

CIEN AÑOS DE UNA FASCINACIÓN OLVIDADA: *BEN-HUR. A TALE OF THE CHRIST* (FRED NIBLO, 1925)

Óscar Lapeña Marchena
UCA / Grupo Paidi UCA 1026 / España
E-mail: oscar.lapenia@uca.es
<https://orcid.org/0000-0001-5165-8118>

RESUMEN

Los años previos a la llegada del cine sonoro recogen importantes ejemplos de películas ambientadas en el mundo antiguo. Entre todos esos títulos destaca *Ben-Hur. A Tale of the Christ*, dirigida por Fred Niblo en el año 1925 y con el actor Ramón Novarro como protagonista absoluto. Teniendo como excusa que en 2025 se celebran los cien años desde su estreno, queremos reivindicar en estas páginas la película de Niblo como uno de los films más importantes realizado en los años del cine silente, y no solo del que se ocupa de la Antigüedad. La reconstrucción histórica y la espectacularidad de muchas de sus escenas no ocultan el hecho de que Ben-Hur sea ante todo un film religioso con un mensaje proselitista del cristianismo.

PALABRAS CLAVE: cine, antigua Roma, cristianismo, Lewis Wallace.

ONE HUNDRED YEARS OF A FORGOTTEN FASCINATION:
BEN-HUR. A TALE OF THE CHRIST (FRED NIBLO, 1925)

ABSTRACT

The years prior to the arrival of talkies collect important examples of films set in the ancient world. Among all these titles, *Ben-Hur. A Tale of the Christ*, directed by Fred Niblo in 1925 and with the actor Ramón Novarro as the absolute protagonist. Having as an excuse that, in 2025, one hundred years will be celebrated since its premiere, we want to claim in these pages Niblo's film as one of the most important films made in the years of silent cinema, and not only the one that deals with Antiquity. The historical reconstruction and the spectacular nature of many of its scenes do not hide the fact that Ben-Hur is above all a religious film with a proselytizing message for Christianity.

KEYWORDS: cinema, ancient Rome, christianism, Lewis Wallace.



DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2025.23.01>

REVISTA LATENTE, 23; octubre 2025, pp. 9-31; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



INTRODUCCIÓN

Las efemérides y los aniversarios suelen funcionar bien como excusas, al menos en el ámbito de la industria cinematográfica, para recuperar y reivindicar determinados títulos, directores o actrices y actores que han padecido el inexorable paso del tiempo. Y más aún hoy, instalados como estamos en Occidente en la cultura de lo inmediato y lo efímero.

En el año 2025, más exactamente en las fechas navideñas, se cumple un siglo del estreno de la película *Ben-Hur* (*Ben-Hur. A Tale of the Christ*), con dirección de Fred Niblo y protagonizada por Ramón Novarro y Francis X. Bushman. Un título que bien puede ser considerado como una de las últimas grandes producciones del cine estadounidense sobre el mundo antiguo realizada durante el periodo silente de la historia del cinematógrafo, y, de hecho, fue la que tuvo a su disposición un presupuesto mayor, con cuatro millones de dólares¹. Y, sin duda, una película que ha sido –injustamente a nuestro entender– fagocitada por el éxito sin precedentes cosechado por la versión realizada en el año 1959, dirigida por William Wyler y con Charlton Heston como protagonista absoluto. No olvidemos que la Academia de Hollywood le concedió al film de Wyler once premios Óscar², y la consolidó como el paradigma insuperable de cómo trasladar el mundo antiguo a la gran pantalla, uniendo acertadamente una historia épica y dramática con el espectáculo audiovisual más grandioso que se podía ofrecer. Y, en particular, la escena de la carrera de cuadrigas ha quedado en el imaginario colectivo como el símbolo de la magia que solo Hollywood en todo su esplendor era capaz de crear.

El peso que ha tenido el film de William Wyler en la historia del cine ha eclipsado, no solo la versión de Niblo y la primera que se realizó en el año 1907 –*Ben-Hur*, de la productora Kalem y con dirección de Sydney Olcott y Frank Oakes Ross–, sino todo intento posterior que haya sido pensado para la gran pantalla –*Ben-Hur* (T. Bekmanbetov 2016)– o como serie de televisión –*Ben-Hur, plus grande que la legende* (R. Hossein & R. Valverde 2006)³ y *Ben-Hur* (S. Shill 2010)–; por no hablar de su trasposición a otros géneros como han sido el cine de animación –*Ben-Hur. A Race to Glory* (1994), o *Ben-Hur* (B. Kowalchuk)–, o el destinado para el consumo de un público adulto –*Dun-Hur* (H. Spencer 1994)⁴–.

A lo largo de estas páginas queremos reivindicar el filme dirigido por Fred Niblo, puesto que estamos convencidos de que se encuentra al mismo nivel técnico y artístico que la versión de 1959. Y también es nuestra intención revisitar la película considerándola como uno de los últimos grandes hitos del cine sobre la Antigüedad producidos en Estados Unidos en los años del periodo silente de la historia del cine.

¹ Silveira Cyrino, 2005: 70.

² Premios a la mejor película, dirección, actor protagonista, actor de reparto, sonido, banda sonora, fotografía, montaje, diseño de vestuario, diseño de producción y mejores efectos visuales.

³ Dumont, 2009: 456.

⁴ <https://www.iafd.com/title.rme/id=c1a28ba4-8ef9-486f-b534-a3101d6b5384> (visto el 17/07/2024).

Estamos ante uno de los ejemplos tardíos antes de que la llegada del sonoro cambiara de manera irreversible la manera de crear y consumir la magia de la gran pantalla.

BEN-HUR (1925)

Podemos consignar alrededor de trescientos títulos ambientados en los márgenes cronológicos del mundo antiguo realizados en Estados Unidos desde los orígenes del cine y hasta 1929, cuando el sonoro que dos años atrás se iniciaba con *El cantante de jazz* (*The Jazz Singer*. A. Crosland 1927) prácticamente se había impuesto como el modo normal de producción⁵. Se trata de películas situadas total o parcialmente en lo que podemos llamar la historia del Mediterráneo antiguo; también estarían aquí aquellos títulos ambientados en el mundo contemporáneo hasta donde llega un personaje de la Antigüedad, generalmente Jesucristo.

La mayoría de las producciones de este tipo se concentran en la década que transcurre desde 1912 a 1923, coincidiendo con la I Guerra Mundial y la gran crisis que el conflicto provocó en la mayor parte de las cinematografías europeas, especialmente la alemana, la francesa y la italiana. La industria del cine estadounidense se aprovechará de esa coyuntura para consolidarse como la primera potencia productora de Occidente, copando los mercados europeos con sus películas.

Aproximadamente un tercio de esa producción son películas basadas en la Biblia, tanto en el Antiguo Testamento, con algunos títulos más, como en el Nuevo Testamento. De hecho –y como también sucede en Europa–, las primeras bobinas rodadas son recreaciones de la muerte de Cristo como, por ejemplo, *The Passion Play* (M. Klaw & A. Erlanger 1897), *The Passion Play* (S. Lubin 1898) o *The Passion Play of Oberammergau* (H.C. Vincent 1898), que, a pesar de su título, no fue rodada en la localidad alemana famosa por la escenificación de la pasión de Cristo, sino que se grabó en la azotea del Grand Central Palace, una sala de exposiciones de la ciudad de Nueva York, ya que la auténtica pasión de Oberammergau solo se representaba cada diez años⁶.

La importancia de la Biblia en la cultura estadounidense está fuera de toda duda. Es la base sobre la que se construye la idea de la nación como nuevo pueblo elegido y el país como nueva tierra de promisión. Las películas a las que nos referimos recrean historias bíblicas –*David and Goliath* (S. Olcott 1908), *The life of Moses* (J. Stuart Blackton & Ch. Kent 1909), *Del pesebre a la cruz* (*From the Manger to the Cross*. S. Olcott 1912), *Samson and Delilah* (J. Farrel McDonald 1914), *Judith of Bethulia* (*Judith de Bethulia*. D.W. Griffith 1914), *The Holy Bible in Moving Picture* (CH. Sheldon 1922)–, o bien narran viajes en el tiempo, generalmente al mundo contemporáneo, de algunos de sus protagonistas⁷ –*Saved by Divine Pro-*

⁵ Quedarían fuera de este trabajo las imágenes rodadas con un kinetoscopio y fechadas en 1894, que muestran al culturista Eugene Sandow posando como un moderno Hércules. Ituarte & Letamendi, 2002: 29; Valverde García, 2010: 131.

⁶ Sadoul, 1947: 32 ss; Kinnard & Davis, 1992: 20; Romeo, 1995: 21.

⁷ Campbell & Pitts, 1981: 83 s; Kinnard & Davis, 1992: 30 s.

vidence (Pathé 1912), *The Carpenter* (W. North 1913), *Busines is Busines* (O. Turner 1915) o *The Mysterius Stranger* (J. Robbins 1921). Estas apariciones de Jesucristo en períodos posteriores suelen producirse para convertir o hacer arrepentirse a un personaje negativo y también es habitual que tengan lugar en el contexto de una guerra o de una tragedia. De hecho, es una tradición que supera los límites del cine silente y que encontramos en ejemplos muy alejados en el tiempo, como, por ejemplo, en *Johny cogió su fusil* (*Johny Got His Gun*. D. Trumbo 1971) o en *World Trade Center* (O. Stone 2006).

