



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

**ESCENARIOS
DEL
CINE HISTÓRICO**



VELÁZQUEZ Y LO VELAZQUEÑO EN LA PUESTA EN ESCENA. INFLUENCIAS EN *EL REY PASMADO* Y *ALATRISTE*

MÓNICA BARRIENTOS-BUENO
Universidad de Sevilla

Resumen

Convertida en una de las fuentes principales con las que dotar de verosimilitud histórica en el ámbito visual, la pintura emerge como punto de partida para recrear ambientaciones del pasado, con especial relevancia en el ámbito de las películas históricas, y es que es indudable que nuestra imagen del pasado está mediatizada por lo pictórico. El recurso al arte contemporáneo a la época a plasmar, reforzando la correspondencia entre momento histórico y manifestaciones plásticas dadas en esa etapa, es un procedimiento de identificación subconsciente y de verosimilitud en términos históricos. En el cine español destaca especialmente la influencia visual de Velázquez en filmes enmarcados en el siglo XVII, durante el reinado de Felipe IV, monarca del que el artista sevillano fue pintor de cámara; entre ellos se estudia su impacto en la concepción visual, puesta en escena, dirección artística y caracterización de personajes en *El rey pasmado* (Uribe, 1991) y *Alatriste* (Díaz Yanes, 2006).

Palabras clave: Velázquez, pintura, El rey pasmado, Alatriste, puesta en escena, dirección artística, caracterización

Abstract

Made into one of the main sources to get visual historical credibility, painting rises as a starting point to reproduce settings of the past; we cannot deny that our picture of the past is influenced by pictorial. The use of contemporary art to the period to film is a way to get subconscious identification and historical credibility, meanwhile it reinforces the connection between historical time and painting made at this moment. In Spanish Cinema stands out Velazquez's visual influence on films set in 18th Century, during the reign of Felipe IV, whom the Sevillian artista was the court painter. Two films, *El rey pasmado* (Uribe, 1991) and *Alatriste* (Díaz Yanes, 2006), are analyzed under their visual design, mise-en-scene, art direction and characterization of the roles to show Velazquez's influence in them.

Keywords: Velázquez, painting, El rey pasmado, Alatriste, mise-en-scene, visual design, characterization

1. LA PUESTA EN ESCENA HISTÓRICA DESDE LA PINTURA

Desde la manera de componer un plano y disponer los elementos presentes en él hasta la forma de iluminar una escena, pasando por la influencia plástica de pintores, estilos, corrientes pictóricas y hasta incluso referencias directas a obras concretas, se hace visible un amplio abanico de confluencias entre cine y pintura en el entorno de la puesta en escena. En ocasiones estas presencias entran en el marco de lo explícito, asumidas y confesadas, en otras

pueden “verse discutidas e incluso negadas por muchos directores, al ser fruto de un origen inconsciente o no pretendido al menos” (Borau, 2003, p. 18).

Nuestra imagen del pasado está mediatizada por lo pictórico, un factor muy influyente en los territorios de la consecución de la verosimilitud visual en todo tipo de géneros cinematográficos, con especial incidencia en el histórico. La ficción histórica recurre a la inspiración pictórica especialmente en épocas prefotográficas, de las cuales sólo hay testimonio gráfico a través de la pintura (Monterde, 2009, p. 64). El director artístico de *Alatriste*, Benjamín Fernández, apuntala todos los argumentos al señalar que la pintura es “la principal fuente de documentación para aquellas películas cuya acción transcurre en el pasado, desde la información del vestuario o el maquillaje a los espacios que habitaban, incluso la iluminación o las gamas cromáticas que conformaban aquellas atmósferas” (Tejeda, 2009, p. 24). Ello obliga a una intensa labor de documentación durante la preproducción, la cual se materializa en la búsqueda de la mayor cantidad posible de referentes visuales tanto contemporáneos a la época a retratar, para reforzar la correspondencia total entre estilo pictórico y momento plasmado, como otros anacrónicos en este sentido que, paradójicamente, también desean cumplir en términos de verosimilitud, aunque ésta en ocasiones esté al servicio del espectáculo en obras que se ambientan en un entorno histórico y que no pretenden “hacer películas sobre el pasado histórico” (Ortiz y Piqueras, 2003, p. 63) o simplemente no se busque “afinidad argumental” entre la temática de la pintura y la de la película (Borau, 2003, p. 34). El peso de la pintura es aún más elevado en las representaciones de personajes históricos de los cuales existen retratos, cuya iconografía es un referente; cualquier desviación de la fidelidad visual en ese sentido haría que la imagen construida no funcionase, por ejemplo, en los casos que nos ocupan “todas las películas biográficas sobre reyes y emperadores, y aún más si la aparición de éstos en el desarrollo del filme es anecdótica, basan la caracterización del personaje en toda la retratística de la monarquía” (Ortiz y Piqueras, 2003, p. 60).

