

ICONOLOGÍA Y CINE. CONSTRUCCIÓN FÍLMICA DE MARÍA MAGDALENA EN LA PELÍCULA *REY DE REYES* DE CECIL B. DEMILLE

ICONOLOGY AND CINEMA. THE FILMIC CONSTRUCTION OF MARY
MAGDALENE IN THE FILM *KING OF KINGS* BY CECIL B. DEMILLE

Elena Monzón Pertejo
Universitat de València

ABSTRACT: Several methodologies have been used for the study of film. This article seeks to introduce a methodology that, in spite of a long tradition of critical approaches, has been little explored in this area: that of iconology. The elements of iconological tradition will serve as tools to approach the construction of Mary Magdalene's character in the film directed by Cecil B. DeMille in 1927: *King of Kings*. I first justify the possibility of applying iconology to cinematographic media and especially to religious films. I next demonstrate the analysis scheme and the analysis results. In addition, I emphasize the different phases of *continuity* and *variation* in Mary Magdalene's character.

KEYWORDS: Iconology, Cinema, Mary Magdalene, Continuity and Variation, Cecil B. DeMille, *King of Kings*.

RESUMEN: Para el estudio del cine son diversas las metodologías que se han utilizado. En el presente artículo se busca introducir una metodología que, aun contando con una larga tradición de estudios, ha sido poco explorada en este ámbito: la iconología. Los elementos propios de la tradición iconológica servirán de herramientas a la hora de realizar la aproximación a la construcción del personaje de María Magdalena en la película dirigida por Cecil B. DeMille en 1927: *Rey de reyes (King of Kings)*. En primer lugar, se justificará, brevemente, el porqué de la posibilidad de aplicar la iconología al medio cinematográfico en general y al cine religioso en particular; seguidamente, se mostrará el esquema de análisis planteado para luego presentar sintéticamente los resultados de dicho análisis. Junto a ello, se hará especial hincapié en las distintas fases de *continuidad* y *variación* del personaje de María Magdalena en la obra analizada.

PALABRAS CLAVES: iconología, cine, María Magdalena, continuidad y variación, Cecil B. DeMille, *Rey de reyes*.

Fecha de recepción: 13-12-2011 / Fecha de aceptación: 26-6-2012

Para el estudio del cine son diversas las metodologías que se han empleado. Entre las más frecuentes se encuentran la semiótica –parte de la consideración del film como texto–, el psicoanálisis –analiza la obra a partir de las pulsiones de sus personajes o entendiéndolo como plasmación del mundo onírico e inconsciente del autor– y la sociología, que lo estudia como representación de la sociedad. En el presente artículo se busca introducir una metodología que, aun contando con una larga tradición de estudios, ha sido poco explorada en este ámbito: la iconología. Los elementos propios de la tradición iconológica servirán de herramientas a la hora de realizar la aproximación a la construcción del personaje de María Magdalena en la película dirigida por Cecil B. DeMille en 1927: *Rey de reyes (The King of Kings)*. En primer lugar, se justificará, brevemente, el porqué de la posibilidad de aplicar la iconología al medio cinematográfico en general y al cine religioso en particular; seguidamente, se mostrará el esquema de análisis planteado para luego presentar sintéticamente los resultados de dicho análisis. Junto a ello, se hará especial hincapié en las distintas fases de *continuidad* y *variación* (Saxl, 1989) del personaje de María Magdalena en la obra analizada.

El cine nace a finales del siglo XIX y se empapa de toda la cultura artística anterior y presente. La literatura, el teatro y la pintura son las primeras fuentes de inspiración artística para los pioneros de este arte. El tema religioso fue uno de los importantes filones de la nueva técnica y «al igual que el primitivo teatro medieval, el cine trataba de penetrar en las masas con temas devotos [...]. En el torbellino de primera hora, además del cine político, nacían juntos, como temas medulares, el señuelo erótico y la piedad religiosa» (Gubern, 1971: 44). Por lo tanto, religión y cine van cogidos de la mano desde los inicios de la maquinaria cinematográfica, y aún hoy siguen manteniendo contactos. Las películas que ponen

en escena las Sagradas Escrituras han proliferado desde entonces, y se mantienen en la actualidad generando, en algunos casos, ruidosas controversias. No obstante, la polémica de las imágenes religiosas no es un elemento propio de la sociedad contemporánea, ya que desde los inicios del cristianismo han existido debates en torno a la legitimidad del uso de las imágenes en relación a la religión. Baste recordar las disputas iconoclastas venidas desde el Imperio bizantino, pasando por la Reforma protestante hasta llegar al cine del siglo XX, en el que muchas de las normas de las comisiones de censura cinematográfica estuvieron dirigidas a la representación de la figura de Jesús. De este modo, imagen y religión han mantenido desde los inicios una relación de amor-odio que llega hasta las regulaciones cinematográficas del siglo XX. Los hechos bíblicos se encuentran en un continuo proceso de traducciones desde que tomaron forma escrita, calculándose a finales del siglo XX que tanto el Antiguo como el Nuevo Testamento habían sido traducidos a más de dos mil lenguas. Del mismo modo, también se presenta como el libro que más traducciones visuales ha sufrido en el occidente europeo y el medio audiovisual no ha sido una excepción en este continuo fluir en el que «cada momento de traducción es en sí mismo un movimiento interpretativo» (Steiner, 2004: 14-15). Así, el uso de las Sagradas Escrituras como base literaria para el cine ha sido enormemente explotado, batiendo récords de adaptaciones en la pantalla, lo cual se ve auspiciado por la ausencia del pago de derechos de autor. Cine y religión están unidos, y si la iconografía da sus primeros pasos vinculada a las producciones del arte cristiano, ¿por qué no aplicar el método iconológico al medio cinematográfico?