Tampoco hay que olvidar la práctica habitual en este tipo de películas de alternar planos temporales, es decir, en una trama contemporánea insertar un episodio bíblico, generalmente con intenciones moralizantes. Se trata de volver siempre los ojos hacia la sabiduría bíblica para abordar y resolver los problemas del presente; los ejemplos más conocidos serían los de *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*. C.B. DeMille 1923), y *El arca de Noé* (*Noah's Ark*. M. Curtiz 1928).

El segundo bloque temático en cuanto a número de títulos producidos, con más de un centenar, se corresponde con el antiguo Egipto. No resulta extraño, puesto que en este apartado se incluyen las películas ambientadas directamente en el Egipto faraónico, que son las menos y que suelen ser episodios del Antiguo Testamento –*Joseph in the Land of Egypt* (E. Moore 1913)–, las protagonizadas por la última reina de la dinastía de los Ptolomeos, Cleopatra VII, que suelen derivar de la obra de William Shakespeare –*Anthony and Cleopatra: the Love Story of the Noblest Roman and the Most beautiful Egyptian* (Ch. Kent & J. Stuart Blackton 1908), *Cleopatra* (J. Gordon Edwards 1917) o *Anthony and Cleopatra* (B. Foy 1924)– y, especialmente la gran cantidad de películas que desarrollan argumentos sobre reencarnaciones en el presente de diferentes personajes –faraones, magos, princesas– del antiguo Egipto. Podríamos citar como ejemplos *The Princess in the Vase* (W. McCutcheon 1908), *The Egyptian Mystery* (J. Searle Dawley 1909), *When Soul Meets Soul* (J. Farrel McDonald 1912) o *A Modern Sphinx* (Ch. Barlett 1916). Y, obviamente, no podríamos olvidar todas aquellas que transcurren en el contexto de una excavación arqueológica o en un museo y que tienen como protagonista indiscutible a una momia⁸, bien sean genuinas momias egipcias o comedias en donde algún personaje se hace pasar por alguna de ellas. Entre los numerosos títulos podemos citar *The Mummy and the Cow-punchers* (Kalem 1912), *The Egyptian Mummy* (L. Beggs 1914), *The Dust of Egypt* (G.D. Baker 1915), *The Mummy* (N. Taurog 1923) o *Mummy Love* (J. Rock 1926). Conviene recordar la enorme repercusión mediática que tuvo la expedición arqueológica de Howard Carter en el año 1922 en busca de la tumba de Tutankamón, que propició una nueva edad de oro de la momia egipcia como personaje habitual en la cultura literaria y audiovisual de Occidente.

El siguiente bloque en cuanto número de producciones se correspondería con la antigua Roma; aunque matizando que prácticamente la mayoría de los títulos se

⁸ Sobre la figura de la momia en el siglo xx: Polles, 2001. Sobre la arqueología en el cine: Tejerizo García, 2022; Bellu, 2022.

ocupan del siglo I d.C. ignorando otros episodios de la República o el Imperio, salvo algunas excepciones –*Justinian and Teodora* (O. Turner 1910), *In the Days of Trajan* (L. Johnston 1913)–. Como ya es habitual, la mayoría de las películas se centran en el enfrentamiento entre los cristianos y el poder de Roma –*The Slave* (D. W. Griffith), *In a Roman Garden* (D. McDonald 1913), *Madonnas and Men* (B.A. Rolfe 1920), o *Nero* (J. Gordon Edwards 1922)–, aunque también queda espacio para algún personaje específico, como es el caso de Julio César –*Julius Caesar. A Historical Tragedy* (W.V. Ranous & J. Stuart Blackton 1908), *Romans and Rascals* (L. Semon 1918), o *Caesar's Ghost* (R. Morris 1922)–. Y, como en el caso del cine bíblico y egipcio, también hay viajes en el tiempo con escenas ambientadas en el pasado romano en películas de ambientación contemporánea.

El último bloque temático, puesto que las culturas del ámbito mesopotámico no se han visto representadas en el cine silente de Estados Unidos salvo aquellos episodios vinculados a historias bíblicas –*Intolerance (Intolerancia)*. D. Wark Griffith 1916)–, se corresponde con la antigua Grecia. En este caso hay que destacar los escasos ejemplos de películas de argumento histórico, aunque siempre con excepciones; podemos recordar aquí la historia de los filósofos Damón y Fintias⁹, llevada a la pantalla en *Damon and Phytias* (O. Turner 1908) y en *Damon and Phytias* (O. Turner 1914). También hay alusiones, como no podía ser menos, a la guerra de Troya, como en *The Private Life of Helen of Troy (La vida privada de Helena de Troya)*. A. Korda 1927). Aunque el mayor número de producciones sobre la antigua Grecia trasladan a la pantalla argumentos relacionados o directamente extraídos de sus relatos mitológicos y de sus protagonistas, bien ambientados en el pasado –*Cupid and Psyche* (T.A. Edison 1897), *A Midsummer Night's Dream* (J. Stuart Blackton & Ch. Kent 1909), *Theseus and the Minotaurus* (J. Stuart Blackron 1910), *The Triumph of Venus* (E. Bower Hesser 1918) o *The Temple of Venus* (H. Otto 1923)–, o bien llevados al mundo contemporáneo –*The Marble Heart* (G.A. Lessy 1915), *Vamping Venus* (E.F. Cline 1928)–. Mientras que encontramos un ejemplo de adaptación cinematográfica de una obra de teatro clásico, como fue la película *Elektra* (J. Stuart Blackton 1910), que llevaba a la pantalla la tragedia de Sófocles.

En muchos de los títulos de este corpus fílmico, en especial en las películas bíblicas y religiosas, la Antigüedad se muestra en mitad de un discurso moralizante, el pasado sirve para aleccionar al espectador ante los retos y las amenazas que ofrece el presente. Entre ellas podemos indicar la ambición desmedida de prácticas capitalistas descontroladas o los nuevos comportamientos en el ámbito de la moral y la sexualidad de determinadas modelos femeninos que deben ser mostrados para luego exhibir su conversión y fracaso. En muchas ocasiones el consejo o la admonición toman la forma de un sueño o una visión que tienen los protagonistas –generalmente los malvados de la trama–, en los que aparece algún personaje del mundo antiguo, siendo el más habitual en estos casos el mismo Jesucristo. Su aparición suele significar la conversión, el consuelo, el perdón o también el castigo. El conocimiento

⁹ Iamb. VP 234-236. D.S. X, 4, 3.

religioso de la Antigüedad se plantea como útil y necesario, y la pantalla funciona como un nuevo texto sagrado de donde extraer consejos y sabiduría.

La película *Ben-Hur. A tale of the Christ* realizada en 1925 por Fred Niblo, es la segunda adaptación cinematográfica de la novela de idéntico título publicada por Lewis Wallace en el año 1880. El propio título de la novela indica que se trata, ante todo, de una apología del cristianismo, lo que sitúa la obra de Wallace en la tradición de la novela histórica sobre la Antigüedad escrita en el siglo xix –Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii* (1834), Nicholas Wiseman, *Fabiola or the Church of the Catacombs* (1854), Henry Sienkiewicz, *¿Quo Vadis?* (1896)–, que se concibe como una respuesta a la tesis del historiador inglés Edward Gibbon¹⁰, quien a lo largo de los capítulos xv y xvi de su obra analiza al cristianismo como uno de los factores a tener en consideración para establecer las razones del final del Imperio romano¹¹. Una idea similar, la de que la educación y el modo de afrontar la existencia por parte de los cristianos acabaron con los valores tradicionales romanos, que constituyan la base de todos sus éxitos políticos y militares, ya fue apuntada siglos atrás por Nicolas Maquiavelo en el capítulo segundo del libro II de su análisis de la obra del historiador romano Tito Livio¹², aunque sin alcanzar la resonancia lograda por Gibbon. En las novelas decimonónicas la reacción a la tesis de Gibbon se manifestaba en el hecho de que eran los personajes cristianos de la trama los que convertían y, por lo tanto, salvaban a los romanos paganos, o, lo que es lo mismo, transmitían la idea de que la religión cristiana salvó a Roma.

Lewis Wallace (Brookville, Indiana 1827 / Crawfordsville, Indiana 1905)¹³ fue un escritor con una amplia experiencia militar y política. Combatió en la guerra contra Méjico en el año 1847, y también en la Guerra Civil Estadounidense (1861-1865), donde sirvió en las fuerzas del Norte alcanzando el grado de general. Fue senador por el estado de Indiana, gobernador de Nuevo Méjico (1878-1881), así como embajador en Bolivia, por un periodo muy breve de tiempo¹⁴, así como ante el Imperio otomano (1881-1885). Siendo gobernador en Santa Fe, tuvo que hacer frente al conflicto entre la población indígena, de origen mejicano y español, y los inmigrantes blancos anglosajones. También en el desempeño del citado cargo, atrapó al celebre bandido William Bonny, más conocido como *Billy the Kid*, por el que ofreció una recompensa de quinientos dólares¹⁵. Nunca visitó Roma ni Israel.