La pintura tiene una importancia capital como fuente de información para la plasmación en pantalla de imágenes del pasado, “cuando los directores, guionistas y decoradores observan la Historia, es comprensible que su mirada se detenga en las composiciones que proporciona la pintura [...]. El intento por parte de los pintores de plasmar el momento memorable, el hecho decisivo, es continuado y desarrollado en realidad por el cine, que lo introduce en la secuencia espacio-temporal” (Pérez y Alcaide, 1992, p. 113). Esta función informativa de la pintura, donde se acude tanto a la de género como a la de temática religiosa y retratística oficial, no se da sólo en lo formal y construible visualmente, sino también en lo relativo a cos-

tumbres, escala de valores, gestos, estructura social, posturas y comportamientos habituales en cada una de las épocas, lo cual suministra información para la configuración de la psicología y comportamiento de los personajes. Estaríamos ante lo que Monterde, Selva y Solà definen como "sociología retrospectiva" (2001, p. 96).

Otro de los aspectos pictóricos que más riqueza aporta a las evocaciones fílmicas del pasado son las pautas y orientaciones sobre soluciones compositivas e iluminación de planos derivadas de la inspiración en cuadros concretos, estilos, corrientes y escuelas pictóricas (Moscariello, 2011, p. 95), pensados como los más idóneos para reflejar ambientes y estados de ánimo. Muchos directores de fotografía han confesado su aprendizaje a partir del estudio de la luz en grandes pintores (Borau, 2003, pp. 53-54), logrando así envolver a los personajes en una atmósfera concreta que depende de factores tan pictóricos como la armonía y el contraste; por ejemplo, Alfredo Fraile tenía predilección por la composición y uso de la luz de los artistas barrocos, de los cuales obtuvo importantes soluciones (Rubio, 1995, p. 123). En esta línea, además, se trabaja con un amplio margen para la transformación del referente original y la aportación personal, por parte tanto del director de la película como de los responsables de la dirección artística y de fotografía, desde la asunción de las respectivas cualidades primordiales de las obras referenciadas (Rosenstone, 2008, pp. 11-12), entre otros departamentos implicados en la puesta en escena. Es precisamente este hemistiquio el que permite conjugar otros factores ligados a la verosimilitud y fidelidad como son la creación de un ambiente, atmósfera y sensaciones concretos que se pretenden transmitir al público.

El efecto cuadro viviente, la buscada recreación de pinturas en pantalla, también fundamenta en ocasiones la verosimilitud debido a que el espectador se encuentra ante modelos claramente reconocibles, instalados tanto en la cultura como en el imaginario popular. Son obras que plasman en ocasiones los momentos históricos que forman parte de la diégesis de la cinta, instantes que remiten momentáneamente al fuerte fotorrealismo mimético del cinematógrafo, el cual no renuncia por ello a su propia expresión. El empleo de este recurso no deja de ser arriesgado en términos de lenguaje, ya que suele comportar la incorporación de una serie de marcadores que implican "un cambio en los efectos lumínicos, cromáticos, perspectivas, punto de vista, expresividad de los personajes, etc..., respecto al modelo, sujeto a un proceso de relectura" (Piqueras, 1998, p. 36).

2. BREVE APROXIMACIÓN A *EL REY PASMADO* Y *ALATRISTE*

En el cine español de los últimos años, donde se han producido varias películas de ambientación histórica, sobresalen *El rey pasmado* (1991, Imanol Uribe) y *Alatriste* (2006, Agustín Díaz Yanes) por una serie de coincidencias: sus respectivas puestas en escena vienen marcadas por la impronta pictórica, de hecho el referente en ambas es la estética y universos velazqueños. Sus historias se ubican cronológicamente en el reinado de Felipe IV, con aparición del monarca incluida; por último, se basan en originales literarios: el filme de Uribe en el relato *Crónica del rey pasmado*, de Gonzalo Torrente Ballester, una fiel adaptación que difiere levemente en algunos episodios variados de orden y añadidos; por su parte, el de Díaz Yanes se asienta en las cinco primeras novelas de la serie de las aventuras del capitán Alatriste, nacidas de la pluma de Arturo Pérez-Reverte, aunque sea *El sol de Breda* sobre la que gravita el entramado del guión. Estas aproximaciones, especialmente en lo relativo a la primera, no suponen los mismos resultados en cuanto a estética visual.

Alatriste, aunque ficción enmarcada en un entorno histórico que cuenta con la inclusión de personajes reales reconocibles, tiene una vocación diegética y plástica realista, vinculada a un modelo de producción de aires europeos, muy en línea con coproducciones como *La reine Margot* (Chéreau, 1994). Díaz Yanes confiesa que, a diferencia de épocas más luminosas, la España de *Alatriste* “no es el siglo XVIII francés ni el XIX italiano. El siglo XVII en España era oscuro y pobre” (García, 2006), y eso ha marcado su impronta visual. Por su parte *El rey pasmado*, aparentemente ceñida a los rígidos códigos del género histórico-literario, rompe con la “tentación realista” con un tratamiento ambiguo del realismo al incluirse el componente mágico, y funciona como una “fantasía radicalmente abstracta” (Losilla, 1994, p. 78). A ello se une que el modelo Esquilache, instaurado en el cine español de las últimas décadas como referente de solemnidad y seriedad para las películas de época (Angulo, Heredero y Rebordinos, 1994, p. 144), es rechazado en el planteamiento de *El rey pasmado*, concebido como una comedia, junto a su focalización en el costumbrismo, en el “suceder cotidiano de los personajes reales” (Gutiérrez y Porquet, 1994, p. 33).

