

**CORTÉS ARRESE, Miguel***Vidas de cine. Bizancio ante la cámara.*

Catarata.

Madrid: 2019, 216 pp.

ISBN: 978-84-9097-589-3.

Conocido especialista en arte bizantino y ruso, a los que ha dedicado no solo numerosos estudios científicos, sino también obras de divulgación, Miguel Cortés Arrese, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha, se acerca esta vez al mundo bizantino a través del cine. El título del libro hace alusión a los cuatro personajes protagonistas de las películas que le sirven como eje para poner en relación el imaginario cinematográfico del siglo xx con aquel imperio y su influencia cultural más allá de sus fronteras espaciotemporales: *Simón del desierto* (Luis Buñuel, 1965), trasunto de varios estilitas, la emperatriz Teodora (*Teodora, imperatrice di Bisanzio*, Riccardo Freda, 1954), *Andrei Rublev* (Andrei Tarkovski, 1966), y San Francisco de Asís (*Fratello sole, sorella luna*, Franco Zeffirelli, 1972).

Parafraseando a Román Gubern, recuerda Cortés Arrese al inicio de su libro que cada película es un documento elocuente del momento en que se hizo; sin embargo, el cine es también un arte particular, basado en el tiempo –y aquí cita a Tarkovski y a John Berger–, capaz de transportar a los espectadores a otros espacios, ofreciendo la ilusión de que pudieran remontarse en la historia. Más allá de la fantasía imposible del revivir, el método utilizado por el autor para poner en relación el pasado histórico con las películas que analiza pasa, en todos los casos, por investigar los vínculos inmediatos que pueden llevar a un cineasta a interesarse por las figuras que protagonizan sus películas. En el caso de Buñuel, su interés por los estilitas nace hacia 1927 en la Residencia de Estudiantes

a través, probablemente, de la lectura del recién publicado *Don Juan, los milagros y otros ensayos*, del neurólogo Gonzalo Rodríguez Lafora, pero quizás también de las láminas de Croisset que acompañaban *El año cristiano* (1852) que habría podido ver en su infancia o durante su estancia en la residencia jesuítica de Zaragoza, y de otros libros, como *Tais*, de Anatole France (1890), que estaba en la biblioteca de la Residencia de Estudiantes, y *La tentación de San Antonio*, de Flaubert (1874), muy apreciado por los surrealistas. La película de Riccardo Freda viene precedida por el interés que el cine italiano había mostrado repetidamente no solo por la Antigüedad durante su etapa muda –género que renace con *Fabiola*, de Blasetti, de 1949, y que continúa el propio Freda con su *Spartaco* (1953)–, sino por los acercamientos previos desde los primeros tiempos del cine a la figura de la emperatriz, cuyos argumentos y recreación de los ambientes cortesanos retrotraen hasta el gran éxito teatral protagonizado por Sarah Bernhardt en 1884. Aparte del interés personal que el propio Andrei Tarkovski pudiera tener por el arte y la figura de Andrei Rublev, Cortés Arrese enfatiza la lenta revalorización de los iconos rusos, que pasan inevitablemente por la restauración de *La Trinidad* en 1918, el restablecimiento de los talleres de restauración de iconos en 1944, hasta las celebraciones en honor de Rublev en 1960, durante el breve deshielo que siguió a la muerte de Stalin, una condición de posibilidad para el rodaje, que no garantizó, sin embargo, el apoyo de las autoridades poco después, con vistas a su exhibición y exportación, cuando este momento dio paso a una nueva involución política. El San Francisco de Zeffirelli, tiene mucho que ver con la fascinación preadolescente del director ante los frescos de Giotto en Asís, pero hay que recordar que la figura

del santo –o del franciscanismo primitivo– había sido retomada recientemente, antes de su película, por Rossellini (*Francesco, giullare di Dio*, 1950), y por Pasolini (*Uccellacci e uccellini*, 1966). A través del aspecto físico de los actores y de la música compuesta por Donovan, Zeffirelli quiere acercar –en esta coproducción italo-británica que optó a un Óscar de Hollywood– la figura de Francisco a un público juvenil todavía influenciado por el movimiento hippie. El director decidió ambientar la visita del santo al Papa no en Roma, sino en la catedral de Monreale, en Palermo, edificio normando de esplendor bizantino, donde reproduce disposiciones de espacios y gestos de los personajes que remiten al Giotto de Asís.