La obra literaria de Lewis Wallace no fue muy extensa, abarcando media docena de títulos, además de una autobiografía que vio la luz el año siguiente de su fallecimiento. La primera de sus novelas fue *The Fair God* (1873), ambientada en

¹⁰ García Gual, 1990: 37 s; Pérez Gómez, 1996: 246.

¹¹ Gibbon, 1985: 585 ss.

¹² Machiavelli, 1971: v161 s.

¹³ Towne, 1961: 67; Solomon, 2002: 218; Castilho Costa, 2006: 146.

¹⁴ Mayer, 1994: 189.

¹⁵ Quargnolo, 1987: 33; Silveira Cyrino, 2005: 68. *Billy the Kid* pudo haber sido uno de sus referentes a la obra de elaborar el personaje del malvado romano Messala, antagónico rival del protagonista. Solomon, 2012: 16.

la conquista española del Imperio azteca. Además de *Ben-Hur*, también otras obras guardaban relación con la Antigüedad, como, por ejemplo, *The Boyhood of Christ* (1888) o *The Wooing of Malkatoon and Commodus* (1898).

Parece ser que el origen de *Ben-Hur* se remonta a una conversación entre el autor de la novela, metodista confeso, y el abogado agnóstico Robert Green Ingersoll acerca de los orígenes de la religión cristiana¹⁶. Las páginas de la obra de Lewis Wallace elaboran un discurso netamente proselitista del judaísmo y del cristianismo, ofreciendo una visión bastante conservadora y ortodoxa de esta última. Hay dos ejes o ideas fundamentales en la novela. La primera es la lucha contra la tiranía, el autoritarismo, la injusticia y la violencia indiscriminada y arbitaria representada por Roma. Para los lectores estadounidenses, y posteriormente para los espectadores, la antigua Roma viene equiparada a la Inglaterra de los siglos XVIII y XIX, por lo que fácilmente se identificaban a sí mismos con el pueblo elegido –un nuevo Israel bíblica¹⁷–, que debían liberarse del yugo romano/británico. El protagonista de la obra, Judá Ben-Hur, antes incluso de que se desencadene su tragedia personal y familiar, ya manifiesta su determinación de luchar contra Roma; de hecho, su plan es formarse en el ejército romano para posteriormente poner todo ese conocimiento militar al servicio del combate contra el invasor¹⁸. Y aún más, llega a sostener que detrás de los acontecimientos positivos que se van sucediendo en su vida –como la adopción por parte del cónsul y su declaración de heredero, además de conseguir recuperar las posesiones y la riqueza de su familia– está el designio divino, algo que el lector podía asimilar a la idea de Estados Unidos como nuevo pueblo elegido y protegido por el dios cristiano¹⁹.

El otro gran tema alrededor del cual gira la obra es el de la venganza. La que planea Judá Ben-Hur sobre el personaje de Messala, quien acumula en su persona todos los vicios que la obra le atribuye al Imperio romano. Messala es frío, altanero, cruel y despótico. A los ojos del protagonista la venganza se gesta antes del estallido de la tragedia, su origen estaría en la amistad inicial entre ambos traicionada y destruida, a ojos de Ben-Hur, por el romano. En la novela la venganza va cobrando forma en los años que Ben-Hur pasa condenado remando en la galera²⁰, hasta convertirse en la razón de su existencia junto a la búsqueda de su madre y su hermana. Pero la venganza no es patrimonio exclusivo del protagonista; otro personaje –Simónides, esclavo de la familia Hur convertido en un adinerado mercader en Antioquía– también afirma que la venganza contra Roma es lo que mueve sus actos²¹. Y aún hay más, el propio Messala llega a afirmar que, si él hubiera padecido todas las vicisitudes de su rival y se encontrara en su situación, también él haría de la venganza su único objetivo²².

¹⁶ Comas, 1997: 80; Castilho Costa, 2006: 147.

¹⁷ Wyke, 1997: 17.

¹⁸ Wallace, 1901: 93 y 241.

¹⁹ Wallace, 1901: 250.

²⁰ Wallace, 1901: 100.

²¹ Wallace, 1901: 146 y 253.

²² Wallace, 1901: 220.

La novela, además, incide en que la fortuna de Messala se cimenta sobre los bienes de la familia Hur que les ha arrebatado tras culpar a Judáh del intento de asesinar al procurador romano; es decir, que la venganza se sustenta en un robo suscitado por la envidia hacia las ingentes posesiones de la familia judía. De ahí que, tramando su venganza, Ben-Hur insista en que no solo quiere vencer y humillar delante de toda Antioquía, sino que su intención es arruinarlo completamente obligándolo a apostar una fortuna de la que no dispone²³. Además, la venganza no desaparece una vez que el protagonista haya derrotado y humillado a Messala, sino que cuando tiene noticia de que tanto su madre como su hermana son ahora leprosas, en Ben-Hur renace la idea de venganza como la instigadora de sus actos²⁴.

Al igual que sucede en otras novelas decimonónicas ambientadas en la Antigüedad, también en la obra de Wallace hay un episodio de conversión cuando el protagonista se hace seguidor de Jesucristo y el sentimiento y deseo de venganza que lo alimentaba se convierte en perdón y amor al prójimo²⁵. Aunque, todo hay que decirlo, la conversión llega en el último momento de la trama. Durante la Pascua, una vez que Jesucristo ha entrado ya en Jerusalén, Ben-Hur sigue manteniendo que se alegra de que Messala viva en la miseria, y que, además, sigue sintiendo hacia el romano un odio eterno²⁶. Y solo será cuando estén siendo testigos de primera mano de los últimos momentos de vida de Cristo, cuando lo ven cargado con la cruz camino del Gólgota, que tanto el protagonista como Simónides sientan la aparición de nuevos y desconocidos sentimientos en su interior. Sentimientos que se plasmarán cuando Ben-Hur se muestre dispuesto a perdonar a la egipcia Iras, amante de Messala, y olvidar todo lo sucedido²⁷.

En el epílogo de la novela, situado cinco años después de la muerte de Jesucristo, se deja abierta la opción de que la historia no concluya con la conversión del protagonista, sino con su martirio²⁸. Ya que, ante la llegada de la noticia de que el emperador Nerón ha iniciado una persecución contra los cristianos de Roma –sin hacer ninguna alusión al incendio del año 64 d.C., del que fueron inculpados miembros de la comunidad cristiana–, Ben-Hur decide marchar hacia la capital del Imperio, donde guiado por su nueva fe tal vez acabará ejecutado. También se señala que su fortuna sirvió para la construcción de las catacumbas de San Calixto, al sur de la ciudad²⁹. Esta afirmación –sin ninguna base, puesto que la cataumba es del siglo III d.C.– funciona como un recurso para intentar convencer al lector de la historicidad de la novela, ofreciéndole la opción de una prueba real que sustentará la intención proselitista de la obra.

²³ Wallace, 1901: 218 y 261.

²⁴ Wallace, 1901: 374 s.

²⁵ Cieutat, 2000: 92.

²⁶ Wallace, 1901: 391.

²⁷ Wallace, 1901: 407 s y 415.

²⁸ Elley, 1984: 131.

²⁹ Wallace, 1901: 418 ss.

El hecho de que la venganza –fruto de la traición de un amigo en el que se confiaba ciegamente– sea uno de los ejes argumentales básicos de la novela de Lewis Wallace hace que *Ben-Hur* pueda entenderse también, salvando todas las distancias artísticas, como una particular versión ambientada en la Antigüedad de *Le Comte de Montecristo* (1846), del escritor francés Alejandro Dumas.

La elaboración de *Ben-Hur* llevó ocho años de trabajo, de 1873 a 1880, el momento de su publicación. Wallace empezó a escribir en su Brookville natal y acabó de hacerlo en Santa Fe, cuando desempeñaba el cargo de gobernador. En la capital de Nuevo Méjico completó los libros seis, siete y ocho del libro. Para recopilar información el autor visitó la Biblioteca del Congreso en Washington, donde reunió material acerca del judaísmo y de los orígenes de la religión cristiana. Allí estudió tanto a autores griegos –Homero, Platón, Píndaro, Plutarco– como latinos –Flavio Josefo, Cicerón, Plinio–, y también la mencionada obra de Edward Gibbon³⁰. *Ben-Hur* fue publicado por la editorial de Nueva York Harper and Brothers y salió a la venta el doce de noviembre de 1880 al precio de un dólar y medio. El contrato establecía que Wallace percibiría el 10% de los beneficios. Si bien en un primer momento no tuvo mucha repercusión –en los primeros siete meses la venta no alcanzó los tres mil ejemplares–, pronto iría convirtiéndose en la novela bíblica de más éxito, vendiendo solo en el siglo XIX dos millones de copias³¹. El libro fue adquirido de manera masiva por clubs de lectura, universidades y otros centros de estudio. Antes del comienzo de la I Guerra Mundial la novela ya había sido publicada en diversos países como Alemania, Francia, Italia, España, Brasil, Portugal y Lituania³². Durante cincuenta años fue el segundo libro más vendido en Estados Unidos solo por detrás de la Biblia, hasta que en 1936 fue desplazado de ese puesto por la novela *Gone with the Wind*, de Margaret Mitchell. En la década de los cincuenta la editorial publicó una versión de la novela con el texto reducido a la mitad, y esta versión fue la base para la exitosa película de 1959 dirigida por William Wyler³³. Coinciendo con el estreno de la película se pusieron a la venta ediciones de lujo de la novela, libros ilustrados, versiones para el público infantil y adolescente y también llegó a las librerías en formato de cómics³⁴.

