

## MODELOS ESCENOGRÁFICOS EN EL CINE HISTÓRICO ESPAÑOL

### SCENERY MODELS IN THE HISTORIC SPANISH CINEMA

Gloria Camarero Gómez\*

**Resumen:** El cine de reconstrucción histórica español ha adoptado distintos modelos escenográficos, que han ido variando en el tiempo. Se estudian aquí varios de ellos y su evolución. Así, los realizados en los años de la Autarquía (1939-1951) de influencia teatral, levantados en los grandes estudios, monumentales, corpóreos y en cartón piedra. También, los construidos en exteriores reales de la siguiente década, a veces con integración del paisaje natural en los mismos, o los tomados directamente del entorno, sin elementos añadidos. Igualmente, los de influencia pictórica o los logrados con técnicas digitales y todos los subtipos que surgen de las combinaciones entre ellos. La mayoría de los modelos descritos confluyen en la película histórica española *Alatriste*, que dirigió Agustín Díaz Yanes en 2006 y fue la adaptación de las novelas sobre ese personaje, escritas por Arturo Pérez Reverte. *Alatriste* marcó un punto de inflexión en el tema y, por ello, se toma como ejemplo para analizar escenografías y contenidos.

**Palabras claves:** Escenografía. Escenarios cinematográficos. Decorados. Dirección artística. Cine y pintura. Cine histórico. Cine español. Siglo de Oro. *Alatriste*.

---

\* Profesora Titular de Historia del Cine e Historia del Arte de la Universidad Carlos III de Madrid. España. E-mail: [gcamae@hum.uc3m.es](mailto:gcamae@hum.uc3m.es)

**Abstract:** The Spanish Cinema about the historical reconstruction has taken a variety of scenery models which have been changing over time. Here, we study several of them and their evolution. Thus, those made in the years of autarchy (1939-1951) of theatrical influence, raised in large studies, monumental, corporeal and plasterboard. Also, we study those built in real locations, sometimes integrating the natural landscape on it or using the surroundings as a movie set without additions. Also, those with a pictorial influence or the ones achieved through digital postproduction and all subtypes arising from combinations of both. Most of these models appear in the historic Spanish film, *Alatriste*, directed by Agustín Díaz Yanes in 2006 adapting Arturo Perez Reverte's novels about this character. *Alatriste* was a turning point in the subject and, therefore, is taken as an example to analyze in detail settings and content.

**Keywords:** Settings. Scenery. Sets. Art direction. Film and painting. Historic cinema. Spanish cinema. Golden Age. *Alatriste*.

## LA INFLUENCIA TEATRAL Y EL REFERENTE PICTORICO

La cinematografía española de reconstrucción histórica vivió el mayor esplendor en los años de la Autarquía (1939-1951). El franquismo de las primeras etapas ensalzó dos periodos de la historia de España muy concretos, que eran aquellos en los que pretendía verse reflejado, aunque nada podía estar más lejos de la realidad. El primero fue la fase imperial, que abarcaría desde finales del siglo XV hasta mediados del XVII, es decir el reinado de los Reyes Católicos con los temas de la *unidad nacional* y el descubrimiento de América, y la siguiente expansión europea en las figuras de sus descendientes, la dinastía de los Austrias. El segundo, la resistencia contra la invasión francesa durante la llamada Guerra de la Independencia (1808-1814).

Fue un cine con unas características propias y perfectamente definidas, que se centró en la exaltación del héroe individual, siempre católico, patriota y, muchas veces, mujer. *La Reina Santa* (Rafael Gil, 1946) sobre la vida de Isabel la Católica y *Jeromín* (Luis Lucia, 1953), sobre la infancia del hijo natural de Carlos I, Juan de Austria, marcan el inicio y el final del mismo. En el intervalo, se sucedieron títulos referentes a la hazaña de Cristóbal Colón (*Alba de América*, Juan de Orduña, 1951), las vivencias de dos hijas de los Reyes Católicos, Juana y Catalina en *Locura de Amor* (Juan de Orduña, 1948) y *Catalina de Inglaterra* (Arturo Ruiz Castillo, 1950) respectivamente, o de personas destacadas en los levantamientos contra los franceses de 1808, como *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950).

Todos estos *biopics* históricos instauraron un nuevo modelo escenográfico, basado en el desarrollo del decorado corpóreo de madera y escayola, que sucedió a los telones pintados, los cuales habían proliferado casi hasta entonces. Fue la época del mayor esplendor de los grandes estudios cinematográficos en España, contruidos a semejanza de los de Hollywood, con laboratorios, camerinos, residencias para actores, platós y zonas de exteriores.

Cualquier tipo de decorado se levantaba en plató a tamaño natural, lejos de las maquetas y, por lo tanto, tenía carácter teatral. Estéticamente, adoptaron escenografías ampulosas y recargadas, con amplias perspectivas y planos verticales. Entre sus creadores, destacaron los nombres de Sigfrido Burmann, Enrique Alarcón y Gil Parrondo.<sup>1</sup> Ellos, que partían del teatro, desarrollaron el prototipo escenográfico dominante en el cine histórico español durante los años cuarenta y principios de los cincuenta.