El rey pasmado tuvo una producción relativamente rápida nacida de la necesidad de hacer uso de una subvención que iba a expirar en breve; finalmente se realizó en régimen de coproducción con Francia y Portugal a través del programa Euroimages. Su director, Imanol Uribe, relata en numerosas entrevistas que prácticamente encontró por casualidad la novela de Torrente Ballester y vio inmediatamente su potencial cinematográfico, siendo incluso necesarios muy pocos cambios en su adaptación a guión. Por su parte *Alatriste* llevaba a sus espaldas

varios años de trabajo para poder llevar a cabo el proyecto, que a fecha de su estreno era la producción más costosa del cine español, con un presupuesto de 24 millones de euros.

3. AIRES PICTÓRICOS INDISIMULADOS EN *EL REY PASMADO Y ALATRISTE*

En una y otra película queda patente una perfecta coordinación entre los distintos departamentos encargados del aspecto visual, desde dirección artística a fotografía y vestuario, que revierte en el resultado que se ve en pantalla, perfectamente cohesionado dentro de sus respectivos estilos y aproximaciones a la época de Felipe IV. Sus distintos responsables han manifestado su inspiración en cuadros concretos, en las luces y atmósferas de Velázquez y otros artistas barrocos para construir su visualidad, lo cual se corresponde con un nuevo aire en el cine histórico español, que imbuido por las renovadas corrientes historiográficas opta por imponer el realismo, mostrando el Siglo de Oro como “una época con sus luces y sus sombras” (Camarero, 2012, p. 106).

En el caso de *Alatriste* es evidente que la estética en iluminación y composición es deudora de la paleta de Velázquez, Ribera y Zurbarán principalmente, cuya preparación supuso el “grueso del trabajo” en palabras de Díaz Yanes (Romero, 2014, p. 71); su director artístico, Benjamín Fernández apunta además que “al transcurrir en el siglo XVII y tener cierto aire holandés, me documenté principalmente en los cuadros de Vermeer de Delft” (Tejeda, 2009, p. 24); optó además por un trabajo tradicional que huye de la intervención digital sobre la imagen a favor de la construcción de decorados. Por su parte, la fotografía de Paco Femenía recreó, a partir de la emulación del trabajo de pintores de la primera mitad del XVII, ambientes y atmósferas en los que es palpable el polvo circundante en el ambiente y una impronta de tonalidades amarillentas y pardas que, por momentos, recuerda tanto lo velazqueño como lo murillesco, junto con el tenebrismo y los claroscuros tomados de Rembrandt, Ribera y Caravaggio. Para el vestuario, a cargo de Francesca Sartori, se quería un estilo ligeramente italianizado, especialmente en el apartado femenino, que se amplía a la evidente inspiración en retratos de Velázquez, junto a obras de “Antonio Pedrera, José de Ribera, Francisco Zurbarán o, incluso, Van Dyck o Fray Juan Rizzi” (López, 2013, p. 461), que en el caso del pintor holandés se plasma en los figurines que viste el príncipe de Gales (Javier Mejía) y su cortejo. Zurbarán está presente de forma muy especial a través del inquisidor Fray Emilio Bocanegra (Blanca Portillo).

El rey pasmado ofrece igualmente una estética con un gran protagonista: Velázquez. Su director, Imanol Uribe, señala que en sus conversaciones con Torrente Ballester hablaban de Velázquez, “impregnaba aquella época y, por tanto, el texto de Gonzalo. La plástica de la película debía ser velazqueña” (Uribe, 2010, p. 148), lo que se tradujo en una gama de colores con la que se trabaja en la película y la impronta visual general. Su director artístico, Félix Murcia, emplea a Velázquez y también a Zurbarán, “cuya huella puede rastrearse especialmente en las dependencias ocupadas los religiosos (el cesto de membrillos del despacho del Gran Inquisidor, la ascética celda del anciano padre Ferrán de Valdivielso)” (Ariza, 2008, p. 347). La plasticidad en la iluminación, quizás no tan palpablemente pictórica en sus calidades como la de *Alatriste* por sus suaves tonalidades, se debe a Hans Burmann, quien consigue “una imagen de gran atractivo visual, acorde con el estilo pictórico de la época” (Uribe, 2004, p. 142) sin recurrir al tenebrismo más que en contadas ocasiones, y que trasluce el ensimismamiento del monarca. Igualmente la luz se trabaja para que hable: las secuencias con religiosos “denuncian por su iluminación un oscurantismo mental acorde con su concepción y valoración de los hechos que transcurren” (Blasco, 1993, p. 41). El vestuario de Javier Artiñano acompaña todos estos aspectos con una clara influencia velazqueña, en términos de rigor histórico (Bayo, Navarro y Olcina, 2007, p. 114), línea que se permite una única licencia: el trabajo con el personaje del conde de la Peña Andrade, claramente inspirado en los retratos de Van Eyck tanto por su patronaje como por su cromatismo, en las antípodas del omnipresente negro de la corte española, a lo que se suma el trabajo de su intérprete, Eusebio Poncela, con la pose y actitud del aristócrata.