Como le sucede a buena parte de la novela histórica del siglo XIX –y especialmente a los ojos y los juicios del público del XXI–, la novela de Wallace presenta dos grandes hándicaps que ralentizan sobremanera el ritmo de la narración. Por un lado, están las descripciones minuciosas y anticuarias, y de otra la construcción de los diálogos, generalmente muy ampulosos. El autor adopta el papel de narrador omnisciente dejando comentarios personales y guiando al lector a través de las páginas como quien conduce a un extraño por una tierra ignota. Resulta evidente que la novela no alcanza las dimensiones literarias de otras obras semejantes, tanto ambien-

³⁰ Solomon, 2015.

³¹ Pricop, 2019: 73.

³² Towne, 1961: 64.

³³ Cieutat, 2000: 91.

³⁴ Thompson, 1988: 30.



tadas en la Antigüedad, caso, por ejemplo, del *Quo Vadis?* (1896), de Sienkiewicz, y *Faraón* (1897), del polaco Borislaw Prus, como, yendo a otro periodo histórico, *Guerra y paz* (1865-1869), de León Tolstói. Pero de lo que no cabe ninguna duda es de que ha sido la novela histórica cuyas adaptaciones posteriores a otros formatos –teatro, cine– han tenido mayor éxito y repercusión. Y eso a pesar de las reticencias del propio autor a la hora de facilitar las adaptaciones; en 1882, solo dos años después de la publicación del libro, ya se opuso a la realización de una adaptación para el teatro. Los motivos para su negativa eran de índole religiosa; no estaba de acuerdo en que un actor representara al personaje de Jesucristo, ya que lo consideraba como una terrible falta de respeto³⁵. Esos reparos no se encuentran en la novela, en donde el autor realiza una completa descripción de la figura de Cristo, con evidentes rasgos anglosajones, como el cabello claro y los ojos azules³⁶. Esta descripción de Jesucristo aparecerá posteriormente en el cine, prácticamente tal cual, en la película *Rey de reyes* (*King of Kings*. N. Ray 1961).

La primera adaptación audiovisual de la novela llegó en el año 1899, cuando los productores teatrales Markus Klaw y Abraham Erlinger adquirieron los derechos de *Ben-Hur* por la exorbitante cifra de un millón de dólares. El encargado de realizar la adaptación a los escenarios fue el dramaturgo William Young; él fue el responsable de la conversión de la novela de un autor estadounidense en una obra teatral interpretada por un reparto estadounidense y dirigida a un público estadounidense³⁷. *Ben-Hur* se convirtió en un drama de toga –*toga play*–, que era una representación teatral que introducía elementos de gran espectacularidad propios del circo decimonónico y que se ambientaba en la Antigüedad. Este particular subgénero teatral gozó de gran popularidad en el mundo anglosajón a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del XX. La extensa obra de Lewis Wallace quedó condensada en un total de seis actos y trece escenas, con una duración de tres horas y veinte minutos, bastante más extensa que la versión cinematográfica de 1925 y levemente inferior a la de 1959³⁸. La obra incluía la escena de la batalla naval –realizada con maquetas– y la carrera de cuadrigas, con hasta ocho carros en el escenario que se situaban sobre plataformas móviles. El presupuesto de la adaptación de Young fue de algo más de setenta mil dólares, una cantidad ridícula si tenemos en cuenta las dimensiones que alcanzó la obra, convertida en un auténtico fenómeno cultural. El estreno tuvo lugar en Broadway el veintinueve de noviembre de 1899. Allí estuvo veinticuatro semanas consecutivas en cartel, hasta mayo del año siguiente. Y, a partir de entonces, se embarcó en una gira por todo Estados Unidos, Inglaterra y Australia que duró veintiún años, acabando en 1920. Se efectuaron más de seis mil representaciones y se estima que más de veinte millones de personas la vieron³⁹, con lo que la influencia que alcanza

³⁵ Silveira Cyrino, 2005: 69.

³⁶ Wallace, 1901: 354.

³⁷ Mayer, 1994: 189; Chow-Kambitsch, 2016: 202.

³⁸ Towne, 1961: 64. El texto íntegro de la adaptación teatral se encuentra en Mayer, 1994: 205-290.

³⁹ Thompson, 1988: 31.

la novela de Wallace supera cualquier tipo de previsión, y acaba adquiriendo la consideración de ser más un manual de historia de los inicios del cristianismo que una simple pieza de ficción. El proyecto dispuso del beneplácito de Wallace porque en la única aparición de Jesucristo en la obra –en el transcurso de un sueño que tiene el protagonista–, su imagen fue realizada con un juego de luces que evitaba que ningún actor lo representara⁴⁰. En el año 1916, cuatro años antes de que cesaran las representaciones del espectáculo, la justicia estadounidense determinó que los derechos adquiridos por Klaw y Erlanger sobre la novela *Ben-Hur* se reducían exclusivamente a la realización de una adaptación de la obra para el teatro; quedaba, pues, establecido que los propietarios de los derechos de la novela, los editores de la misma y el hijo del autor, Henry Wallace, podían volver a vender los citados derechos para una adaptación cinematográfica de la obra⁴¹.

La primera adaptación de la novela de Wallace a la gran pantalla llegó nueve años antes de la sentencia judicial a la que hemos hecho referencia. En 1907, la productora Kalem, propiedad de la compañía Edison, realizó *Ben-Hur*, con la dirección conjunta de Sydney Olcott y Frank Oakes Rose. Los dos protagonistas fueron Herman Rottger como Judá Ben-Hur y en el papel del romano Messala William S. Hart. La duración de la película gira alrededor de los quince minutos, es decir, una bobina, en la que la trama se condensa en catorce cuadros. Algunos autores hablan de diecisésis escenas, una de las cuales se correspondería con la batalla naval⁴², sin embargo, en la edición que hemos manejado dicha escena no aparece⁴³.

En el año 1907 el cinematógrafo todavía conservaba mucho de experimento científico y atracción de feria; aún no había alcanzado la consideración de manifestación artística que llegará de la mano del formato del largometraje, que permitía desarrollar argumentos más extensos –históricos, literarios–, dirigidos a un público mayoritariamente burgués que podía pagar entradas cada vez más caras que, a su vez, financiaban productos más costosos y elaborados que se proyectaban en salas más lujosas y especializadas, y no en sencillos y austeros barracones.

Lo primero que llama la atención de la película de la Kalem es que no hay una sola alusión a la religión cristiana⁴⁴. Se ha eliminado el subtítulo original de la novela y el personaje de Jesucristo no aparece en pantalla. También faltan otros personajes, como Simónides, Baltasar, Iras o Ester. El primer cuadro muestra la hostilidad de la población de Jerusalén ante la presencia de las tropas romanas, y Ben-Hur aparece como un líder antirromano. Este aspecto es muy interesante y desaparece en versiones cinematográficas posteriores; sin embargo, aparece desarrollado en la novela cuando en Jerusalén estalla la revuelta contra las tropas romanas cuando se hace público que Poncio Pilato va a financiar la construcción de un acueducto con la riqueza del templo; rápidamente, Ben-Hur se sitúa al frente de los sublevados,

⁴⁰ Mayer, 1994: 191.

⁴¹ Pricop, 2019: 76.

⁴² Pricop, 2019: 73.

⁴³ *Ben-Hur 1907. She 1911. Classic Movie Memories* 2002.

⁴⁴ Chow-Kambitsch, 2016: 202.

llegando a matar a un centurión romano⁴⁵. El centro de la trama es, lógicamente, la carrera, que se presenta como un desafío personal entre Messala y Ben-Hur. La escena fue rodada en las playas de Manhattan y en ella toman parte cuatro carros, todos ellos tirados por caballos negros, que dan tres vueltas a la pista, aunque la cámara no los sigue, sino que muestra el paso de los vehículos siempre por el mismo punto y la reacción del escaso número de figurantes que participan en la escena. Tras el triunfo de Ben-Hur se ve como este recibe una corona de laurel mientras Messala pasa a su lado llevado en una camilla.