La pintura fue la fuente fundamental de documentación para vestuario, maquillaje, espacios, iluminaciones o atmósferas, y muchas de las secuencias de aquellas películas se articulan como en los *Cuadros de Historia* más conocidos. Estas obras realistas de la segunda mitad del siglo XIX infundieron su estética a dichos filmes y, así, se aprecia en numerosos ejemplos. Baste citar la escena final de *Locura de amor*. Es un exterior reconstruido en estudio, *teatral y pictórico*, como corresponde a la época. La protagonista se detiene ante el ataúd que contiene los restos de su marido, Felipe el Hermoso, cuando lo trasladan desde la Cartuja de Miraflores en Burgos hasta Granada. Ella, el cortejo acompañante y todos los elementos de *atrezzo* se disponen exactamente igual a cómo lo hacen en el lienzo de Francisco Pradilla, *Doña Juana la Loca* (1877). La creación plástica inspira modelos escenográficos.



Fotograma de la película *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948).



Pintura de Francisco Pradilla. *Juana la Loca* (1877). Museo del Prado. Madrid.

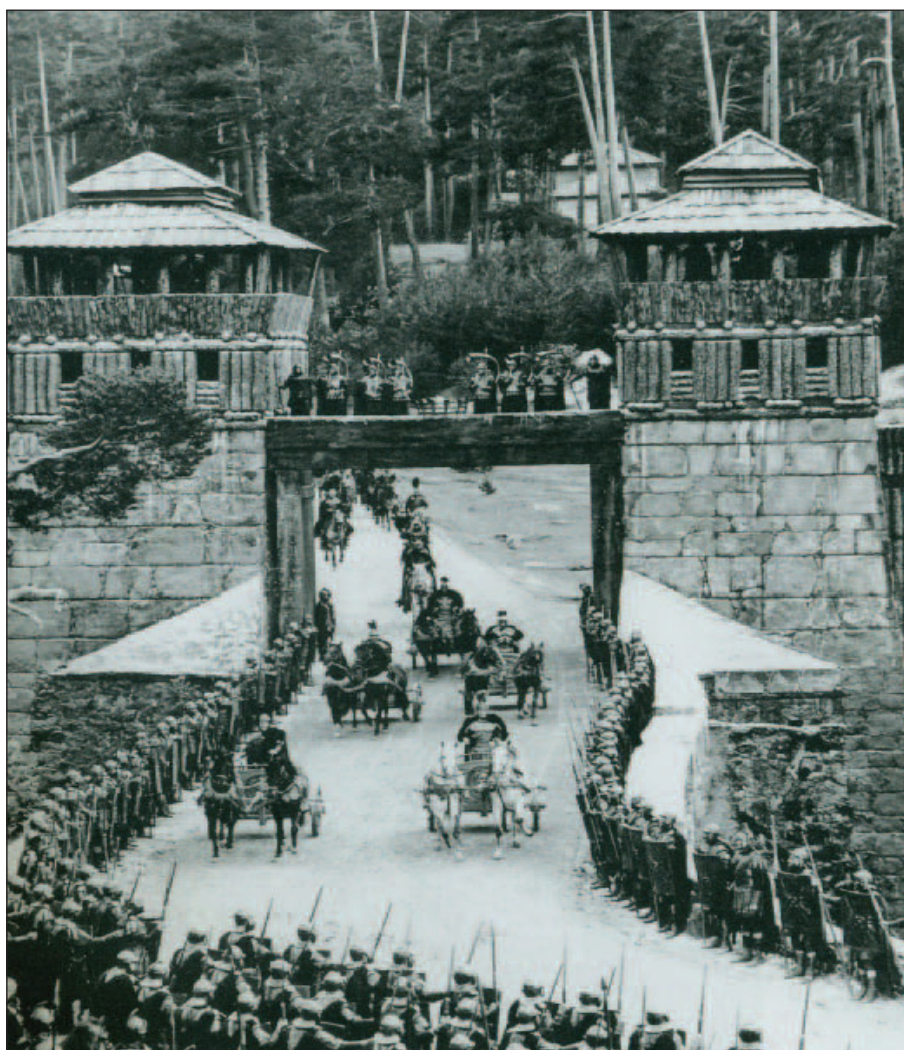
## LA IMPORTANCIA DE LOS EXTERIORES

A finales de la década de los cincuenta se producen cambios en las escenografías y adquieren trascendencia los rodajes exteriores. Fue una moda que llegó de Estados Unidos, cuando el *Stude System* dejó de ser rentable y los productores salieron a otros países para filmar sus películas. Necesitaban que estos reuniesen una serie de requisitos, como buenas condiciones climáticas que garantizaran bastantes horas de sol, grandes extensiones de terreno libre de edificaciones, diversidad de paisajes, costes bajos y ventajas para la inversión extranjera. España los cumplía sobradamente.

Además, la conflictividad laboral era aquí nula al existir el control férreo del sindicato vertical, se contaba con técnicos cualificados, bajos salarios y el apoyo incondicional del régimen franquista. Este vio con buenos ojos el tema y, pensando más en mantener relaciones amistosas con USA que en los posibles beneficios de los rodajes, dio todo tipo de facilidades, incluso dispuso del ejército para que interviniese como figuración.

En consecuencia, el territorio español fue invadido por las *runaway productions*, es decir las filmaciones de películas norteamericanas que se realizan fuera de los Estados Unidos a lo grande, con numerosos extras, suntuosos movimientos de masas y amplios contextos. La sierra de Madrid se convirtió en lugar preferente y en ella trascurrió, por ejemplo, el famoso enfrentamiento de cuadrigas de *Alejandro Magno* (Robert Rossen, 1955) o la lucha entre el ejército romano y el ejército de esclavos en el *Espartaco* de Kubrik (1959) y figuró ser Siberia en el *Doctor Zhivago* (David Lean, 1964) o en *Nicholas y Alejandra* (Franklin J. Schaffner, 1971).