El erotismo, la clave de *El rey pasmado*, se prolonga desde *La venus del espejo* hacia el cuarto prohibido del Alcázar de Madrid, donde el rey descubre de las telas que las cubren dos obras de Tiziano: *Dánae recibiendo la lluvia de oro* (1553) y *Venus recreándose en la música* (1550); esta última protagoniza además un plano detalle subjetivo del monarca, centrado en el pubis de la divinidad, que no es más que la prolongación de la visión que lo ha desencadenado todo: el cuerpo desnudo de Marfisa.

4. VELÁZQUEZ Y LO VELAZQUEÑO

En ambas películas, *El rey pasmado* y *Alatriste*, la pintura se hace presente en varios estratos, como capas superpuestas que conforman el resultado final; algunos apuntes al respecto ya hemos anotado, sin embargo ahora nos centraremos en cómo se materializa con Velázquez y su barniz a través de una serie de ejemplos tomados de los largometrajes. Al respec-

to, tanto Gloria Camarero (2012) como Yolanda López (2013) ya han apuntado los distintos niveles de presencia pictórica en *Alatriste*, los cuales tomaremos como referencia para profundizar en el caso de la cinta de Díaz Yanes y exponer paralelamente los correspondientes ejemplos en la de Uribe.

4.1. Velázquez en la utilería

Quizás la presencia más evidente y palpable de la pintura en el cine es la presencia de cuadros en las películas como parte del atrezzo; en *Alatriste*, el conde de Guadalmedina (Eduardo Noriega) es un aristócrata de elevada posición e influencia que además es coleccionista de arte. Dos escenas son clave: en la primera, el conde conversa con el capitán Alatriste (Viggo Mortensen) en un almacén de su palacio, donde se acumulan multitud de obras de arte cubiertas con lonas; parcialmente a la vista, sin tapar por completo, se encuentra el lienzo de la etapa sevillana de Velázquez *El aguador de Sevilla* (1618-1622). El mismo llega a protagonizar parte de la conversación, ya que Guadalmedina argumenta que lo ha adquirido a un prometedor artista al que se le dan bien “las cabezas”, en alusión al retrato. Posteriormente Alatriste se postrará ante el cuadro y tocará una imperfección de la superficie de arcilla del búcaro de agua, llamado por su extremo realismo e impresionado por el conjunto de la obra, a la que Díaz Yanes dedica una breve panorámica de detalle. La segunda escena a la que hacemos mención es más bien un conjunto de ellas que comparten ubicación: el despacho del conde de Guadalmedina, donde vemos ya colgado en la pared *El aguador de Sevilla*, acompañado de otras obras relevantes del arte como *La dama de armiño* (1577-1580), de El Greco, y *La bacanal de los andrios* (1523-1526), de Tiziano, al que se accede a través de una enorme galería plagada de otras pinturas y esculturas.



El aguador de Sevilla en *Alatriste*: objeto de coleccionismo

De forma no tan destacada, otros espacios también se encuentran decorados con cuadros de Velázquez como es la sala de mapas, donde cuelgan *Esopo* (1640), *Menipo* (1641) y *La fragua de Vulcano* (1629-1630). El que se constituye como cuadro clave en la concepción visual de *Alatriste*, *La rendición de Breda* (1634-1635), también tiene protagonismo en un plano y en otros momentos de la cinta, como veremos a propósito de otros usos de la pintura. En relación a su aparición física como objeto nos referimos al momento de su traslado, sobre unos ruedines, atravesando un patio hacia su ubicación en el salón de reinos en el Palacio del Buen Retiro. El lienzo es el protagonista del epílogo de la novela *El sol de Breda*, sobre la que se estructura el guión de la película, y sobre el que Arturo Pérez-Reverte ha manifestado que basó sus primeros esbozos del personaje de Alatriste.

En el caso de *El rey pasmado*, la presencia física de cuadros de Velázquez es menor, quizás por el aire de ambigüedad temporal que inunda toda la película; entre las pocas ocasiones se encuentra el momento en el que el monarca recorre varias estancias para, con un catalejo, comprobar qué hora es para acudir al encuentro nocturno con su esposa. En su discurrir por las estancias palaciegas pasa junto a un retrato suyo en ejecución por parte de Velázquez, quien en ese momento no se encuentra trabajando; se trata del fechado en 1628, al cual se acerca, admira y sonrío complacido.