En realidad, la Kalem había actuado como era lo habitual hasta ese momento en el tema de los derechos de las obras que se llevaban a las pantallas, simplemente los había ignorado. Sin embargo, la novedad es la reacción de los propietarios de esos derechos –los productores teatrales Klaw y Erlanger, los editores Harper and Brothers y el hijo de Lewis Wallace⁴⁶–, que demandaron a la Kalem. El cambio de actitud se debe, fundamentalmente, a que en ese momento el producto Ben-Hur era demasiado beneficioso económico como para dejarlo escapar sin sacarle el máximo provecho. El litigio concluyó en 1912, el primer juicio acerca de la cuestión de los derechos de autor en el ámbito cinematográfico, la sentencia del juez Oliver Wendell Holmes Jr. favorable a los demandantes y con la compañía Kalem multada con veinticinco mil dólares⁴⁷.

El *Ben-Hur* estrenado en el año 1925 se considera uno de los últimos ejemplos de gran producción cinematográfica sobre el mundo antiguo rodada en el periodo silente de la historia del cine. El filme quedaría incluido en un grupo de títulos realizados en los años inmediatamente anteriores a la consolidación del sonoro como fueron, por ejemplo, *Helena* (M. Noa 1924), *Quo Vadis?* (G. D'Annunzio & G. Jacoby 1924), *The Shepherd King* (J. Gordon Edwards 1925), *Gli ultimi giorni di Pompei* (C. Gallone & A. Palermi 1926), *A Private Life of Helen of Troy* (A. Korda 1927), *The King of Kings* (C.B. DeMille 1927) o *El arca de Noé*. Y, a pesar de la nefasta planificación y de todas las dificultades encontradas en el transcurso del rodaje, se considera que esta versión de *Ben-Hur* es una indiscutible joya del cine mudo⁴⁸, y no solo del cine que se ocupa del mundo antiguo.

La realización de esta versión de *Ben-Hur* se extendió a lo largo de tres años, puesto que el inicio del proyecto se sitúa en 1922. En su origen fue una idea de la Golwyn Company, que se hizo con los derechos de la novela, en propiedad del heredero de Lewis Wallace, según establecía la sentencia judicial de 1916 ya mencionada. Finalmente, la productora se hizo con ellos –evitando así posteriores y engorrosos procesos penales–, a cambio del cincuenta por ciento de los beneficios obtenidos por la película⁴⁹. Podemos pensar que el gran éxito alcanzado por el film de Cecil B.

⁴⁵ Wallace, 1901: 326 ss. El episodio del acueducto aparece en el film *Ponzio Pilato* (G.P. Callegari & I. Rapper 1962).

⁴⁶ Silveira Cyryno, 2005: 70.

⁴⁷ Thompson, 1988: 32; Pricop, 2019: 72.

⁴⁸ Cieutat, 2000: 94.

⁴⁹ Solomon, 2001: 219.

DeMille *Los diez mandamientos* le animaría a seguir adelante con el proyecto, que, no hay que olvidar, llevaría a las pantallas una obra literaria muy famosa en Estados Unidos; además, el lenguaje cinematográfico se había desarrollado mucho en los últimos veinte años, por lo que nada tendría que ver la primitiva versión de 1907 con este renovado proyecto.

La Goldwyn Company pensó poner al frente de la empresa al director irlandés Rex Ingram, quien en 1921 rodó *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*) con Rodolfo Valentino. Y también se pensó en la estrella italiana para ponerla al frente del reparto. Pero ninguna de ambas opciones llegó a buen puerto, el caso de Valentino fue debido a que se encontraba suspendido por problemas contractuales en Hollywood⁵⁰. Finalmente se eligió a una pareja de directores –Charles Brabin y Christy Cabanne–, y a un mucho más desconocido actor, George Wals, para desempeñar el rol protagonista. Y como guionista, se firmó a June Mathis, que ya había sido la responsable del citado film de Ingram. Fue precisamente Mathis la que decidió rodar la película en Italia, sin duda influenciada por el buen resultado obtenido por la película *Nerón* (*Nero. J. Gordon Edwards 1922*), que ya se había realizado en suelo romano. Además de estos dos títulos, también podemos recordar un tercero igualmente elaborado en Italia en esos años, como fue *The Shepherd King*, también de J. Gordon Edwards, en 1923. La práctica de las productoras estadounidenses de rodar en Italia se retomaría –aunque por motivos diversos– en la década de los cincuenta, en el fenómeno que se conoció como *Hollywood sul Tevere*, que se sustentaba sobre el buen hacer del personal artístico y técnico italiano, a lo que se añadía una reseñable reducción de los costes de producción⁵¹.

La ralentización en las tareas de construcción de los decorados, en especial los de la puerta de Jaffa en Jerusalén –que junto con los del circo fueron los que consumieron más cantidad de presupuesto–, así como de las naves que tomarían parte en la batalla naval⁵², propiciaría que las primeras imágenes rodadas por Charles Brabin fueran en Egipto; el equipo de realización también se desplazaría a Túnez y a la ciudad de Belén para filmar otras tomas de exteriores⁵³.

En mayo de 1924 la Golwyn Company se asoció con el productor Louis B. Mayer, creando así la compañía Metro Goldwyn Mayer (MGM). La nueva productora decidió seguir adelante con el proyecto de *Ben-Hur*, que hasta la fecha no había avanzado demasiado, pero introduciendo cambios de gran calado y reorganizando toda la producción. Louis Mayer e Irving Thalberg se hicieron cargo personalmente de la empresa y su primera decisión fue la de despedir a la guionista, al actor principal y a los directores; en respuesta, Charles Brabin demandó a la MGM por una cifra superior al medio millón de dólares sin éxito alguno⁵⁴.

⁵⁰ Muscio, 2004: 210.

⁵¹ Della Casa & Vigano, 2010.

⁵² Solomon, 2001: 219. Muscio, 2004: 210 ss.

⁵³ Quargnolo, & Raffaelli, & Redi, 1995: 2 y 4; Redi, 1995: 4.

⁵⁴ Quargnolo & Raffaelli & Redi 1995: 5.

El nuevo guion se dejó en manos de Bess Meredith y Carey Wilson, mientras que la dirección se le confió a Fred Niblo, un director que recientemente había alcanzado el éxito y la fama con el film *Sangre y arena* (*Blood and Sand* 1922), que contó en el protagonismo de Rodolfo Valentino. Niblo, estadounidense de nacimiento, presumía de tener origen italiano, concretamente sostenía haber nacido en Verona para luego emigrar a Nebraska. Aunque, en realidad, sus antepasados provenían de Alemania⁵⁵. La razón de ese pasado inventado se puede encontrar en un afán por vincularse a la tradición artística de la cultura italiana y a la importancia que esta tenía en Estados Unidos. Una fascinación que venía desde la Antigüedad clásica y que alcanzaba una importancia vital en el Renacimiento y a comienzos del siglo xx volvía a lograr un gran reconocimiento de la mano de la cinematografía del país transalpino, y en especial, por el éxito que el *kolossal* –el cine histórico sobre la antigua Roma– había tenido en Estados Unidos.

La nueva pareja protagonista estaba formada por el actor mejicano Ramón Novarro, que había sido lanzado como un nuevo Valentino, que interpretó a Judah Ben-Hur, y para el papel de su rival Messala el elegido fue Francis X. Bushman, quien ya gozaba de una amplia experiencia delante de las cámaras.

En septiembre de 1924 el nuevo equipo desembarcó en Italia y los trabajos se retomaron con renovados bríos, tanto en los estudios romanos de Cines y Zamboni como en Livorno. En el puerto de la Toscana, y después del hundimiento de una de las dos naves –de las veinte previstas–, que fueron construidas por los técnicos llegados de Hollywood, se decidió encargar la construcción de las naves al astillero Tito Nevi con diseño de Camillo Mastrocinque, el futuro director de cine⁵⁶. En apenas dos semanas, y con cuatrocientos obreros trabajando las veinticuatro horas del día, se consiguió terminar el trabajo⁵⁷.

Mientras tanto, en Roma el rodaje sufrió las inclemencias del mal tiempo, que ralentizó cuando no detuvo las tareas. Mayor presencia tuvo la violenta situación política por la que atravesaba el país. El asesinato en agosto de 1924 del diputado socialista Giacomo Matteotti a manos de elementos fascistas no paralizó directamente los trabajos, salvo para que los operarios pudieran participar en el cortejo fúnebre. Como respuesta, matones fascistas entraron en los estudios y se produjeron combates con el personal que estaba allí trabajando que acabaron con el cierre momentáneo de los estudios. Alarmados ante la situación, los dirigentes de la MGM amenazaron con trasladar el rodaje a Alemania, al tiempo que solicitaron protección a la embajada estadounidense⁵⁸. Tras los incidentes la compañía productora realizó una nueva selección de personal y, a partir de ese momento, solo trabajaron aquellos operarios inscritos en las brigadas fascistas, siendo despedidos todos aquellos que no lo estaban⁵⁹. Los reyes de Italia también realizaron una fugaz visita al rodaje de la película,

⁵⁵ Muscio, 2004: 52.

⁵⁶ Quargnolo & Raffaelli & Redi 1995: 4; Redi, 1995: 5.

⁵⁷ Muscio, 2004: 213.

⁵⁸ Quargnolo & Redi, 1995-1996: 2.