María Magdalena se presenta hoy en día como uno de los personajes bíblicos de mayor resonancia. Su presencia en el cine es abundante y dispar, aunque manteniendo

siempre un rasgo común: la reelaboración de tradiciones de siglos anteriores. En el presente estudio se muestra, por medio de la aplicación de los elementos de la tradición iconológica al análisis fílmico, la fase de *continuidad y variación* de esta mujer bíblica en una producción correspondiente al cine clásico. Así, se trata de aplicar una metodología centrada comúnmente en las artes más tradicionales al medio audiovisual. Por lo tanto, uno de los objetivos centrales consiste en eliminar, en la medida de lo posible y con todas las matizaciones necesarias, la disociación existente entre el método iconológico con algunas de las áreas de la cultura contemporánea, y de modo concreto el cine. Resulta interesante poner de relieve cómo la vinculación entre iconología y cine ha sido poco desarrollada aún a pesar de que el propio Panofsky dedicó alguno de sus textos al comentario fílmico –*Style and médium in the motion pictures* (Panofsky, 1974)–, así como su conferencia titulada *The Motion Picture as an Art*, leída en 1936, como muestra de apoyo para la recién creada sección fílmica en el MOMA de Nueva York (Levin, 1996). Junto a todo ello, al centrar el análisis en un personaje en concreto como es María Magdalena, los elementos de la tradición iconológica resultan altamente efectivos para llevar a cabo dicha tarea, ya que éstos –el continuo diálogo entre texto e imagen, la historia de los tipos iconográficos así como la conjugación final de la obra con el ámbito conceptual e imaginario en que fue creada– son de gran utilidad para conocer a fondo la construcción fílmica de dicho personaje.

En el análisis fílmico propuesto se debe tener en cuenta, en primer lugar, que no es la película en sí lo que se pretende analizar de modo global, sino que el centro de atención es un personaje concreto, lo cual con-

diciona los pasos a seguir. En el esquema de análisis planteado,¹ el primer paso consiste en la localización de la obra –autor, título, nacionalidad, productora, cronología, etc.– en el que, debido a lo advertido líneas más arriba, se hace necesario incluir un aspecto que tradicionalmente no aparece en el proceder iconológico: el argumento o sinopsis. Junto a ello, se incluyen algunos datos de carácter formal que completan la localización de la obra. La necesidad de incluir la sinopsis en esta primera fase se debe a que, en el caso que nos ocupa, ésta es un aspecto más de la localización, ya que delimita el desarrollo narrativo en el que aparece el personaje objeto de estudio. Se omitirá la fase del análisis formal –composición de los planos, encuadres, iluminación, etc.–, ya que la atención recaerá tan sólo en los elementos formales que aporten significado, lo cual será incluido en la fase de aproximación al significado. El grueso del discurso lo ocupará la fase interpretativa, que se presentará diseccionada por escenas para luego, en las conclusiones, dar una perspectiva conjunta y global de los resultados. De este modo, en primer lugar se realizará la localización de la obra para luego pasar al análisis de cada una de las escenas más relevantes en las que aparece el personaje objeto de estudio y, finalmente, se mostrarán las conclusiones.

The King of Kings (*Rey de reyes*), estrenada en 1927, fue dirigida por Cecil B. DeMille y producida por la *Paramount Pictures*. Los personajes principales son Jesús de Nazaret (H. B. Warner), la Virgen María (Dorothy Cumming), María Magdalena (Jacqueline Logan) y Judas (Joseph Schildkraut). La línea argumental principal del film presenta la vida de Jesús desde su ministerio hasta su resurrección. Se trata de un film perteneciente al periodo del anacronocine,² fil-

1. El esquema utilizado es una adaptación del presentado en García Mahíques, 2009: 290.

2. Con esta denominación se busca alejarse del tradicional uso de «cine mudo» ya que el cine siempre ha ido acompañado de sonido y lo que ha variado es el medio tecnológico o soporte por el que dicho sonido ha sido re-



Fig. 1. Cecil B. DeMille, *Rey de reyes (The King of Kings)*. 0:03:07

mada en su mayor parte en blanco y negro a excepción de los minutos iniciales y los finales que han sido rodados en color. Al tratarse de una película sin sonido sincronizado, aparecen dos tipos de intertítulos: unos de carácter informativo, y otros que reproducen los diálogos que se dan entre los personajes.