En muchas ocasiones hubo que levantar gigantescos decorados en esos espacios exteriores. Se impuso, así, un nuevo modelo escenográfico, alejado ya de la influencia teatral, dotado de gran monumentalidad y en el que se integra el entorno natural. Sería el caso de alguno de los escenarios de *La caída del imperio romano* (Anthony Mann, 1963) construido en los montes de Velsain (Segovia).



*La caída del imperio romano.* Escenografía al aire libre con el bosque de Velsain integrado como fondo.

El cine español de los años sesenta y setenta siguió el modelo, aunque con bastante más austeridad porque siempre estuvo lejos de las superproducciones de aquellas características. No fue buen momento para las películas históricas y estas se limitaron, mayoritariamente, a las que recrearon la vida del rey Alfonso XII: *¿Dónde vas Alfonso XII?* (Luis César Amadori, 1958) y *¿Dónde vas triste de ti?* (Alfonso Balcázar, 1960). Ambos filmes, significaron la importación del subgénero cinematográfico de *amores de la realeza*, que triunfaba fuera de nuestras fronteras y alcanzó sus mejores logros con *Vacaciones en Roma* (William Wyler, 1953), o las sucesivas entregas de *Sissi Emperatriz*, en los mediados de los cincuenta, dirigidas por Ernst Marischka y protagonizadas por Romy Schneider.

La cualidad más destacada de aquellas producciones españolas estuvo en que se filmaron en los escenarios reales, tanto exteriores como interiores, donde había trascurrido en verdad la historia contada, es decir en los Reales Sitios del Palacio Real de Madrid, El Escorial, Aranjuez, La Granja y sus entornos.

Con ello, constituyeron un nuevo modelo escenográfico. Adoptaron las filmaciones en exteriores porque era la moda y lo hacía el cine norteamericano contemporáneo en España. Pero no fueron unos que figuraran ser otros, como en aquel caso. Aquí, por ejemplo, *¿Dónde vas Alfonso XII?* se rueda en el paisaje natural de los jardines del palacio de Granja porque esos eran los que recorría realmente el rey en los días estivales. No hay suplantación escénica. En cine internacional filmará en ese mismo marco pero aparentará ser la villa greco romana de *El coloso de Rodas* (Sergio Leone, 1961) o el cuartel general de las tropas de Patton, como se muestra en el *biopic* del mismo, que realizó Franklin J. Schaffner en 1970.



*El coloso de Rodas* Escenario natural de los jardines del palacio de la Granja.



¿Dónde vas Alfonso XII?. Escenario natural de los jardines del palacio de la Granja.

## CONFLUENCIA DE MODELOS

En los finales del siglo XX y principios del XXI volvió a triunfar en España el cine de reconstrucción histórica y dentro del mismo se impusieron aquellas películas que recreaban la Edad Moderna en general y el Siglo de Oro, en particular.

Llegaron entonces adaptaciones de la literatura del periodo, como *La Celestina* (Gerardo Vera, 1996), *Lázaro de Tormes* (Fernando Fernán Gómez y José Luis García Sánchez, 2000), *El perro del hortelano* (Pilar Miró, 1995) o *La dama boba* (Manuel Iborra, 2006) y biografías, más o menos rigurosas, de sus principales personajes, entre los que destacaron Shakespeare y Cervantes, los cuales protagonizaron la película *Miguel y William* (Inés París, 2007), Felipe IV, que lo hizo en el *El rey pasmao* (Imanol Uribe, 1991) e, incluso una heroína del siglo XVI, cuya vida ya había sido llevada a la pantalla en la época de la Autarquía: Juana la Loca. Fue, en 1948, el personaje central de *Locura de amor* y volvió a serlo, en 2001, en el filme de Vicente Aranda, *Juana la Loca*. También aparecieron figuras de la ficción, como el capitán *Alatriste*.

Pero, todos estos casos introdujeron conceptos alejados del propagandismo y del triunfalismo de la etapa anterior. España había cambiado. Las corrientes historiográficas dominantes eran otras<sup>2</sup> y se impuso la mirada realista, que mostró aquella época con sus luces y sus sombras.



Llegan, así, nuevas reinterpretaciones del Siglo de Oro, en las cuales las fronteras entre el bien y el mal acaban difuminándose y el héroe clásico deviene antihéroe perdido en un mundo de corrupción, cuya decadencia moral se transforma en decadencia física.

En las escenografías predominaron los decorados levantados en el interior del estudio, en tanto que los rodajes en exteriores naturales, aun cuando continuaron haciéndose y readaptándose con elementos foráneos, dejaron de ser prioritarios. Desaparecieron los grandes platós de otro tiempo y, por ello, los escenarios perdieron desmesura y grandilocuencia para ganar veracidad. Se hicieron creíbles.

Surgió, en definitiva, un nuevo modelo escenográfico de interior en el cine histórico español, apartado ya del referente teatral y provisto de la mayor simplicidad que facilitan los nuevos materiales, más ligeros, utilizados en la construcción de los mismos, como poliésteres y plásticos. Siguieron vigentes los referentes pictóricos y se intensificaron las relaciones entre la recreación visual del filme y la pintura del momento histórico reinterpretado. Además, la progresiva introducción de técnicas digitales de reconstrucciones introdujo nuevas posibilidades.