El rey pasmado y retrato de Felipe IV

4.2 Velázquez en las recreaciones de sus obras

Otro empleo de la pintura es el recurso al cuadro viviente, una presencia implícita de la misma, recreado bajo los cánones del *tableau vivant*³⁸⁵. En *Alatriste* se plasma con la recreación dentro del encuadre cinematográfico del óleo *La rendición de Breda*, donde están incluidos como personajes el propio capitán y Copons (Eduard Fernández); el uso que se hace de este elemento es totalmente nuevo respecto a etapas anteriores del cine español, pues “ya se había dado en el cine de la autarquía, con el uso recurrente y repetitivo de imágenes muy reconocibles por parte del público, [...] pero aquí tiene una nueva función. El *tableau vivant* en *Alatriste* actúa como elemento cronológico” (López, 2013, pp. 462-463).



La rendición de Breda en *Alatriste*: elemento de atrezzo y cuadro viviente

El cuadro viviente también se encuentran entre los pilares de la concepción visual y de puesta en escena del filme de Imanol Uribe. *La venus del espejo* (1647), que inspiró también a Torrente Ballester su relato (Angulo, Heredero y Rebordinos, 1994, pp. 142-144), es recreada en encuadre a través de sus claves básicas en la primera escena de la cinta³⁸⁶, se crea una imagen erótica que realmente se convierte en el epicentro de la película. Marfisa (Laura del Sol), la prostituta más cara de la Villa, aparece recostada tras yacer toda la noche con el rey (Gabino Diego) con la misma postura y disposición semejante de algunos elementos que en el lienzo de Velázquez; entre las leves modificaciones y licencias que se toman en la puesta en escena del cuadro viviente tan sólo se introduce un gran cambio: viste medias rojas, un detalle

³⁸⁵ Adoptamos el término que, en origen, hace referencia al espectáculo homónimo, muy popular en los salones durante siglos XVIII y XIX, en el que se escenificaban obras pictóricas, el cual es adoptado formalmente por el cine de los primeros tiempos. El concepto y el término se han integrado en el universo de las relaciones entre cine y pintura para designar la plasmación deliberada y consciente, mediante la puesta en escena, de cuadros en una película; su uso se ha hecho común entre los investigadores de este ámbito, independientemente de la época en que se haya producido de la película.

³⁸⁶ De alguna manera se juega con cierta anacronía, pues si bien la obra de Velázquez es de 1647, el único puntal cronológico en la película es que el rey cuenta con veinte años de edad, por lo que se sitúa en 1625 (Santana y Santana, 2008, p. 227).

que aporta más erotismo. Al despertar y vestirse, a través de su reflejo en el espejo el rey admira el cuerpo desnudo de Marfisa, “quien hasta dormida persevera en su oficio de seductora” (Ariza, 2008, p. 347); espejos y reflejos como clave también del universo velazqueño que veremos repetirse también al final de la película, cuando es la propia reina quien evoca la escena para el monarca. De esta manera, la reina y Marfisa, en sus representaciones de Venus son damas en el espejo. Otros momentos con espejos son el de la reina ante su tocador con Colette (Christine DeJoux) y el que refleja al conde de la Peña Andrade en la habitación de Francisca de Távora (Eulalia Ramón) antes de su misteriosa desaparición tras una puerta.



Las representaciones evocativas de *La venus del espejo* abren y cierran *El rey pasmado*

4.3 Velázquez inspira motivos, personajes, luces, y atmósferas

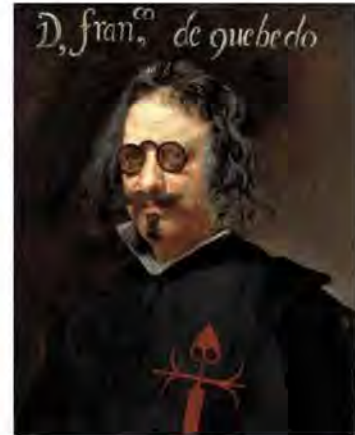
Los cuadros y su atmósfera también inspiran algunos momentos de *Alatriste*, dejándose ver en el vestuario y caracterización de los personajes e incluso ambientes, los cuales remiten a obras concretas de Velázquez. Un momento quizás no muy marcado, y hasta cierto punto pasajero, lo constituye una serie de planos de la escena de caza del rey dedicados a la pieza a la que pretende abatir, que ineludiblemente ponen en imagen *Cabeza de venado* (1626-1628).



Cabeza de venado en Alatriste

El espíritu velazqueño también se encuentra presente en la concepción visual de los personajes a través del vestuario y la caracterización. En *Alatriste*, personajes reales como Felipe IV (Simon Cohen) o el conde-duque de Olivares (Javier Cámara) se inspiran en la multitud de retratos que Velázquez les dedicó. En el caso del monarca se recurre tanto a la retratística oficial de Estado (como por ejemplo *Felipe IV de castaño y plata*, 1631-1635) como a los de montería (*Felipe IV cazador*, ca. 1633), tal como es posible ver en la escena donde el rey está de batida, la cual se aprovecha para mostrar los fondos velazqueño en perspectiva aérea que les acompañaban. Otros personajes, como el secretario Luis de Alquézar (Jesús Castejón), también se miran en el espejo velazqueño, en su caso en el retrato de *Don Diego de Barberana* (1631); sin transferencia de otra figura se encuentra el propio Quevedo (Juan Echanove) en el suyo homónimo (ca. 1639) que, aunque perdido el original del artista sevillano, es conocido por tres copias debidas a su taller. Entre los femeninos destaca la sobriedad de la esposa de Malatesta (Pilar López de Ayala), inspirada en *La dama del abanico* (1638-1639), referencia compartida con Angélica de Alquézar niña (Nadia de Santiago).