PRESENTACIÓN DE MARÍA MAGDALENA

El film comienza con tres intertítulos informativos, indicando el último de ellos que «en

producido. Así, con el término *anacronocine* se hace referencia a las obras cinematográficas en las que el sonido no estaba sincronizado, siendo su opuesto el «cine sincronizado», comúnmente denominado «cine sonoro». Véase: Cuéllar, 2004.

Judea –que gemía bajo el hierro de Roma– la hermosa cortesana, María de Magdala, se reía tanto de Dios como del Hombre». Tras ello, se abre un plano general en el que aparece un suntuoso palacio en el que María Magdalena se sitúa frente a un grupo de ricos comensales. Es aquí donde se inicia el desarrollo argumental de la película: María Magdalena es una cortesana despechada por la marcha de su amado, Judas, que la abandona para seguir a Jesús. Es caracterizada como una mujer rica, consciente de su belleza de la que hace alarde, presumida, irreverente y altiva, que no se para ante nada para conseguir sus objetivos. Aparece acariciando a un leopardo como si de un domesticado gato se tratara [fig. 1]. Cuando le dan la noticia de



Fig. 2. Cecil B. DeMille, *Rey de reyes* (*The King of Kings*). 0:07:00

que Judas la ha abandonado por un carpintero de Nazaret, ordena a uno de sus criados que le traiga los más ricos perfumes y dice firmemente: «Ese carpintero debe aprender que no se puede arrebatar a un hombre a María Magdalena». Los comensales le advierten del poder de ese hombre, que incluso curó a un ciego, a lo que una Magdalena totalmente altiva responde que ella ha cegado a muchos más hombres de los que Jesús pueda sanar. María Magdalena se maquilla, se perfuma y se engalana con lujosas ropas para ir en busca de Judas y el carpintero de Nazaret [fig. 2]. Estos primeros planos, en los que se realiza la presentación de la mujer de Magdala, han sido rodados en color.³

DeMille eligió a María Magdalena –interpretada por Jacqueline Logan, una de las estrellas del momento– como uno de los personajes principales de la obra, arrancando la misma trama con ella. En una de las primeras escenas, la mujer aparece con un leopardo al que acaricia cariñosamente. Su relación con el leopardo pone en evidencia la naturaleza lujuriosa, maligna, celosa y vengativa de esta mujer, ya que este animal aparece, tanto en el Antiguo Testamento (Jr 5,6; Dn 7,5) como en el Nuevo (Ap 13,2), como signo del Mal, del propio Satanás. La interpretación del leopardo en su vertiente bíblica se sustenta en dos aspectos fundamentales: en primer lugar, se trata de una

3. Existen diversos montajes de la película, en algunos de ellos ha sido incluida esta primera parte rodada en color y en otros se ha sustituido por la versión en blanco y negro. Aunque el análisis ha sido realizado sobre la versión rodada en color, se ha optado por incluir, para esta escena, las imágenes en blanco y negro por presentar mayor calidad y así mayor conveniencia para su publicación.

producción que pone en escena los evangelios –aunque esta primera parte de la historia no quede recogida en ellos– por lo que el nexo con los textos bíblicos es evidente. En segundo lugar, y reforzando lo dicho, hay que tener en cuenta que DeMille contó con el asesoramiento de un reverendo protestante y de un escritor católico para la elaboración de la película, por lo que es muy factible que éstos tuvieran en cuenta la simbología bíblica del leopardo.

El hecho de que se presente a la Magdalena como una mujer despechada a raíz de la marcha de su amado por seguir a Jesús, no es nada nuevo. En los siglos medievales existían distintas versiones de una leyenda según la cual María Magdalena y Juan Evangelista eran entendidos como los novios de las bodas de Caná (Jn 2,1-10). Este tipo de comentarios fueron recogidos por Santiago de la Vorágine:

Dicen algunos que María Magdalena y Juan Evangelista fueron novios; que cuando ya estaban a punto de casarse Cristo llamó a Juan y lo convirtió en discípulo suyo, y que ella, despechada e indignada contra Jesús porque le había arrebatado a su prometido, se marchó de casa y se entregó a una vida desenfadada (*Leyenda Dorada*, Santa María Magdalena).⁴

De este modo, se desarrolló una tradición según la cual el novio, tras asistir al milagro de la transformación del agua en vino, abandona a su prometida para seguir a Jesús. La joven esposa, llena de resentimiento por el abandono sufrido, se convierte en prostituta. DeMille pone en escena una reactualización de dicha leyenda cambiando algunos elementos: en lugar de Juan, el enamorado es Judas y se omite la parte de la boda y el milagro; María Magdalena no parece transformarse en prostituta, sino que se insinúa que anteriormente a la marcha de Judas ya era una mujer muy carnal,

lo cual se transmite tanto por sus palabras como por sus actitudes y vestimenta.