Las referencias artísticas en las películas estudiadas son otro campo en el que Cortés Arrese se detiene: la documentación no solo escrita, sino también gráfica que Buñuel pudo manejar para su *Simón del desierto*, filtrada al final por Goya –había realizado un guión nunca filmado sobre el pintor aragonés–; la huella de San Vital de Rávena en la *Teodora* de Freda –el director rodó simultáneamente un documental sobre los mosaicos bizantinos de la ciudad–, a pesar de las libertades que llevaron a ambientar las secuencias del Hipódromo aprovechando la arquitectura fascista del Palacio de las Corporaciones y del EUR en Roma –con alguna de las estatuas del Colosseo Quadrato como llamativo fondo–; Brueghel el Viejo como fuente de motivos en *Andrei Rublev*, cuya Trinidad es luz y color que con su aparición final ilumina retrospectivamente la película en blanco y negro; o la presencia del Giotto de Asís en la película de Zeffirelli.

La detección de estas referencias no es, sin embargo, la finalidad del libro: Goya, Brueghel, Giotto, entre otros artistas, funcionan para autores y público como puentes

con el pasado bizantino. De ahí que buena parte del libro esté dedicada a volver a la otra orilla, la que hizo nacer el fenómeno de los estilitas, dejó sus huellas en San Vital de Rávena, influenció la catedral de Monreale y dejó como herencia una Tercera Roma en tierras rusas que adaptan a sus propias necesidades la tradición de los Paleólogos y revitalizan el arte del icono. Cada capítulo incluye un amplio estudio acerca del momento histórico y artístico de referencia –la Siria de los estilitas, el reinado de Justiniano y los mosaicos de San Vital, la Rusia de Teófanos y Andrei Ruvlev, la Sicilia normanda, los frescos de Asís–.

*Vidas de cine* es, además, desde los ejes que son las obras tratadas por extenso, una constelación de alusiones a otras muchas películas que son mencionadas siempre con pertinencia tanto en el texto como en las notas que componen el impresionante aparato crítico. El capítulo introductorio y el epílogo, además, amplifican el número de referencias. Tal cantidad hubiera merecido, y esta es la única salvedad que le pongo al libro, un índice analítico o, al menos, y desde mi punto de vista sesgado como historiador del cine, un índice de películas citadas con una breve ficha técnica. Sobre todo, porque, a mi juicio, este libro, a diferencia de un catálogo, tiene la capacidad de sugerir nuevas vías de investigación. Un ejemplo puede ser el breve comentario sobre *Fetih 1453*, película turca dirigida por Faruk Asoy (p. 41, nota 49), gran éxito popular que, al menos, induce a pensar que sería interesante investigar la visión acerca del Imperio Bizantino, sus restos y sus influencias, en cinematografías como la turca y otras que se salen del marco de Europa Occidental y Estados Unidos. El libro deja ver que tratar el caso del ámbito de influencia ruso, desde este punto de vista, daría al menos para otra monografía,

en la que sin duda debería estar incluido el armenio Paradjánov. Otro ejemplo completamente diferente: el hecho de que una película –*San Francesco il poverello di Assisi*, Enrico Guazzoni, 1911–, se alzara con el Premio a la Categoría Artística en la Exposición Internacional de Turín (que merece un párrafo en la pág. 179), en pleno debate internacional acerca de la cualidad como *obra* de una película en relación con el problema de los derechos de autor, es un dato de importancia para quien se pregunte por qué en la legislación fascista las películas van a ser consideradas como obras susceptibles de esos derechos, al lado de las plásticas y teatrales, pero en un marco legislativo que las distingue de las literarias.

Como decía antes, estas son salvedades producidas por la capacidad de sugerencia del texto de temas nuevos para la investigación. Es cierto que un índice de películas citadas ayudaría a la memoria, pero también existen, y no dejarán de estar con nosotros, el lápiz y el papel.

*Vidas de cine. Bizancio ante la cámara* es una obra cuyo carácter científico y sus cualidades como obra de divulgación van unidos gracias a un hábil manejo de los recursos literarios. En este sentido, los textos más conseguidos son a mi parecer los dedicados a Buñuel y Tarkovski, pero en conjunto, un lector con prisa puede leer la obra de corrido sin tener en cuenta las notas, que van colocadas al final de cada capítulo. Lo que he separado en esta reseña –influencias recientes y condiciones de posibilidad para una película, referencias artísticas, e historia del momento referido–, se imbrican sin embargo en el libro constantemente, produciendo intriga, jugando con lagunas temporales y causales que el lector espera ver completadas más adelante, y siempre se siente recompensado. Este placer lo encuentran tanto el lector apresurado de ensayo, como el lector de historia que se sumerge también en los comentarios de las notas y en el aparato crítico.

Fernando González García