Tal vez, el ejemplo más interesante y excepcional sea el de *Alatriste*. Desarrolló escenografías propias, amplió su repertorio y estuvo lejos del *cine de época* Hollywoodiense. Huyó de ser una típica obra de acción histórica, al modo de las distintas versiones cinematográficas de *Los Tres Mosqueteros*, para mostrar un mundo decadente, que conecta más con determinadas películas europeas, como *La reina Margot* de Patrice Chéreau, que con las tradicionales de aventuras postmodernas.<sup>3</sup> Vio el Siglo de Oro desde la crítica.<sup>4</sup>

## ALATRISTE

En 2006, Agustín Díaz Yanes llevó al cine las novelas de Arturo Pérez Reverte sobre las aventuras del capitán Alatriste<sup>5</sup>, que habían supuesto un gran éxito comercial. El protagonista es uno de los soldados voluntarios que integraban entonces los llamados Tercios Viejos de la Infantería Española, más conocidos, en este caso, como Tercios de Flandes. Sabemos que “*No era el hombre más honesto ni el más piadoso, pero era un hombre valiente*” y, según el Conde Duque de Olivares, se trataba de un individuo “*discreto y de fiar. Mira más allá de la vida y de la muerte, habla poco, observa mucho*”<sup>6</sup> y, sobre todo, a través de sus ojos se nos muestra el espacio y tiempo que le tocó vivir, es decir la España de la primera mitad del siglo XVII.

Fue ese un periodo particularmente interesante de la Historia de España. Despertó la atención de Pérez Reverte cuando descubrió que los libros de

texto del bachillerato, que cursaba su hija Carlota, le dedican poco espacio y la animó a que buscara más información. Lo hicieron juntos y juntos firmaron la primera de las aventuras de Diego Alatríste y Tenorio.<sup>7</sup>

Con independencia de ello, lo cierto es que el siglo XVII español requiere contextualizarse en profundidad y así lo hacen dichas obras literarias y el filme. Fue un siglo de profunda crisis en lo económico y en lo político. España quedó sumida en una espiral de violencia como nunca antes había conocido. Sin embargo, también fue el siglo de su mayor esplendor cultural.

Hubo epidemias de peste y hambre, causada por una serie de malas cosechas. La crisis comercial se agudizó ante el descenso de la demanda de productos españoles en el exterior. Descendió el volumen de las llegadas de oro y plata americanas. Se solventó con devaluaciones monetarias que empeoraron la situación económica. Además, los constantes conflictos bélicos generaron grandes déficits.

La guerra fue una determinante y nefasta realidad en el caudillaje español de aquel siglo. Un imperio tan extenso como el que tenía España entonces, con amplios dominios en Europa y América, obligaba a mantener combates en numerosos frentes a la vez, lo que supuso una imparable sangría humana y económica que arruinaba sistemáticamente el país, independientemente del lujo y del despilfarro de las clases dominantes. Se daba el caso de que los soldados de los Tercios podían pasar meses sin cobrar, mientras que desde el poder se les ordenaba asaltar galeones cargados de oro para poder levantar nuevos palacios.

Las batallas contra Francia y protestantes no fueron las únicas. Portugueses y catalanes se sublevaron en pro de su independencia. La monarquía inició una decadencia imparable y el imperio empezó a desmoronarse. Se dio una dejación de funciones por parte del rey Felipe IV y las decisiones quedaron en manos de su válido, el Conde Duque de Olivares.

En definitiva, España se encaminaba hacia el ocaso de su esplendor. Pero contaba con lo más destacado de las letras y de las artes. Es la España del Siglo de Oro. Es la España en la que escriben Calderón de la Barca, Lope de Vega, Francisco de Quevedo o Luis de Góngora; pintan Velázquez, Murillo, Zurbarán. Ribera y Valdés Leal; esculpen Gregorio Fernández, Martínez Montañés o Alonso Cano.

Todo ello lo recoge con fidelidad absoluta *Alatríste*. Se muestra cómo a los Tercios se les deben varias mensualidades y cómo se les incita a que saqueen galeones para traer oro y costear las obras del Palacio del Buen Retiro de Madrid, que se estaba construyendo entonces. No faltan alusiones a los conflictos del momento y, así, lo manifiesta el propio Conde Duque de Olivares:

El honor y la reputación de España se han perdido. Dios nuestro Señor nos ha abandonado. No hay otra explicación.

Todo son desgracias. Casale tendría que haber sido tomado, Turín salvado, Arras socorrido, y los catalanes y portugueses nunca tendrían que haberse rebelado contra su Rey.

Aparecen algunos de los escritores y de los artistas que realzaron la cultura de la centuria. Unos lo hacen de forma explícita y otros, implícita. Quevedo tiene una presencia física en el filme y se le enseña en sus papeles más conocidos de escritor, enemigo de Góngora, crítico con la labor del Conde Duque de Olivares y denunciante de la realidad española: “*Nos hemos convertido en un país de mendigos. Nosotros que fuimos el ombligo del mundo*”, dice convencido.