Con la Magdalena maquillándose frente al espejo se reitera un concepto que viene asociado a la mujer de Magdala desde los siglos medievales: la vanidad. Sentada frente al espejo, engalana su cuerpo y rostro con pinturas y perfumes con la intención de recuperar a su amado por medio de la seducción física. Así, la belleza terrenal asociada a la mujer y que tan criticada había sido en los siglos medievales, sigue estando presente en esta caracterización de María Magdalena. La lujuria y la belleza también están implícitas en las palabras de María Magdalena cuando afirma que ella ha dejado ciegos a muchos más hombres de los que Jesús pueda sanar. En estos primeros minutos de la película, se ha elaborado un retrato de la Magdalena que recoge los aspectos más negativos que toda la tradición le ha adjudicado: una pecadora lujuriosa, llena de vanidad y soberbia, irreverente y altiva... pero también muy segura de sí misma.

LA SANACIÓN

En la siguiente escena –ya rodada en blanco y negro–, se presenta a Jesús rodeado de sus discípulos, su madre y la multitud expectante ante los milagros sanadores. Entre ellos se encuentra Judas, quien utiliza la fama de Jesús para hacer un discurso político en contra de Roma. María Magdalena llega en su carruaje ataviada con ricos vestidos, en contraste con la pobreza de la multitud, despreciando a los que se acercan a pedir limosna [fig. 3]. Al entrar en la vivienda, se encuentra en primer lugar con Judas, y luego se dirige a Jesús con aires amenazadores. Éste le mira a los ojos, y la actitud de la mujer cambia radicalmente, todo bajo la atenta mirada de Judas. Un intertítulo re-

4. VORÁGINE, S. [2001]. *La leyenda dorada*, trad. Esp. MACÍAS, J. M., Madrid, Alianza, 1982, (décima ed., Madrid, 2001), vol. I, p. 391.



Fig. 3. Cecil B. DeMille, *Rey de reyes (The King of Kings)*. 0:19:12



Fig. 5. Cecil B. DeMille, *Rey de reyes (The King of Kings)*. 0:22:40



Fig. 4. Cecil B. DeMille, *Rey de reyes (The King of Kings)*. 0:22:08



Fig. 6. Cecil B. DeMille, *Rey de reyes (The King of Kings)*. 0:23:30

fleja las palabras de Jesús: «Queda limpio». Tras la orden, comienzan a salir de la mujer de Magdala una serie de espectros mediante el truco de superposición de imágenes, que se van presentando a sí mismas: la Lujuria, la Avaricia, el Orgullo, la Gula, la Soberbia, la Envidia y la Ira [fig. 4]. Durante el milagro, uno de los espectadores pregunta a Pedro sobre lo que está sucediendo, y éste le responde que Jesús está limpiando a la mujer de los pecados capitales. Los siete espectros rodean a María Magdalena [fig. 5], no queriendo desprenderse de ella, pero Jesús hace un gesto milagroso y desaparecen, resultando una Magdalena limpia y convertida. La mujer cubre su cuerpo y cabello con

la túnica, y una vez vestida decorosamente [fig. 6], se arrodilla a los pies de Jesús, quien le pone la mano sobre la cabeza bendiciéndola [fig. 7]: «Bienaventurados los limpios de corazón, porque ellos verán a Dios» (Mt 5,8). Con un fundido en negro termina la escena.

La secuencia de la sanación de María Magdalena es uno de los momentos clave, ya que representa el punto álgido de la evolución psicológica del personaje. Las palabras que Jesús dirige a la Magdalena están tomadas directamente del evangelio de Mateo (Mt 8,3), concretamente del momento en que Jesús sana al leproso. Uno de los personajes asistente pregunta a Pedro sobre lo



Fig. 7. Cecil B. DeMille, *Rey de reyes (The King of Kings)*. 0:24:08

que está sucediendo, y la respuesta de éste se refleja en la pantalla mediante el siguiente intertítulo: «la está curando de los siete pecados capitales», incluyendo en el mismo la referencia a Lucas 8,2 [fig. 8]. Así, con las mismas palabras que la lepra fue expulsada del cuerpo de un hombre, los pecados capitales son eliminados del cuerpo de la mujer. Al acudir al evangelio, se puede comprobar que esta referencia ha sido tergiversada, ya que en Lucas 8,2 lo que realmente se puede leer es: «María, llamada Magdalena, de la que habían salido siete demonios». Los siete demonios de los que habla Lucas han sido manipulados y se han presentado como los siete pecados capitales. Esta manipulación

viene dada de la interpretación que hace del pasaje Gregorio Magno:

Et quid per septem daemonia, nisi universa vitia designantur? Quia enim septem diebus omne tempus comprehenditur, recte septenario numero universitas figuratur. Septem ergo daemonia Maria habuit, quae universis vitiis plena fuit» (GREG. M. in euang. 33, 7; PL LXXVI, 1593).⁵

Esta manipulación muestra una *continuidad incrementada* de las ideas de Gregorio Magno –hechas oficiales en los siglos medievales–, y que el film de DeMille proclama ya no como interpretación, sino como una realidad presente en el evangelio. Tras

5. «[...]¿qué designan los siete demonios sino el conjunto de los vicios? De igual manera que todo el tiempo está encerrado en siete días, la cifra siete representa la universalidad. Así pues, María había tenido siete demonios porque estaba llena de todos los vicios». Traducción de Guinot, 2008: 24