⁵⁹ Muscio, 2004: 212.

y la MGM incluso envió una invitación a Benito Mussolini, que la declinó, sin que por ello el régimen fascista dejara de apoyar y colaborar con la productora⁶⁰.

La etapa italiana de la producción de *Ben-Hur* finalizó el diecisiete de enero de 1925 con el regreso a Los Ángeles de todo el personal estadounidense⁶¹. Una vez en Hollywood, los directivos de la MGM descartaron buena parte del material rodado en Roma, en donde hubo diferentes episodios de palpable desencuentro entre estadounidenses e italianos, estos últimos acusados de indisciplina en el trabajo, en particular en el rodaje de las escenas que contaban con un gran número de figurantes⁶². En especial se decidió rodar de nuevo la escena de la carrera de carros; para ello se levantaron unos decorados diseñados por Cedric Gibbons y Arnold Gillespie⁶³, que ocuparon más de dos hectáreas –veinte mil metros cuadrados de extensión–, y en el que participaron unos tres mil extras. William Wyler, el director de la aclamada versión del año 1959, ya tomó parte en la repetición del rodaje de la escena de la carrera de 1925 encargándose del control de los figurantes que aparecían en pantalla⁶⁴. Del impresionante circo de Antioquía solo se construyeron las gradas inferiores, mientras que el resto del monumental edificio se realizó utilizando maquetas y la técnica conocida como *glass shots*, es decir, recurriendo a vidrios pintados⁶⁵. El rodaje tuvo lugar en Venice Boulevard, junto a La Ciénaga, muy cerca de los estudios que la MGM había levantado en Culver City, al oeste de Los Ángeles. Para la filmación se utilizaron cuarenta y dos cámaras, y el responsable de la filmación fue el director de la segunda unidad B. Reeves Eason⁶⁶.

El final del rodaje en Roma significó la destrucción de los decorados construidos para la ocasión, no obstante, algún material escenográfico sobrevivió y fue reutilizado en la película *Mare Nostrum*, de 1926⁶⁷, que estuvo dirigida por el irlandés Rex Ingram, quien, casualidades del destino, había sido elegido como primera opción para dirigir el proyecto de *Ben-Hur*, y que, finalmente, solo pudo disponer, simbólicamente, de los restos del naufragio.

Casi todo el año 1925 fue dedicado al montaje de la película, que se estrenó en Nueva York el treinta de diciembre. Alcanzó un reseñable éxito de crítica y público, recaudando unos nueve millones de dólares. Pero los elevados costes de producción, cuatro millones, unidos a que el cincuenta por ciento de los beneficios iban a manos de los legales propietarios de los derechos sobre la novela, hicieron que para la MGM la rentabilidad final del producto fuese mucho menor⁶⁸. En el año 1931

⁶⁰ Quargnolo & Raffaelli & Redi 1995: 5. Muscio, 2004: 215.

⁶¹ Peterson, 2019: 40.

⁶² Muscio, 2004: 216.

⁶³ Redi, 1995: 6.

⁶⁴ Solomon, 2001: 223.

⁶⁵ Garcés Estalló & Montserrat, 2019: 39.

⁶⁶ Quargnolo & Raffaelli & Redi, 1995: 6.

⁶⁷ Muscio, 2004: 219.

⁶⁸ Cieutat, 2000: 93 s.

la película volvió a los cines en una versión con el metraje reducido y con música añadida a algunas escenas⁶⁹.

A pesar de que el proyecto había recibido, durante el rodaje en suelo italiano, el respaldo del gobierno fascista, posteriormente la película fue prohibida en Italia debido al modo en que los antiguos romanos aparecían en pantalla⁷⁰. Y no solo porque ya en la primera escena del film los mostraba violentos, ladrones y crueles, sino también porque en el momento decisivo, la carrera de Antioquía, el personaje de Messala era vencido y humillado por un judío. El movimiento fascista, formado en el norte del país, en Milán, cuando aún no se habían hecho con el poder, renegaba abiertamente de la ciudad de Roma y de su historia, que a sus ojos solo representaba la decadencia⁷¹. Sin embargo, cuando llegaron al poder, se declararon los herederos de la antigua Roma y continuadores de su labor conquistadora y de su legado. Los romanos de la película eran el reverso del modo en que el fascismo había cincelado su idea de la antigua Roma. Finalmente, en Italia *Ben-Hur* se estrenó solamente en dos salas de la ciudad de Udine el diecisiete de febrero de 1932⁷², en un momento en donde los viejos títulos del periodo mudo empezaban a llenar las proyecciones ya fundamentalmente sonoras. Se mantuvo diecinueve días en cartel.

De las diferentes versiones cinematográficas de *Ben-Hur*, la dirigida por Fred Niblo es sin duda la que guarda mayor fidelidad con el espíritu de la novela original de Lewis Wallace⁷³. Esto se aprecia, especialmente, en dos aspectos. Por un lado, el proselitismo cristiano de la misma y, por otro, el carácter fuertemente antirromano de la novela y especialmente de su protagonista. Esto se ve de un modo especial en las imágenes del reclutamiento de las legiones, financiadas con su inmensa fortuna personal, para ponerlas al servicio del Mesías e iniciar así la lucha contra Roma. La idea de que el gran enemigo es Roma se recoge desde la primera escena, que muestra a soldados romanos robando y burlándose de un vendedor judío. Y las primeras palabras de la didascalia que abre el film son *Pagan Rome*, dejando claro cuál es el enemigo y la fuerza negativa de la narración.

En el film se alternan escenas en blanco y negro, la gran mayoría, con otras rodadas en color utilizando la película *technicolor bichrome*⁷⁴. Estas escenas se corresponden con la adoración de los pastores y los magos en Belén, la entrada del cónsul Quinto Arrio en Roma, una escena interior que muestra la soledad y el sufrimiento del protagonista, un grupo de lavanderas hablando del Nazareno, el sermón de la Montaña, la lapidación de la adúltera, la entrada de Cristo en Jerusalén, la Última Cena, Cristo ante Pilatos, los soldados romanos jugando a los dados y la escena final, que muestra a la familia Hur en la terraza de su palacio mientras en el horizonte se dibuja el perfil de las tres cruces en la colina del Gólgota. Como se aprecia, solo dos

⁶⁹ Comas, 1997: 88.

⁷⁰ Meijer, 2006: 201.

⁷¹ Gentile, 2010: 23 ss.

⁷² Quargnolo, 1987: 31.

⁷³ Heszer, 2009: 135.

⁷⁴ Cieutat, 2000: 94.

de estas escenas no son de temática religiosa, ilustrando el hecho de que la película, más allá de que contenga elementos propios del cine de aventuras o bélico, es fundamentalmente religiosa.

El tratamiento de la figura de Jesucristo en la pantalla es totalmente respetuoso, y por eso entendemos que nunca se le muestra de cuerpo entero ni mucho menos un primer plano que lo humanizaría en exceso, lo habitual es alternar solo imágenes parciales de los brazos, las manos o los pies⁷⁵. O también mostrarlo muy lejos, como en el camino al Calvario, donde además hay abundantes obstáculos visuales. En una sola oportunidad se recurre al plano medio, es en la escena que reproduce la Última Cena y que sigue fielmente el modelo pictórico de Leonardo Da Vinci. En la pantalla el fresco cobra vida con la salvedad de que el rostro de Cristo se oscurece⁷⁶; de este modo se sigue manteniendo la idea de que su figura es demasiado sagrada como para banalizarla en un medio como era el cinematógrafo.

Junto a esa buscada austeridad a la hora de mostrar el cuerpo de Jesucristo, conviven en pantalla algunos desnudos masculinos y femeninos. Lo que no constituye un hecho aislado en el cine de esos años, puesto que el código Hays no entraría en vigor hasta el año 1934 imponiendo un riguroso sistema de autocensura de las propias casas de producción.

De las diversas escenas de masas que hay en la película dos destacan del resto por su alto nivel de complejidad a la hora de rodarlas. Se trata de la batalla naval y la carrera de cuadrigas. La escena de la batalla naval fue rodada en Anzio y en ella, desde el punto de vista narrativo, tiene lugar el cambio de sentido en el devenir del personaje, ya que hasta ese momento su existencia se había convertido en un cúmulo de desgracias, y a partir del triunfo romano en la misma y tras rescatar al cónsul Arrio, la vida de Ben-Hur dará un vuelco radical. Será adoptado por el rico magistrado, recuperará la libertad, se hará cargo de una inmensa fortuna y podrá poner en marcha su plan de venganza.

En la escena tomaron parte un total de cuatrocientos figurantes que cobraron más de cien liras diarias debido a la peligrosidad del rodaje en mar abierto, por lo que muchos figurantes, atraídos por la paga, aceptaron aun sin saber nadar. Lo que más llama la atención es el elevado nivel de realismo del combate, que algunos explican por el hecho de que los figurantes que representaban a los romanos pertenecían a brigadas fascistas mientras que los piratas eran en su gran mayoría antifascistas⁷⁷. El realismo se ve potenciado, además, por los rumores, nunca aclarados en realidad, de que el incendio de una de las naves, que no estaba previsto, provocó que muchos figurantes se lanzaran al mar desesperados y que al menos tres de ellos jamás regresaron a tierra firma⁷⁸. Se habló de que la productora silenció el episodio, pero lo cierto es que la historia forma parte ya de la mitología que adorna los rela-

⁷⁵ Da Silva Soares & Furlani, 2013: 294.