Lope de Vega y Velázquez no se presentan en persona pero sí sus creaciones. En la secuencia del Corral de Comedia se escenifica un fragmento de una popular obra del primero, *El perro del hortelano*, donde la actriz ficticia María de Castro, en el papel de Diana, declama los famosos versos de *ni come ni deja comer* de la misma, como metáfora de la relación que su personaje mantiene con el del capitán Alatríste. El pintor alcanza gran protagonismo a través de sus trabajos. Cuadros suyos cuelgan en las paredes de las habitaciones de nobles y reyes; la luz, el color y las texturas de su pintura irrumpen en muchas de las escenas y, algunos de sus lienzos más famosos se utilizan como *tableaux vivants* para ilustrar batallas militares. Tampoco deja de mencionársele y, así, el duque de Gudalmedina enseña a Alatríste el *Aguador de Sevilla*, que está en el desván de su palacio, todavía sin colocar, y le da referencias del autor:

¿Qué te parece?. Se lo he comprado a un pintor sevillano que trabaja para el Rey. Dicen que sólo sabe pintar cabezas, pero yo intuyo que tiene buena mano. Tendré que mandar que lo cuelguen antes de que se llene de polvo.<sup>8</sup>

*Alatríste* se desarrolla en un periodo de veintiún años, que transcurre desde 1622 hasta 1643, en el marco de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) contra Francia, y de la Guerra de Flandes, llamada de los Ochenta Años (1568-1648), que las Provincias Unidas de los Países Bajos mantenían contra España para conseguir su independencia. Las primeras imágenes nos trasladan a las frías tierras flamencas durante el invierno de 1622. Allí, en medio de una densa niebla, varios soldados españoles tratan de aproximarse al territorio enemigo sin hacer el menor ruido, sumergidos hasta el cuello en las aguas sucias y ensangrentadas de sus canales. Uno de ellos, Balboa, cae abatido en la lucha a puñal cuerpo a cuerpo y, antes de morir, encomienda a Diego Alatríste que se haga cargo de su hijo, Iñigo. El capitán cumple la promesa. Regresa a Madrid, prohija al chico, se involucra en una particular historia de amor con la

actriz de teatro María de Castro, malvive como espadachín a sueldo en la capital y alterna los encargos que recibe para matar a determinadas personas y que provienen, incluso, de la Inquisición, con nuevas intervenciones militares como integrante de los Tercios de Flandes. Estas culminan en la batalla de Rocroi, el 19 de mayo de 1643, entre las tropas españolas y las francesas, y que pone fin al filme. En ella, se intuye la muerte del protagonista, con lo que la película se adelanta a las novelas porque si bien Pérez Reverte había anunciado que su personaje fallecería en aquel episodio, no lo había plasmado todavía en los textos escritos. También muere el amigo Copons pero, previamente, requiere a Iñigo Balboa: *¡Cuenta lo que fuimos!*.

No es casual que ese enfrentamiento concluya el relato. Rocroi supuso un punto de inflexión en el poder militar español. Por primera vez en doscientos años fue derrotado en campo abierto y sufrió más de 6000 bajas, entre fallecidos y detenidos.<sup>9</sup> Era el principio del fin. Cinco años después, en 1648, se firmó el Tratado de Münster, dentro de la Paz de Westfalia, en virtud del cual las Provincias Unidas de los Países Bajos se independizaban de la Corona española tras ochenta años de guerra. El posterior tratado de los Pirineos, en 1659, entre España y Francia, traería nuevas pérdidas territoriales y el Tratado de Lisboa, de 1668, reconocería definitivamente la independencia de Portugal.

Por ello, Rocroi cierra la ficción cinematográfica y cerró, en la realidad, el imperio español. El *¡Cuenta lo que fuimos!* encuentra ahí todo su sentido y es la más genuina expresión del escenario, de un escenario con pasado y sin presente ni futuro. El tiempo se encargó de constatarlo.

*Alatriste* es ya un clásico dentro de las películas de reconstrucción histórica y uno de los mejores ejemplos de las mismas producido en el cine español. No es fácil realizar obras de este calibre en España. Falta una tradición existente en otros países europeos, básicamente Gran Bretaña, que cuenta con importantes escuelas de ambientación e, incluso, Francia. Además requieren altos presupuestos, de los que no siempre se dispone aquí.

Díaz Yanes ha confesado en diversas entrevistas<sup>10</sup>, que cuando afrontó el proyecto, sus amigos le preguntaban si seguiría los modelos de la cinematografía anglosajona al respecto, como *Barry Lindon*, de Kubrick o *La edad de la inocencia*, de Scorsese, en las que las referencias pictóricas para caracterizar tiempos, espacios y personajes tienen un alto protagonismo.

El caso de *Alatriste* no estuvo lejos de ellas, al menos en lo conceptual, y dispuso de una elevada inversión. No debemos olvidar que fue, en su momento, la película más cara del cine español, con un coste de 24 millones de euros.<sup>11</sup> Contó con diez mil extras, cincuenta y cinco decorados distintos, medio centenar de localizaciones, diez mil cuatrocientos trajes de época, más de cien caballos y cuatrocientas cincuenta copias en circulación. El rodaje se prolongó durante veinte semanas y en el mismo se obtuvieron ciento diez