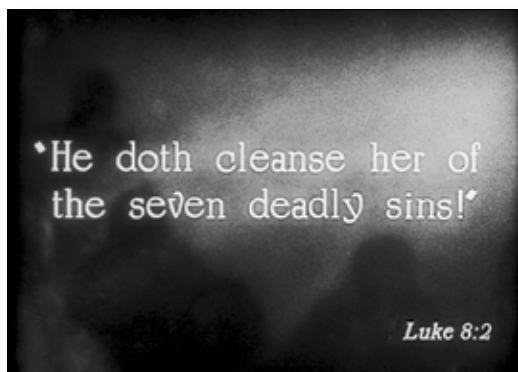


Fig. 8. Cecil B. DeMille, *Rey de reyes (The King of Kings)*. 0:22:30

la sanación, la Magdalena siente vergüenza por su vida pecaminosa y se cubre el cuerpo y el cabello; se arrodilla a los pies de Jesús y besa su capa. Éste, poniendo la mano sobre su cabeza, la bendice. El hecho de cubrirse el cabello y el cuerpo entra en conexión, de nuevo, con las palabras de Gregorio Magno:

Attulit alabastrum unguenti, et stans retro secus pedes Jesu, lacrymis coepit rigare pedes ejus, et capillis capitis sui tergebat, et osculabatur pedes ejus, et unguento ungebat. Liquebat, fratres, quod illicitis actibus prius mulier intenta unguentum sibi pro odore suae carnis adhibuit. Quod ergo sibi turpiter exhibuerat, hoc jam Deo laudabiliter offerebat. Oculis terrena concupierat, sed hos jam per poenitentiam conterens flebat. Capillos ad compositionem vultus exhibuerat, sed jam capillis lacrymas tergebat. Ore superba dixerat, sed pedes Domini osculans, hoc in Redemptoris sui vestigia figebat. Quot ergo in se habuit oblectamenta, tot de se invenit holocausta. Convertit ad virtutum numerum criminum, ut totum serviret Deo in poenitentia, quidquid ex se

Deum contempserat in culpa (GREG. M. in euang. 33, 7; PL LXXVI, 1591)⁶.

Uno de los momentos cumbre de la cinta es la sanación de María Magdalena. En la tradición cultural, la representación de la salida de los siete demonios no se había podido representar con total claridad y dependía mucho de los gestos de los personajes así como del título adjudicado a la obra. Con la nueva tecnología, se hace posible la representación, por medio del movimiento, de la salida de dichos demonios. En el film, mediante la superposición de imágenes, cada uno de los siete pecados sale del cuerpo de la Magdalena a modo de espectros que la rodean hasta dejarla libre. Por lo tanto, el film de DeMille está iniciando, con esta escena, una nueva tradición a la hora de representar el momento de conversión de la Magdalena, lo cual sólo se hace posible por medio de la tecnología cinematográfica que posibilita la sucesión de imágenes en movimiento. Esta nueva forma de representar la sanación será luego adoptada por otros cineastas que utilizarán el mismo procedimiento para escenificar dicho momento, como es el caso del director mexicano Miguel Contreras Torres en su film de 1945: *María Magdalena, pecadora de Magdala*. Tras la salida de los demonios, la Magdalena retoma la vía tradicional de representación del tema arrodillándose a los pies de Jesús. Así, *varía* el modo de representar su sanación pero *continúa* el modo en que es caracterizada.

6. «Esta mujer, entregada hasta entonces a actividades licenciosas, utilizaba el aceite oloroso para perfumar su cuerpo. Lo que se había dispensado a sí misma para su vergüenza, lo ofrecía ahora como alabanza a Dios. Sus ojos, que habían servido para sus codicias terrenales, los usaba ahora para las lágrimas de la penitencia. Ella había hecho alarde de sus cabellos, poniendo cara de circunstancias; ahora con sus cabellos enjugaba sus lágrimas. Su boca había pronunciado palabras orgullosas, pero, besando los pies del Señor, la unía ahora a los pasos de su Redentor. Ella encuentra en sí misma tantos holocaustos como gozos había tenido. Todo lo que en ella había sido voluptuosidad lo trocó en holocaustos. Convirtió en virtudes sus muchos vicios, para poner al servicio de Dios en la penitencia todo lo que ella había despreciado a Dios en el pecado». Traducción de Guinot, 2008: 27.



Fig. 9. Cecil B. DeMille, *Rey de reyes (The King of Kings)*.1:38:13

A LOS PIES DE LA CRUZ

María Magdalena no vuelve a aparecer hasta que Jesús es detenido en Jerusalén y mostrado ante el público junto a Barrabás. Mezclada con la multitud, María Magdalena grita defendiéndole apasionadamente. Uno de los sacerdotes del templo dice a la gente que no escuche las palabras de la mujer ya que es una pecadora y una ramera. La presencia de la Magdalena vuelve a estar disipada hasta el momento de la crucifixión, en el que se encuentra, junto a las hermanas de Lázaro, a los pies de la cruz. El protagonismo femenino de estos momentos recae en la Virgen, aunque es la mujer de Magdala la que aporta mayor dramatismo a la escena, especialmente por la gestualidad de sus brazos, unido a la iluminación