Velázquez en los personajes de *Alatriste*

El lienzo que vertebra la narrativa, *La rendición de Breda*, ya plasmado por otras vías, también encuentra su representación a través de las batallas, en las cuales se reproducen las tonalidades azuladas del fondo de la obra, donde se representa el campo de combate y espacio de la contienda; en los momentos finales del filme, por ejemplo, “en la batalla de Rocroi está inmerso implícitamente. No se muestra, pero toda la secuencia es el cuadro en sí misma, con la misma luz, el mismo color y las mismas texturas” (Camarero, 2012, p. 120).

En este uso de lo pictórico, que reproduce atmósferas e iluminaciones inspiradas en lienzos, lo velazqueño se hace más presente si cabe, inundando de una forma especial *Alatriste*; es el caso de la luz de bodega, procedente de una única fuente (habitualmente atraviesa una ventana) que inunda toda una estancia con una luz cálida. El resultado son auténticos estudios de la luz, en clave de claroscuro velazqueño, como puede verse en los planos en *timelapse* de *Alatriste* durmiendo sobre un jergón en el suelo de su estancia, cuando visita al maltrecho Malatesta (Enrico Lo Verso) para darle muerte o cuando conversa con María de Castro (Ariadna Gil) mientras se viste tras haber estado juntos en el lecho.



Alatriste en clave de claroscuro

Es precisamente esta última escena la que, por otra parte, podría interpretarse en clave meninas; es decir, contiene un auténtico homenaje a *Las meninas* (1656) con una luz tamizada que entra por unos postigos laterales abiertos, rompiendo la oscuridad de la estancia e iluminando tan sólo ciertos elementos. Además, la presencia de un espejo, que refleja a la pareja al final de la escena del mismo modo que a los reyes en la obra de Velázquez, cierra el círculo. La misma incorporación del espejo y su reflejo transportan ya por sí mismos a este periodo histórico, además de ser todo un guiño a lo velazqueño.



Alatriste y *Las meninas*: luz, espejo y reflejo

Junto a estos ejemplos, otros momentos no tan inspirados en la luz pero sí en la actitud y disposición de los sujetos y objetos, remiten a obras de Velázquez. Es el caso de los planos de *Alatriste* e Íñigo Balboa (Unax Ugalde), sentados en su estancia antes de la llegada de la esposa de Malatesta; la ubicación y hasta el comportamiento postural de ambos personajes nos remite en cierta medida a *Mercurio y Argos* (ca. 1659).



Alatriste y Mercurio y Argos

Otras obras de Velázquez que incluyen algún detalle de naturaleza muerta también inspiran algunos momentos de *Alatriste*; es por ejemplo la relación que puede establecerse a este nivel entre los planos del matrimonio Malatesta en la cocina de su hogar, a la luz de las velas, mientras él afila su espada, y *La cena de Emaús* (1620), cuyo escenario principal es también una cocina.



Alatriste y La cena de Emaús: los bodegones

En ocasiones, el homenaje a una obra velazqueña se reduce a un fragmento de la misma en un único plano; así podríamos apuntar al de la mano de Alatriste dejando en el suelo una copa de cristal, con un poco de vino, en la misma escena de influencias meninianas que acabamos de referir. Esta imagen nos remite a la copa de cristal de *El aguador de Sevilla*.



El aguador de Sevilla referido mediante un plano detalle en *Alatriste*

En otras, la obra de Velázquez es parcialmente reproducida en parte del plano, mediante una acción, tal como sucede en la despedida entre los niños Íñigo y Angélica, sentados en los peldaños de una escalinata con un grupo de jóvenes al fondo, una de ellas cosiendo como *La costurera* (ca. 1635-1643).



La costurera referida en segundo plano en *Alatriste*

Otros momentos remiten por cuestiones relacionadas con el decorado, aún sin clonar la iluminación, a obras del artista sevillano, reforzando el aire velazqueño en otros momentos de la cinta de Díaz Yanes. Así tiene lugar en algunos planos urbanos nocturnos que nos remiten a *Vista del jardín de la Villa Medici de Roma* (ca. 1630) a pesar de la luz diurna de estos óleos.