kilómetros de película negativo, que se redujeron a una duración final en tiempo de dos horas y veinte minutos.<sup>12</sup> El cuerpo técnico lo integraron casi trescientos profesionales de reconocido prestigio. Baste citar los nombres de algunos jefes de equipo, como Benjamín Fernández en la dirección artística, Paco Femenía en fotografía, Francesca Sartori en vestuario, José Luis Pérez en maquillaje y, muy especialmente, Bob Anderson, *maestro de armas*, que trabajó en *La Guerra de las Galaxias* y *El Señor de los Anillos* y se encargó de todo lo concerniente a la coreografía y enseñanzas de las luchas con espadas. Trabajaron más de cincuenta actores. Entre ellos, Javier Cámara, que interpreta al Conde Duque de Olivares; Juan Echanove en el papel de Francisco de Quevedo; Eduard Fernández en el de Copons o Eduardo Noriega en el del duque de Guadalmedina También, Elena Anaya (Angélica de Alquézar), Ariadna Gil (María de Castro), Blanca Portillo (inquisidor fray Emilio Bocanegra) y Unax Ugalde (Iñigo Balboa). Pero el personaje del capitán Alatraste se adjudicó a un actor de Hollywood: Viggo Mortensen, famoso por haber sido *Alagorn* en *El Señor de los Anillos*. Fue una apuesta arriesgada, a la que se llegó para atraer a productores. No tuvo que ser doblado. Hablaba español porque se había criado en Argentina y en la película lo hace sin acento porteño alguno. Sin embargo, se expresa con voz gangosa que, bien podría ser una estrategia para ocultarlo, y resta credibilidad a sus palabras. Fue esa una de las mayores críticas que se hicieron al filme.

La recaudación obtenida estuvo a la altura de la inversión y *Alatraste* se convirtió en la película más taquillera del año en España. El fin de semana de su estreno recaudó 4.7 millones de euros y la vieron un millón de espectadores, lo cual quiere decir que la mitad de las personas que acudieron al cine, entre el viernes y el domingo, eligieron esta opción.

Pero nada fue casual. La presentación excedió con mucho lo que es habitual en la cinematografía española y se acompañó de una intensa campaña de marketing, al estilo norteamericano. Costó dos millones de euros y completó toda suerte de Merchandising, que ya había generado las novelas, como comics, camisetas, juegos de tablero y de rol, sellos de correos, rutas turísticas por Madrid y una guía escrita, al modo de las guías de viajes.<sup>13</sup> La expectación que podía suscitar su estreno se intensificó con la celebración de dos eventos paralelos de altos vuelos: La exposición *El Madrid de Alatraste, el Madrid del Siglo de Oro*, exhibida en la madrileña Casa de la Panadería de la plaza Mayor y la de fotos de los actores tratadas digitalmente para parecer retratos pictóricos del siglo XVII, que hizo Cesar Urrutia y se mostró en el FNAC de Madrid.

Sin embargo, uno de los aspectos más importantes desarrollados en *Alatraste* fue la escenografía. No se escatimaron medios y esta queda al servicio de los sucesos presentados, los cuales en ningún momento quieren adornarse, sino explicarse y recrearse.

Creó, así, 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, reconstrucciones en estudio y referentes pictóricos utilizados para contextualizar la acción.

### **ARQUITECTURAS Y PAISAJES: REALIDAD, REINTERPRETACIÓN Y DECORADO**

Una buena parte se rodó en exteriores. Muchas de las escenas de duelos y paseos callejeros, que protagoniza Diego Alatríste, se contextualizan en Madrid, porque esa era, según las novelas y el filme, la ciudad donde vivía el protagonista, junto con Sevilla, cuando no estaba en las guerras imperialistas españolas. Sería el Madrid del Siglo de Oro, con sus 100.000 habitantes y sus calles angostas y sinuosas, dispuestas en los alrededores de las plazas de las Descalzas, de la Villa o de la Paja<sup>14</sup>, y conocido, en términos urbanísticos, como el *Madrid de los Austrias* o el *Madrid de Teixeira*.<sup>15</sup>

Sin embargo, existen grandes dificultades para rodar en la capital y ya entonces, cuando se realizó la película, las filmaciones *in situ* eran muy excepcionales en un lugar como Madrid, donde el intenso tráfico, las continuas obras en sus calles y las trabas administrativas para conseguir los permisos, las hacen imposibles.

Por ello, la urbe que aparece y que simula ser el Madrid de la época, no es Madrid sino, básicamente, el casco histórico de Baeza (Jaén), Ciudad Patrimonio de la Humanidad y famosa por las construcciones palaciegas de los siglos XVI y XVII, con sus portadas renacentistas y sus escudos heráldicos. Son escenarios reales y no decorados de estudio, aunque de sustitución. Así, las calles del entorno de la catedral, la iglesia de Santa Cruz y la antigua Universidad de Baeza, que centralizaron las filmaciones, figuran ser las vías, plazuelas, recovecos y callejones del Madrid de la primera mitad del siglo XVII.



Rodaje en exterior. *La calle de Madrid* del guión es la calle Alta de Baeza. Jaén.

También se recurrió a la ciudad de Úbeda, igualmente declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO y situada a pocos kilómetros de Baeza. En este caso, la ubedense Plaza de Santo Domingo, en sustitución de alguna madrileña, fue el escenario escogido para el duelo final, aquel en el cual Iñigo Balboa da muerte a Gualterio Malatesta, y la Plaza Vázquez de Molina con el palacio del mismo nombre, la colegiata de Santa María y la iglesia del Salvador protagoniza varios planos generales con igual criterio sustitutorio.