tan contrastada de luces y sombras. La Virgen aparece en casi todo momento abrazada por Juan, mientras que la Magdalena se encuentra sola o formando un grupo de plañideras con Marta y María [fig. 9]. En uno de los momentos de máxima tensión, María Magdalena se encuentra junto con la Virgen y Juan a los pies de la cruz [fig. 10]. Esta escena continúa la tradición pictórica, pudiendo verse en las semejanzas entre la puesta en escena de DeMille y el *Cristo crucificado entre los dos ladrones* de Rubens [fig. 11]. La obra cinematográfica ha mantenido tanto el protagonismo de los personajes –la Virgen, Juan y la Magdalena– como las actitudes y el esquema compositivo de la pintura: mientras la Virgen es sostenida por Juan, la Magdalena se agarra a la cruz y extiende los brazos intentando detener la lanza que terminará clavada en el costa-



Fig. 10. Cecil B. DeMille, *Rey de reyes (The King of Kings)*. 1:40:28

do de Jesús. No es necesario remontarse al Barroco para encontrar ejemplos de la tradición seguida por el film, ya que las ilustraciones que Gustave Doré realizó para la *Santa Biblia* (primera edición de 1865), son también un ejemplo de la continuidad que se produce en la obra de DeMille, especialmente en lo referido al sentido del movimiento de los personajes durante el temblor de tierra y la contrastada iluminación.⁷ Pero DeMille continúa también elementos de la, aunque breve, tradición cinematográfica, ya que las posiciones de los personajes así como la expresión del dolor por medio de la gestualidad de los brazos de la Magdalena son similares a los presentados por Ferdinand Zecca en *La vida y pasión de Nuestro Señor Jesucristo (La Vie et la Passion de Notre-Seigneur Jésus Christ, 1902-1907)*. El hecho de que la expresividad del dolor se realice del mismo modo que en una película dos décadas anterior es en parte debida a la variante interpretativa propia del cine sin sonido sincronizado, en la que la gestualidad de los personajes necesita ser más profusa al carecer de la palabra directa.



Fig. 11. Peter Paul Rubens, *Cristo crucificado entre los dos ladrones*, Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

NOLI ME TANGERE

La siguiente escena en la que aparece María Magdalena se desarrolla en color: es el momento en que Jesús sale del sepulcro provocando la huida de los soldados romanos. La Magdalena y la Virgen llegan a la tumba. La mujer de Magdala, al ver que la piedra que daba cierre al sepulcro había sido quitada, corre hacia allí, mientras que la Virgen se queda retrasada. Ante esta última se aparece Jesús resucitado, frente al cual la mujer se contiene para no tocarlo. Por consejo de ella, se acerca a la Magdalena que llora desconsolada a la puerta del sepulcro [fig.

7. Dicha influencia de las ilustraciones de Gustave Doré en la obra de DeMille responde a la admiración que profesaba el cineasta a la obra del artista decimonónico, ya que desde niño quedó impresionado por dichas imágenes (Higham, 1973: 7-8).



Fig. 12. Cecil B. DeMille, *Rey de reyes (The King of Kings)*. 1:45:30

12]. En ese momento se reproduce el diálogo que incluye Juan en su narración (Jn 20,11-18), terminando con la marcha de la Magdalena a dar la Buena Nueva a los discípulos [fig. 13]. Presentando esta escena en color, en la que María Magdalena se convierte en la primera en ver a Jesús resucitado, se está remarcando una conexión con la primera escena analizada, también en color, en la que se presentaba a una Magdalena pecadora anterior a la conversión por acción de Jesús. Por lo tanto, esta escena final es como una recompensa hacia la mujer de Magdala por haber cambiado el rumbo que llevaba su vida. Tras esta secuencia, la cinta vuelve a desarrollarse en blanco y negro mostrando la despedida del Jesús resucitado ante sus discípulos: «Id por todo el mundo y proclamad la Buena Nueva a toda la creación» (Mc 16,15).

La escena del *Noli me tangere* viene precedida por una primera aparición de Jesús a la Virgen. En los evangelios, la primera testigo de la resurrección es siempre María Magdalena, ya sea ella sola (Jn 20,11-18), en compañía de la otra María (Mt 28,1-10) o con María la de Santiago y Salomé (Mc 16,1-13). En este caso, al representarse también la escena del *Noli me tangere*, tan sólo narrada en el evangelio de Juan, si se hubiese realizado una adaptación fiel María Magdalena debería haber acudido en soledad a la sepultura. Pero no es así, ya que va acompañada de la Virgen y es a ella a la que se le aparece primero el resucitado. Este hecho tampoco es una invención original de DeMille, ya que según la tradición mariana siria se situaba a la Virgen, de modo apócrifo, en estos pasajes, enarbolándola como primera testigo de la resurrección. A partir del momento en que Jesús se acerca a la Magdalena, la pe-



Fig. 13. Cecil B. DeMille, *Rey de reyes (The King of Kings)*. 1:46:14

lícula es fiel a la narración de Juan. El encuentro de la Magdalena y Jesús resucitado se desarrolla íntegro, mientras que en otros soportes artísticos –pintura, escultura, grabado, etc.– los artistas debían elegir uno de los múltiples momentos condensados en la narración –el llanto, el diálogo con el hortelano, el reconocimiento, el llamarlo «Maestro», el intento de tocarlo, la prohibición del contacto–, en este caso y gracias a la tecnología cinematográfica se permite la plasmación de toda la secuencia de acontecimientos sin tener que decantarse por uno sólo.