Alatriste y *Vista del jardín de la Villa Medici de Roma*

La obra de Velázquez también se emplea para la configuración de los miembros de la corte de Felipe IV y parte de los personajes en *El rey pasmado*. A ello responden varios personajes, por ejemplo el mismo monarca, claramente inspirado en los retratos oficiales de estado de su juventud, los primeros que le realizó Velázquez, como por ejemplo el busto de 1624-1625 o el de cuerpo entero de 1628. Los sombreros que luce están tomados del modelo que

luce en su retrato ecuestre de 1634-1635. Igualmente, el Valido no se aleja del modelo retratístico velazqueño del conde-duque de Olivares, como los de 1625 y 1634, aunque su vestuario en algunos momentos reproduzca el de otras obras, como el que luce en su visita a la iglesia del convento de las Jerónimas, que remite al que viste en su propio retrato de 1623, así como al de Don Pedro de Barberana y Aparregui en su retrato (1631-1632). Doña Bárbara (Alejandra Grepí), esposa del Valido, por momentos remite a los retratos de Isabel de Borbón, como el de 1632-1633, y en otros al que el pintor dedicó a la misma esposa del noble, Inés de Zúñiga y Velasco, en 1630. La propia reina también se configura a partir de sus retratos, como el de 1632-1633 y el ecuestre de 1634-1635. Otros personajes relevantes en este sentido son la abadesa del convento (Carmen Elías), cuyo hábito se inspira en la *Venerable Madre Jerónima de la Fuente* (1620), varios religiosos que asisten a la reunión de la Suprema donde se discuten las tribulaciones del rey cuyo vestuario se mira en *La tentación de Santo Tomás* (1631-1632) y los bufones de la corte vistos a través de *El bufón don Sebastián de Morra* (1643-1649).





Velázquez en los personajes de *El rey pasmado*

Para *El rey pasmado* el estudio de la iluminación de las obras de Velázquez no sólo es una inspiración sino también el pasaporte de inmersión del espectador en la época en la que vivió el artista, así como los ambientes de todo tipo, desde los palaciegos a los más humildes. Las tonalidades de *La venus del espejo* presiden la paleta cromática de la película, no tan terrosa como la de *Alatriste*, con exteriores grisáceos y azulados frente a unos interiores en donde se alternan los tonos cálidos con los fríos. Al respecto Hans Burmann recuerda que “antes de empezar a rodar la película me compré un libro sobre Velázquez y, a partir de ahí, comencé a jugar con la sombra del pintor, sobre todo en los interiores. Podía tener una habitación iluminada con sus contrastes porque había una sola luz en la ventana y, si la estancia siguiente era muy oscura, jugaba con las puertas y los negros” (Heredero, 1994, p. 229). De esta manera se multiplican las escenas a contraluz que evocan la técnica del claroscuro, incorporada por Velázquez tras su primera visita a Italia.

Precisamente uno de estos elementos nombrados por Burmann, las puertas, remite al modelo castellano de casetones que Velázquez plasmó en *Las meninas*, el cual aparece en numerosos momentos de *El rey pasmado*, entre los que se encuentra, por ejemplo, la escena del baño de Marfisa que además incluye unas pequeñas escaleras.



Puerta y peldaños de *Las meninas* en *El rey pasmado*

5. CONCLUSIONES

Alatriste y *El rey pasmado* se plantean, en cuanto a puesta en escena, como una sucesión de manifestaciones pictóricas que se dan bajo diferentes fórmulas en las que, además de las referencias a otros pintores, el protagonismo de Velázquez es patente. La obra del artista sevillano lo permea todo. Su paleta y cuadros, así como otros lienzos, pintores y escuelas pictóricas empleados también para la articulación visual de ambas películas, están perfectamente diegetizados, integrados de forma natural, cohesionada y coherente con los universos visuales de ambas películas que coinciden en una misma época: el reinado de Felipe IV, de quien Velázquez fue pintor de cámara.

En este sentido, una y otra cinta se articulan alrededor de obras concretas; en el caso de *El rey pasmado* se trata de *La venus del espejo*, la cual impregna con su erotismo sostenido toda la película de Imanol Uribe. *Alatriste*, por su parte, recurre esencialmente a dos óleos de Velázquez: *El aguador de Sevilla* y *La rendición de Breda*, los cuales se convierten en ejes visuales fundamentales de la cinta de Díaz Yanes a nivel diegético y visual, especialmente el segundo. *Alatriste* “creó un nuevo modelo escenográfico en el cine histórico español bastante complejo, que surge de la confluencia equilibrada de cinco factores: escenarios exteriores naturales, interiores reales, recreaciones de ambos, reconstrucción en estudio y referentes pictóricos utilizados para contextualizar la acción” (Camarero, 2012, p. 112), aunque en cierta medida, como hemos visto, *El rey pasmado* también supone un avance en el entorno del cine español en ese sentido que culmina con *Alatriste*.