Las grandes batallas y desembarcos se rodaron en escenarios naturales no urbanos, amplios y abiertos. Los paisajes marítimos de Cádiz y su provincia ocuparon una posición preferente por el aspecto desértico y salvaje que les caracteriza y que les convierte en lugares insólitos dentro del panorama costero español actual. En Cádiz capital, concretamente en la playa de la Caleta con el castillo de San Sebastián al fondo, se escenificó el desembarco de Diego Alatríste, junto con los veteranos de los Tercios de Flandes, cuando regresa a España en 1635. Se sabe que es esa fecha porque fue cuando Velázquez acabó *La rendición de Breda* y así lo indica Iñigo a Alatríste, nada más recibirle en el puerto:

Velázquez ha terminado por fin *La Rendición de Breda*. Ha cambiado las banderas por lanzas y ha suavizado las actitudes. Pero es un gran cuadro, os gustará.



Exterior natural. Desembarco de los veteranos de los Tercios de Flandes. Playa de la Caleta. Cádiz.

La cercana playa de Castilnovo, en Conill de la Frontera (Cádiz), fue el sitio elegido para contextualizar el regreso de Íñigo Balboa, tras su condena a remar en galeras, y el reencuentro con el capital Alatríste. Por otra parte, la explanada de Uclés, en la provincia de Cuenca, con el monasterio, la muralla y el castillo al fondo, sirvió de marco para la batalla de Rocroi.

Muchas de las secuencias de interior se filmaron en los espacios reales de castillos, palacios y monasterios de los siglos XIV - XVII y no en decorados de estudio levantados para la ocasión. El monasterio de El Escorial es la residencia de Felipe IV, el palacio del Marqués de Santa Cruz, en El Viso del Marqués, provincia de Ciudad Real, simula ser la morada del duque de Guadalmedina y el monasterio de San Isidoro del Campo de Santiponce (Sevilla) es el espacio ocupado por el inquisidor Bocanegra. Por lo tanto, se impuso la escenografía de espacios reales, simulando ser otros. Pero también, y además, se llevaron a cabo recreaciones de algunos de ellos. Así, la Casa de la Moneda sevillana se transformó en el Corral de Comedias de Doña Elvira, el más importante de Sevilla entonces, para la representación de *El perro del hortelano*. La Cartuja de Talamanca del Jarama ocupó el lugar del Hospital de Sifilíticas de Madrid y allí transcurrió una de las escenas más emotivas del filme, la del reencuentro entre María y Alatríste. En la calle del beato Juan de Ávila de Baeza, junto a la antigua Universidad, se reconstruyó un mercado popular del Siglo de Oro. El Archivo Histórico Municipal de Úbeda con su magnífico artesanado mudéjar, que está en el palacio Vázquez de Molina, se redecoró convenientemente y reconvirtió en el *Salón de Mapas*, que ocupa el Conde Duque de Olivares.





Archivo Histórico Municipal de Úbeda (Jaén). Palacio Vázquez de Molina.



Dibujo del decorado para transformar el espacio real del Archivo Histórico Municipal de Úbeda (Jaén) en el *Salón de Mapas* de *Alatríste*. (Publicado en *Benjamín Fernández. Director artístico*).



*Salón de Mapas en Alatriste, con Diego Alatriste y el Conde Duque de Olivares.*

El programa escenográfico se completó con decorados de estudio, que llevó a cabo, igual que las citadas reinterpretaciones de espacios reales, uno de los más importantes directores artísticos del cine español, Benjamín Fernández<sup>16</sup>, y que consiguió un premio *Goya* por estas realizaciones. Entre ellas, adquirió especial importancia la creación de un galeón de cuarenta y cinco metros de largo y nueve de ancho, en la playa de Valdevaqueros en Tarifa (Cádiz), que recreó perfectamente cómo era ese tipo de embarcación en el siglo XVII. Igualmente, el interior de la taberna, donde transcurren muchos de los momentos de absuelto entre Quevedo y Alatriste, fue un decorado de cartón piedra no muy alejado de los grandes diseños del cine histórico español de la Autarquía. Se llamó *Taberna del Turco*. Se sabe que existió realmente en el Madrid del Siglo de Oro y estaba en la confluencia de las calles de Toledo y Arcabuz. No se conserva, pero muy cerca de aquella, en la calle Grafal, se abrió a finales del 2006, poco después de estrenarse la película, un establecimiento similar, al que se dio el nombre de *Taberna del capital Alatriste*, en honor de aquella, y funciona actualmente.

## REFERENTES Y ESCENOGRAFÍAS PICTÓRICAS

La pintura tiene una presencia destacada y lo hace a distintos niveles. Cuadros conocidos de los siglos XVI y XVII se distinguen en las paredes. *La dama del armiño* del Greco, la *Bacanal* de Tiziano o *El aguador de Sevilla* de Velázquez figuran en el gabinete de pinturas del palacio del duque de Guadalmedina. Otros del mismo pintor, como *Esopo*, *Menipo* o *Vulcano*,

aparecen en el *Salón de Mapas*. En ambos casos, están ahí para referenciar una época determinada, la época en la que transcurre el relato.



Gualterio Malatesta en su habitación.

Además, los personajes se han caracterizado según obras o retratos pictóricos. El inquisidor Emilio Bocanegra de *Alatriste* no puede negar su parecido con los frailes de Zurbarán; la figura de Quevedo remite inmediatamente a la del retrato velazqueño y las vistas filmicas de Felipe IV de caza por los alrededores de El Escorial, con el monasterio al fondo, lo hacen a los retratos reales de caza del artista sevillano.