⁷⁶ Singer, 1988: 44.

⁷⁷ Muscio, 2004: 212 ss.

⁷⁸ Solomon, 2001: 220.

tos más peligrosos de la historia del cine. A título de curiosidad, el papel del jefe de los piratas cilicios fue desempeñado por Bruto Castellani, el primer forzudo, cronológicamente hablando, del cine italiano, que interpretó al personaje de Ursus en la versión de *Quo Vadis?* dirigida por Enrico Guazzoni en el año 1913.

Por lo que respecta a la escena de la carrera, esta significa la definitiva venganza de Ben-Hur y la derrota y humillación de su rival Messala, que, de hecho, desaparecerá definitivamente de la trama. Poco antes, el cine italiano ya había ofrecido una escena de carrera de carros muy similar, y que podemos pensar que serviría de modelo; concretamente hacemos referencia a la que aparece en la película *Messalina* (E. Guazzoni 1923)⁷⁹. En los casi ocho minutos que dura la escena en *Ben-Hur*, lo que de nuevo más llama la atención es el realismo y el dramatismo con los que viven los figurantes algunos momentos de esta. En especial en los diversos accidentes que se suceden en pista.

Al igual que ocurre con la novela original, en la película de Niblo el aspecto religioso y, especialmente, de apología del cristianismo es más importante que cualquier otro. El protagonista de la película no aparece en pantalla hasta prácticamente los veinte minutos, hasta entonces toda la trama giraba alrededor de los tres magos llegados de Oriente y de los sucesos de Belén. Del mismo modo, el final no coincide con la culminación de su venganza, sino con su conversión religiosa y la muerte de Jesucristo.

La película también difumina la relación a tres bandas entre Messala, Ben-Hur e Iras, cortesana egipcia hija del mago Baltasar. La novela, sin entrar en muchos detalles, sí muestra a la egipcia amante del romano y del judío, algo que en la película se modifica, ya que parece más la amante de Messala que intenta seducir, sin éxito, a Ben-Hur. Tanto el físico como los atributos y el comportamiento de Iras hacen de ella el prototipo de vampiresa cinematográfica de los años veinte. Utiliza pelucas, lo que le permite asumir identidades diferentes, una de ellas de un inconfundible color rubio platino. Se adorna con plumas, pasa mucho tiempo tumbada y se hace acompañar de un pavo real, símbolo del lujo. En uno de los pocos encuentros con el protagonista, Iras porta un incensario que cubre toda la escena de una tenue neblina. Pensamos que se trata de una alusión, más o menos consciente, al humo del tabaco, ya que fumar es uno de los actos que definen a la mujer independiente que asume comportamientos monopolizados por el hombre. En este caso la alusión directa al tabaco sería un anacronismo difícil de entender en ese momento, pero que el cine sí ha utilizado en ejemplos posteriores también referidos a la Antigüedad, como, por ejemplo, en la película *Titus* (J. Taymor 1999).

El filme también potencia el personaje de Ester, la hija de Simónides. En la pantalla ella es la que mantiene la relación con la madre y la hija del protagonista, ya enfermas de lepra, algo que en la novela le corresponde a una esclava doméstica. Esto supone potenciar los aspectos positivos que adornan a Ester, que aparece como la rival de Iras; la judía es el modelo positivo, la mujer familiar, recatada, fiel, y silen-

⁷⁹ Montesanti, 1963: 37; Garcés Estalló & Montserrat, 2019: 39 s.

ciosa acompañante de Ben-Hur. Una figura que está a su lado, pero jamás amenaza con hacerle sombra.

La película de Fred Niblo se estructura a partir de una serie de escenas que concentran el dramatismo, más allá de la indiscutible espectacularidad de la batalla y la carrera en el circo. Estas escenas serían el nacimiento de Cristo, el desencuentro entre Messala y Ben-Hur, el incidente de la teja, el encuentro en el pozo con el Cristo joven, la vida en las galeras, el encuentro nocturno ante la casa de la familia Hur, la curación de las leprosas, el reencuentro con la madre y la hermana del protagonista y la muerte de Jesucristo.

También la película altera el orden de uno de estos episodios, el momento de la curación de la madre y la hermana de Ben-Hur, que tiene lugar cuando Cristo ya va camino del Calvario. En la novela sucede antes de su entrada en Jerusalén. En la pantalla este no es el único milagro que el Nazareno realiza justo antes de ser crucificado, ya que también resucitará a un niño. Al situar aquí el episodio de la curación se eleva el nivel de dramatismo y el reencuentro familiar posterior supondrá el final feliz para la terrible tragedia que han padecido los tres miembros de la familia Hur.

También en la película de Niblo el sentimiento de ruindad que transmite el personaje de Messala es mayor que en la novela de Wallace. En la pantalla la relación del romano con la familia Hur es más cercana, llega a saludar personalmente a la madre del protagonista, mientras que en la obra literaria esta se reduce más a su antigua amistad con el patrício judío. Por lo tanto, la traición que comete es también mayor, ya que sus decisiones afectan a toda la familia. De ahí que el momento de la detención de Ben-Hur, su madre y su hermana tenga un carácter mucho más dramático en la película mientras en la novela es más un acto administrativo. En ambos casos, en la versión literaria y la cinematográfica, Ben-Hur ya apelará a la venganza en el mismo instante de ser injustamente detenido.

Una de las pocas escenas en color de la película no relacionadas con la historia de Cristo es la entrada triunfal del cónsul Quinto Arrio y su hijo recién adoptado. Esta escena, que se correspondería con una ceremonia de un triunfo romano⁸⁰, se presenta como el reverso de la que muestra la entrada en Jerusalén del nuevo procurador romano. Y si la primera señala el inicio de la debacle de la familia Hur, la entrada victoriosa en Roma supone el comienzo de la venganza y la reconstrucción de la familia, incluida la recuperación de todo el patrimonio. En la novela se insiste más en la idea de que parte de esa riqueza ha ido a manos de Messala, y que Ben-Hur podrá recuperarla gracias a las apuestas que giran alrededor de la carrera de Antioquía. Este aspecto económico de la historia apenas si se trata en la versión cinematográfica, salvo en una fugaz secuencia que muestra a Simónides, el administrador de la familia Hur, sometido a tortura por parte de los ávidos romanos.

La conversión al cristianismo del protagonista es en la versión filmica mucho más directa y dramática. Es casi como otro de los milagros que el Nazareno realiza camino del Gólgota. De hecho, en la escena, Ben-Hur irrumpie junto a Cristo ves-

⁸⁰ Ortiz Córdoba, 2015.

tido como un soldado y con la espada en la mano para anunciarle que sus legiones están dispuestas a liberarlo; en respuesta, Jesucristo le roza el rostro y acto seguido Ben-Hur arroja la espada y la conversión se ha producido. Luego marchará junto a su ejército para contarles lo sucedido; al oírlo, los soldados arrojan también sus armas y arrodillados comienzan a rezar. El medio literario permite extender una serie de reflexiones y entrar en detalles y eso es lo que sucede en el episodio de la conversión. Aquí hay un largo periodo de duda acerca de la figura del Mesías y del nuevo reino que anuncia. Todo ese proceso culminará mientras es testigo de primera mano de la crucifixión y la agonía de Cristo. Es en ese momento cuando toma la decisión de seguir la nueva fe.

La escena final de la película –que nada tiene que ver con el fin de la novela, que sucede en una de las villas italianas propiedad de Ben-Hur– funciona como compendio o resumen de todo el argumento. Sobre la terraza del palacio de la familia Hur, lugar desde donde cayó la teja que desencadena la tragedia, la familia al completo tras el emotivo reencuentro contempla la ciudad de Jerusalén, tal vez el escenario que más aparece en la historia, mientras sobre un horizonte rojizo se recorta el perfil de las tres cruces del Gólgota. Un drama familiar en Jerusalén con un mensaje religioso, la reivindicación del cristianismo frente a Roma y todo lo que en la novela Roma viene a significar.

CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas no solo hemos pretendido analizar de manera sucinta la película *Ben-Hur*, dirigida por Fred Niblo en el año 1925. Hemos pretendido, además, reivindicarla como un exponente de lo que fueron las superproducciones del periodo silente de la historia del cine que se ocuparon del mundo antiguo. Aun siendo una producción estadounidense, de la recién creada Metro Goldwyn Mayer, la película manifiesta claras influencias del *kolossal* italiano anterior a la I Guerra Mundial, en especial por el gigantismo de los decorados y los movimientos de masas ante las cámaras. Esto está sin duda relacionado con el hecho de haberse rodado en Italia y por la participación en el mismo de cualificado personal técnico local. A destacar la figura de Gabriellino D'Annunzio, asistente de la segunda unidad, que el año anterior, 1924, había codirigido junto a Georg Jacoby una nueva versión de *Quo Vadis?*

No podemos olvidar, para valorar la película en su debida dimensión, la enorme importancia en Estados Unidos de la novela original de Lewis Wallace. Estamos, repetimos, frente a una obra que no es de acción y aventuras, ni tampoco es de historia antigua, es ante todo una obra religiosa, la crónica de unos acontecimientos que señalan el nacimiento de la religión cristiana. Y la novela se pone al servicio de esos hechos para difundirlos en la nueva tierra de promisión que son los Estados Unidos. El éxito de la novela en las primeras décadas del siglo xx coincide con el afianzamiento del país como una nueva potencia mundial.