CONCLUSIONES

Esta obra responde a la perfección al Modo de Representación Institucional (MRI) o

cine clásico. Este modo de representación fue iniciado en los primeros años del siglo XX por pioneros como George Méliès y Edwin S. Porter, pero es a partir de la película de D. W. Griffith, *El nacimiento de una nación (The Birth of a Nation, 1915)*, cuando se convierte en el modo de representación dominante. Este tipo de cine se caracteriza por presentar una estructura narrativa temporalmente lineal, por basarse en el sistema de estudios y por tener el apoyo de las instituciones dominantes. A continuación, se mostrará de modo sintético cómo cada uno de estos puntos forman parte intrínseca del film. Junto a ello, se pondrá de relieve cómo algunas de las creencias propias del director en cuanto a cuestiones religiosas se refiere han sido trasladadas a la pantalla.

El hecho de que la estructura de la película es temporalmente lineal y la narración es presentada de modo claro y sin ambi-

güedades al espectador, queda claro en el itinerario del personaje de María Magdalena: comienza con una Magdalena pecadora y lujuriosa que tras el contacto con Jesús queda convertida en una mujer digna. No hay ambigüedades respecto a la caracterización del personaje: es mediante la figura de Jesús redentor por lo que la mujer se convierte en un ser virtuoso abandonando los placeres terrenales. Así, se presenta claramente la causa y la consecuencia de esta transformación, que queda perfectamente representada en la escena de la sanación. La película fue producida en el seno del sistema de estudios de Hollywood, organizados como una auténtica industria capitalista en la que la obtención de beneficios económicos y avances tecnológicos rentables resultaban claves para dar continuidad al sistema de producción. En esta obra se invirtieron 1'3 millones de dólares, por lo que era necesario que ningún público se sintiera alejado de la interpretación dada en el film respecto a las Escrituras para, de este modo, obtener jugosos beneficios tras el esfuerzo económico realizado. Esta necesidad de abarcar un amplio espectro de público en vistas a que la obra resultara rentable económicamente, se hace más que patente en el hecho de que DeMille contara con el asesoramiento de un reverendo protestante así como del escritor católico Daniel A. Lord. Este último remarcaba la fidelidad de DeMille respecto a las Escrituras afirmando que la escena inicial de María Magdalena es creación de DeMille, pero que el resto pertenece al Evangelio. El arranque de la cinta con la escena en color en el palacio de María Magdalena, respondía a la intención de DeMille de iniciar el argumento con un personaje totalmente opuesto a Jesús, para así crear mayor tensión argumental (Maltby, 2000: 60-83). Además, el hecho de adjudicar tal impor-

tancia a la figura de la Magdalena como pecadora perdonada por Jesús, está en íntima relación con las creencias del director. Cecil B. DeMille fue un hombre de una religiosidad profunda, aunque poco convencional, quien desde pequeño estuvo en contacto con los pasajes bíblicos y dedicó parte de su tiempo al estudio de textos teológicos. Consideraba que Cristo había venido a la tierra para salvar a los pecadores, y él mismo esperaba que sus pecados fueran perdonados (Eyman, 2010: 248-251).

Daniel A. Lord consideraba que la escena, a excepción del traje de la Magdalena y tras haber realizado él mismo los cortes necesarios, en general resultaba aceptable. El escritor católico tenía grandes esperanzas en esta película, llegando a afirmar que si la obra tenía éxito, se iniciaría un auge en el interés del público por los films religiosos; si por el contrario cayera en el fracaso, probablemente se paralizaría la producción de obras cinematográficas religiosas por mucho tiempo. La película también contó con el asesoramiento de Bruce Barton, autor de la novela *The Man Nobody Knows: A Discovery of the Real Jesus* que también sirvió de inspiración a DeMille (Maltby, 2000: 60-83). Así, tanto católicos como protestantes participaron en el asesoramiento de *Rey de reyes*. De este modo, se trasluce el sistema de estudios de Hollywood, en los que el éxito comercial de los productos era fundamental para la industria cinematográfica, por lo que el film debía de ser una obra no sectaria que gustara a todo el público, independientemente de la vertiente cristiana a la que perteneciera.⁸ Con el asesoramiento y los recortes realizados, esta producción de 1927 anticipa lo que en pocos años iba a ser un elemento generalizado en las producciones cinematográficas norteamericanas: la censura. Daniel A. Lord, tres años des-

8. Pese a los esfuerzos realizados para crear una obra que no resultara ofensiva a las distintas creencias religiosas, *Rey de reyes* obtuvo diversas críticas por parte de los sectores judíos de la sociedad norteamericana. Véase (Gubern, 2005: 96-102).

pués del estreno de *Rey de reyes*, sería uno de los participantes en la redacción del conocido como Código Hays, aplicado en la industria cinematográfica norteamericana desde 1934 hasta la década de los 60. De este modo, la censura aparece en esta obra no tanto por imposición moral sino como necesidad para contentar a los diversos sectores de la religión cristiana con vistas a obtener gran cantidad de ingresos.