El empleo de Velázquez y la estética velazqueña se convierte en recurso para dotar a ambos filmes de verosimilitud visual, no tanto histórica, por cuando apela a un imaginario que está instalado consciente e inconscientemente en la concepción cultural y colectiva del reinado de Felipe IV. Imágenes que no sólo sirven al plano estético, también al expresivo y narrativo. *Alatriste* y *El rey pasmado* también hablan a través de sus imágenes de una época con sus luces y sombras, en donde la pintura de Velázquez se plasma a través de la presencia de sus cuadros en pantalla, tanto como objetos como representaciones de los mismos o de sus claves iconográficas a modo de cuadro viviente, así como también a través de la recreación de sus atmósferas, detalles, gestos de los personajes y estética.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO, J.; HEREDERO, C. F. y REBORDINOS, J. L.: *Entrevista a Imanol Uribe. El director frente a su trabajo*, en ANGULO, J.; HEREDERO, C. F. y REBORDINOS, J. L. (eds.) *El cine de Imanol Uribe. Entre el documental y la ficción*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1994, pp. 95-147.
- ARIZA CANALES, Manuel: *El rey pasmado: notas de historia, novela y cine*, en CAMARERO, G. (ed.) *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Getafe, Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología, 2008, pp. 344-358.
- BAYO, J., NAVARRO, Á. y OLCINA, R.: *Vestir los sueños. Figurinistas del cine español*, Valladolid, 52 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2007.
- BLASCO SANZ, S.: *Literatura y cine. Adaptación cinematográfica de la Crónica del rey pasmado de Gonzalo Torrente Ballester*, en *En torno a El rey pasmado de Gonzalo Torrente Ballester*, Zaragoza, Ibercaja, Dirección General Provincial del Ministerio de Educación y Cultura, 1993, pp. 35-46.
- BORAU, J. L.: *La Pintura en el Cine. El Cine en la Pintura*, Madrid, Ocho y Medio Libros de Cine, 2003.
- CAMARERO, G.: *Modelos escenográficos en el cine histórico español*, en *Revista Esboços* 19 (27) (2012), pp. 99-123.
- GARCÍA, R.: *La corte de Alatriste*, en *El País*, 6 de agosto de 2006. Disponible en: http://elpais.com/diario/2006/08/06/eps/1154845611_850215.html.
- GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, B. y PORQUET GOMBAU, J. M.: *Imanol Uribe*, Huesca, Festival de Cine de Huesca, 1994.
- LÓPEZ LÓPEZ, Y.: *La reinención de la Edad Moderna en el cine español actual: apuntes para el estudio de Alatriste (Agustín Díaz Yanes, 2006)*, en HUESO, L. A. y CAMARERO, G. *Modelos de reinterpretación para el cine histórico. Actas del III Congreso Internacional de Historia y Cine*, Universidad de Santiago de Compostela, 2013, pp. 452-

464.

- LOSILLA, C.: *Del documento histórico a la historia indocumentada: realismo, género y mito*, en ANGULO, J.; HEREDERO, C. F. y REBORDINOS, J. L. (eds.) *El cine de Imanol Uribe. Entre el documental y la ficción*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1994, pp. 69-72.
- MONTERDE, J. E.: *Cine y pintura en la escena doméstica*, en MORAL, J. (ed.) *Cine y géneros pictóricos*, Valencia, Museo Valencià de la II-Il·lustració y de la Modernitat, 2009, pp. 55-68.
- MONTERDE, J. E., SELVA, M. y SOLÀ, A.: *La representación cinematográfica de la Historia*, Madrid, Akal, 2001.
- MOSCARIELLO, A.: *Cinema e pittura. Dall'effetto-cinema nell'arte figurativa alla "cinemipittura digitale"*, Bari, Progedit, 2011.
- ORTIZ, Á. y PIQUERAS, M. J.: *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona, Paidós, 2003.
- PÉREZ ROJAS, J. y ALCAIDE, J. L.: *Apropiaciones y recreaciones de la pintura de Historia*, en DÍEZ, J. L. (dir.) *La pintura de Historia del siglo XIX en España*, Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 103-118.
- PIQUERAS, M. J.: *Cine y pintura*, Valencia, Servicio de Publicaciones de la UPV, 1998.
- ROMERO SANTOS, R.: *La pistola y el corazón: conversaciones con Agustín Díaz Yanes*, Getafe, Tecmerín, 2014.
- ROSENSTONE, R. A.: *Inventando la realidad histórica en la gran pantalla*, en CAMARERO, G., DE LAS HERAS, B. y DE CRUZ, V. (eds.) *Una ventana indiscreta. La Historia desde el cine*, Madrid, JC Editores, Universidad Carlos III, 2008, pp. 9-18.
- RUBIO, J. L.: *Alfredo Fraile y la pintura de José de Ribera: el claroscuro barroco como modelo*, en *D'Art 21* (1995), pp. 121-138.
- SANTANA PÉREZ, J. M. y SANTANA PÉREZ, G.: *Las representaciones de la Historia Moderna en el cine*, Gran Canaria, Auroart, 2008.
- TEJEDA, C.: *La mirada del escenógrafo*, en PRADO, J. M.; CERVERA, E. y TEJEDA, C. Benjamín Fernández. Director artístico. *Catálogo de la exposición*, Madrid, Filmoteca Española, ICAA, Ministerio de Cultura, 2009, pp. 21-38.
- URIBE, I.: *El rey pasmado (1991). Fe y erotismo*, en AGUIRRESAROBÉ, J. *Luces y sombras en el cine de Imanol Uribe*, Valladolid, 49 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2004, pp. 135-142.
- URIBE, I.: *Mi rey pasmado*, en *Los mundos de Gonzalo Torrente Ballester*, vol. 2, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Santiago de Compostela, Fundación Gonzalo Torrente Ballester, 2010, pp. 145-154