Podemos pensar que la película de Niblo ha tenido el infortunio de ver como apenas un par de años después el nacimiento y extensión del cine sonoro fue

relegando las películas silentes a un lugar lejos de los gustos del público, atraído por la novedad que suponía poder oír la voz real de sus ídolos de la pantalla. En el caso del film de 1925, además hay que tener en cuenta el desmesurado éxito de crítica y público que tuvo la versión de 1959. El tremendo espectáculo visual y sonoro de esta película creemos que hace olvidar la existencia de otra obra, la de Niblo, ni mucho menos de menor entidad, sencillamente diferente; diversa en el argumento, en el ritmo y también en sus pretensiones. Como señalamos al inicio de estas páginas, *Ben-Hur*, película de 1925, no es solo un referente para el cine sobre la Antigüedad, sino también un referente para la historia del cine.

REFERENCIAS

- DIODORO de Sicilia. 2006. *Biblioteca Histórica. Libros IX-XII* (Edición de Torres Esbarrancj, Juan José). Madrid: Gredos.
- JAMBlico. 2003. *Vida Pitagórica. Protreptico* (Edición de Periago Lorente, Miguel), Madrid: Gredos.
- BELLU, Francesco. 2002. *L'archeologo sul grande schermo*. Éboli: Edizioni NEP.
- CAMPBELL, Richard. H. y PITTS, Michael. R. 1981. *The Bible on Film. A checklist 1897-1980*. Londres: Scarecrow.
- CASTILHO COSTA, María Carolina. 2006. «Ben-Hur: um herói de muitas guerras», *Intercom*, (29, 1), 143-157.
- CHOW-KAMBITSCHE, Emily. 2016. «An Alternative Roman Spectacle: Fragmentation, Invocations of Theatre and Audience Engagement in Kalem's 1907 Ben-Hur», *Nineteenth Century Theatre and Film*, (43, 2), 201-221.
- CIEUTAT, Michel. 2000. «Ben-Hur, une biblie américaine», *Positif*, (468), 91-96.
- COMAS, Ángel. 1997. *Los Intocables de Eliot Ness. Ben-Hur*. Barcelona: Dirigido por...
- DA SILVA SOARES, Caroline & FURLANI, Joao Carlos. 2013. «Jesus, um popstar? Imagem e representação cinematográfica do nazareno entre 1905 y 1927», *Romanitas. Revista do Estudos Grecolatinos*, (2), 291-296.
- DELLA CASA, Steve & VIGANO, Darío. 2010. (Eds.) *Hollywood sul Tevere. Anatomia di un fenomeno*, Verona: Mondadori Electa.
- DUMONT, Herve. 2009. *L'Antiquité au Cinema. Vérités, Légendes et Manipulations*. París-Laussana : Nouveau Monde Editions & Cinematheque Suisse.
- ELLEY, Derek. 1984. *The Epic Film. Myth and History*, Londres: Routledge & Kegan Paul.
- GARCÉS ESTALLÓ, Ignasi y MONTSERRAT, Jesús. 2019. «El viaje a ninguna parte: las carreras de carros de la Antigüedad vistas por el cine». *El cine va de viaje*, editado por Lapeña, Óscar, 30-52, Université Paris Sud.
- GARCÍA GUAL, Carlos. 1990. «Novel·les Històriques de grecs i de romans», *L'Avenç*, (140), 32-39.
- GENTILE, Emilio. 2010. *Fascismo di pietra*, Roma-Bari: Editori Laterza.
- GIBBON, Edward. 1985. *The Decline and Fall of the Roman Empire*. Londres: Penguin Books.
- HESZER, Catherine. 2009. «Ben-Hur and Ancient Jewish Slavery», *A Wandering Galilean: Essays in Honour of Sean Freyne*, editado por Rogers, Zuleika, 121-139, Leiden: Brill.
- ITUARTE, Leire L. y LETAMENDI, Jon. 2002. *Los inicios del cine desde los espectáculos precinematógraficos hasta 1917*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- KINNARD, Roy y DAVIS, Tim. 1992. *Divine Images. A history of Jesus on the screen*. Nueva York: Carol pub. Group.
- MACHIAVELLI, Nicolo. 1971. *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, Florencia: Einaudi.
- MAYER, David. 1994. *Playing out the Empire. Ben-Hur and other Toga Plays and Film. A Critical Anthology*, Oxford: Clarendon Press.
- MEIJER, Fik. 2006. *Il mondo di Ben Hur*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- MONTESANTI, Fausto. 1963. «Originalità dell'ispirazione e autonomia di linguaggio nel film storico italiano», *Bianco e Nero*, (1-2), 31-39.

- MUSCIO, Giuliana. 2004. *Piccole Italie, grandi schermi. Scambi cinematografici tra Italia e Stati Uniti 1895-1945*. Roma: Bulzoni Editore.
- ORTIZ CÓRDOBA, José. 2015. «El poder y la gloria: el triunfo romano a través del cine y la televisión», *El poder a través de la representación filmica*, editado por Lapeña, Óscar & Pérez Murillo, María Dolores, 243-265, Université Paris Sud.
- PÉREZ GÓMEZ, Leonor. 1996. «El cine de romanos», *Pervivencia y Actualidad de la Cultura Clásica*, editado por García González, Jesús María & Pocifía Pérez, Andrés. 235-261, Universidad de Granada.
- PETERSON, Jennifer. 2019. «The silent screen 1895-1927», *Hollywood on Location. An Industry History*, editado por Gleich, Joshua & Webb, Lawrence, 16-44, Rutgers University Press.
- POLLES, Renan. 2001. *La Momie de Kheops à Hollywood*, París: Les Editions de l'Amateur.
- PRICOP, David. 2019. «Copyright in cinema. The road from story to screen. The *Ben Hur* case», *Close Up: Film and Media Studies*, (3, 1-2), 69-80.
- QUARGNOLO, Mario. 1987. «Una vita nel segno di Ben-Hur. Cronaca di un trionfo archivista», *Segnoscinema*, (27), 32-34.
- QUARGNOLO, Mario, RAFFAELLI, Sergio y REDI, Riccardo. 1995. «The heroic fiasco. Il Ben-Hur del 1925», *Immagine*, (30), 1-7.
- QUARGNOLO, Mario y REDI, Riccardo. 1995-1996. «Ben Hur a Roma nel 1924», *Immagine*, (33), 1-3.
- REDI, Riccardo. 1995. «Una vicenda ancora controversa», *Immagine*, (30), 3-7.
- ROMEO, Remo. 1995. *Il Vangelo secondo il cinema. Il cinema cristologico delle origini ai nostri giorni*. Siracusa: Emanuele Romeo Editore.
- SADOUL, George. 1947. *Les pionniers du cinéma. 1897-1909*. París: Editions Denoël.
- SILVEIRA CYRINO, Mónica. 2005. *Big Screen Rome*. Oxford: Blackwell Publishing.
- SINGER, Michael. 1988. «Cinema Savior», *Film Comment*, (24, 5), 44-47.
- SOLOMON, John. 2002. *Péplum. El mundo antiguo en el cine*. Madrid: Alianza Editorial.
- SOLOMON, John. 2012. «Messala: Roman Villain via Boss Tweed and Billy the Kid», *The Real and the Reflected: Heroes and Villains in Existent and Imagined Worlds*, editado por Franks, Rachel & Meindi, Susan. 13-21. Oxford: Inter-Disciplinary Press, Oxford.
- SOLOMON, John. 2015. «The Classical Sources of Lew Wallace's Ben-Hur», *International Journal of the Classical Tradition*, (22, 1), 29-75.
- TEJERIZO GARCÍA, Carlos. 2022. *Cine y Arqueología. La Arqueología en la gran pantalla*. Córdoba: Almuzara.
- THOMPSON, Donald. E. 1988. «Lew Wallace and Ben-Hur», *Indiana Libraries*, (7, 1), 29-38.
- TOWNE, Jackson, E. 1961. «Lew Wallace's Ben Hur», *New Mexico Historical Review*, (36, 1), 62-69.
- VALVERDE GARCÍA, Alejandro. 2010. «Grecia antigua en el cine: filmografía y bibliografía», *Philologica Urcitana*, (3), 129-146.
- WALLACE, Lewis. 1901. *Ben Hur. Novela histórica de los tiempos de Jesucristo*. Barcelona: La Hormiga de Oro.
- WYKE, María. 1997. *Projecting the Past. Rome, Cinema and History*. Nueva York: Routledge.