En el seno de la industria cinematográfica de Hollywood, los avances técnicos y su rentabilidad eran otro de los puntos fuertes. La secuencia del *Noli me tangere* está rodada en color, actuando el elemento técnico como parte del discurso. Así, mostrando estos sucesos en color, se está poniendo en conexión dicha escena con la secuencia inicial del film, en la que se presentaba a una Magdalena pecadora anterior a la conversión por acción de Jesús. Con ello, se presenta la escena del *Noli me tangere* como una recompensa hacia la mujer de Magdala por haber cambiado el rumbo que llevaba su vida. A partir de esta conexión, se aprecia a la perfección cómo los elementos técnicos terminan formando parte significativa del discurso, generando mensajes dirigidos a un público para el que ver películas en color era todavía algo extremadamente novedoso, ya que el hecho de rodar escenas en color mediante el procedimiento de la marca Technicolor no tuvo una difusión comercial amplia hasta los años 30.

Como se ha indicado, otro de los elementos caracterizadores del cine clásico es el hecho de estar apoyado por las instituciones dominantes del momento: unas instituciones patriarcales, por lo que en gran parte de las películas del cine clásico de Hollywood se respira un ambiente misógino y machista. En este caso, dicha característica se refleja a la perfección en la figura femenina protagonista: la elaboración del personaje se configura a partir de muchas de las tradiciones negativas que a lo largo de los siglos se han adherido a la figura mítica de

María Magdalena, dejando de lado a la mujer evangélica, aquella cuyos rasgos dominantes se pueden resumir en independencia, fidelidad y valentía. A pesar de contarse con el asesoramiento de dos especialistas, uno protestante y otro católico, se olvida por completo la caracterización positiva de María Magdalena en el evangelio, optándose por la vertiente mítica. Así, la cultura patriarcal y misógina que ha venido alimentando el mito de la Magdalena desde los primeros siglos del cristianismo, continúa elaborándose en el ámbito cinematográfico. En definitiva, se presenta a María Magdalena en su *polo negativo* para que contraste con la figura de Jesús; una inclinación negativa que luego, tras su sanación, se declina por la vertiente positiva. Lo que no se puede olvidar es que la *carga polar negativa* de la Magdalena es una construcción masculina que viene de la tradición iniciada por Gregorio Magno y que en el cine clásico no sólo se mantiene dicha tradición, sino que se continúa alimentando y es ofrecida a la sociedad de masas.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTON, B. [1925]. *The Man Nobody Knows: A Discovery of the Real Jesus*, New York, BobbsMerrill Company.
- CUÉLLAR ALEJANDRO, C. [2004]. *Vocabulario básico del audiovisual*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca.
- EYMAN, S. [2010]. *Empire of Dreams. The Epic Life of Cecil B. DeMille*, Nueva York, Simon & Schuster.
- GARCÍA MAHÍQUES, R. [2009]. *Iconografía e Iconología. Volumen II. Cuestiones de método*, Madrid, Encuentro.
- GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, R. [1971]. *Historia del cine*. vol. I, Barcelona, Editorial Lumen.

- GUBERN GARRIGA-NOQUÉS, R. [2005]. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Anagrama.
- GUINOT, J.N. [2008]. «La tradición patristica», en BERDER, M. y otros [2008], *Figuras de María Magdalena*, Estella, Verbo Divino.
- HIGHAM, C. [1973]. *Cecil B. DeMille: A Biography of the Most Successful Film Maker of Them All*, Nueva York, Scribner.
- LEVIN, T. [1996]. «Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory», *The Yale Journal of Criticism*, 9.1, 27-55. <<http://dx.doi.org/10.1353/yale.1996.0008>>
- MALTBY, R. [2000]. «The King of Kings and the Czar of All the Rushes: The propriety of the Christ Story», en BERNSTEIN, M. (ed.), *Controlling Hollywood: censorship and regulation in the studio era*, Londres, Continuum International Publishing Group, pp. 60-86.
- PANOFSKY, E. [1974]. «Style and Medium in the Motion Pictures», en COHEN, M. y MAST, G. (ed.), *Film theory and criticism: Introductory readings*, Londres, Oxford University Press, 151-169.
- SAXL, F. [1989]. *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Madrid, Alianza.
- STEINER, G. [2004]. *Un prefacio a la Biblia hebrea*, Madrid, Siruela.
- VORÁGINE, S. [2001]. *La leyenda dorada*, trad. de MACÍAS, FRAY JOSÉ, Madrid, Alianza.

FILMOGRAFÍA

- DEMILLE, C.B. [1927]. *Rey de reyes (The King of Kings)*.
- GRIFFITH, D. W. [1915]. *El nacimiento de una nación (The Birth of a Nation)*.
- ZECCA, F. [1902-1907]. *La vida y pasión de Nuestro Señor Jesucristo (La Vie et la Passion de Notre-Seigneur Jésus Christ)*.