Francisco de Quevedo en *Alatriste* (Juan Echanove) y Francisco de Quevedo en el retrato pintado por Velázquez (1632-1634).<sup>17</sup>

Otros lienzos de Diego de Velázquez se convierten en *cuadros vivientes*. Sería el caso de *La rendición de Breda*, popularmente conocido como *Las lanzas*. Es una típica *pintura de batallas*, que los reyes y nobles del siglo XVII pusieron de moda y que suplía la falta de imágenes directas. Su objetivo era sublimar la realidad más que informar de la misma. Por lo tanto, en ningún momento se muestra la dureza con la que habían actuado los Tercios de Flandes ni el dramatismo que implica toda derrota. Impera la más absoluta cortesía y los protagonistas se disponen como si se tratase de un asunto diplomático. En el centro, vemos a Justino de Nassau, al mando de las tropas holandesas, entregar las llaves de la ciudad conquistada al general Espínola, jefe del bando español. Detrás de ellos, se colocan ambos ejércitos, los vencedores y los vencidos, ante un paisaje de fondo, que es el de la sierra madrileña y no el de tierras flamencas porque Velázquez lo pintó en este lugar y no en aquel.

*Las lanzas* tiene en la película una doble presencia: explícita e implícita. El primer supuesto se produce cuando se muestra el episodio de la caída de Breda. Los personajes que intervienen en la secuencia se disponen como en el lienzo, pero les faltan las lanzas y ello podría atribuirse a que, posiblemente, en un diseño inicial del cuadro, el pintor prescindió de tales elementos y colocó distintas banderas en su lugar, con especial protagonismo de la de los *Tercios de Espínola*, en damero blanquiazul y con la cruz de Borgoña en el centro. En la obra final cambió de idea e introdujo un tupido frente de picas (no lanzas,

aunque se conozcan como tales), detrás de los soldados españoles y eliminó las banderas con excepción de la de Espínola, que permaneció en el lugar, pero con una posición más lateral e inclinada para no romper el juego de diagonales dominante en la composición. Se cumple, así, lo que ya vimos que dice Iñigo Balboa en el filme: *Velázquez ...ha cambiado las banderas por lanzas*. En *Alatriste* las figuras recrean aquella primera e hipotética propuesta.



El episodio de la rendición de la ciudad de Breda en *Alatriste*

Poco después la misma obra se utiliza como elemento de datación. Sabemos que la rendición de Breda tuvo lugar en 1625, pero que el pintor realizó la obra diez años después. La película, en un momento determinado, para indicar que estamos en 1635, presenta el cuadro recién terminado, llevado por mozos de cuerda al Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, como realmente sucedió en aquel año. El patio del monasterio de Uclés hizo las veces del palacio madrileño en el rodaje de la secuencia.



El cuadro de Velázquez *La rendición de Breda*, ya terminado, llega en *Alatriste* a su destino: El Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro de Madrid.



Patio del monasterio de Uclés (Cuenca) con el aljibe central, donde transcurre la secuencia de la recepción de la obra velazqueña.

Por último, 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. Un grupo de hombres agotados, mal vestidos, armados con sus picas, arcabuces y espadas, que constituyen los Tercios españoles, se enfrentan a un ejército disciplinado, protegidos por armaduras rutilantes, provistos de los más sofisticados ingenios de la artillería y de los mejores caballos. Es el ejército francés que liberó la plaza fuerte de Rocroi, situada en el nordeste de Francia, del asedio español, tras seis horas

de lucha. Ambos se disponen, en la realidad, en la gran explanada de Uclés, en una magnífica escenografía, en la cual se une el recuerdo de la pintura perteneciente al espacio y al tiempo representados, la opción del escenario natural y su adaptación con decorados.



Explanada de Uclés (Cuenca) con la iglesia, el monasterio y el castillo al fondo.



Batalla de Rocroi en *Alariste*. Conjunto de Uclés al fondo.



Detalle de Los Tercios de Flandes en la batalla de Rocroi en *Alatriste*. Conjunto de Uclés al fondo.

En definitiva, esta es una de las muchas secuencias del filme que destaca por la atmósfera creada. *Alatriste* impuso novedades escenográficas en el cine histórico español, que se concretan en los recursos de escenarios naturales, adaptaciones de los mismos, reconstrucciones y referentes pictóricos. Todo ello al margen de las técnicas digitales.

## NOTAS

<sup>1</sup> Existen bastantes estudios sobre el trabajo de estos escenógrafos. Puede verse: PELÁEZ, A. “Sigfrido Burmann”. *Quimera*, Mataró (Barcelona), n. 255-256, abr. 2005, p. 63. LINARES, A. *El decorador de cine: Enrique Alarcón*. Festival de Cine de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1984. MATELLANO, V. *Decorados, Gil Parrando*. Madrid: T&B editores, 2008.

<sup>2</sup> Sobre tales razonamientos puede verse el texto de Yolanda Lopez Lopez. *La reinención de la Edad Moderna en el cine español actual: Apuntes para el estudio de Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006), Actas III Congreso Internacional de Historia y Cine: Modelos de Interpretación para el Cine Histórico, Santiago de Compostela (España), 3-5 de noviembre de 2011. (En prensa).

<sup>3</sup> QUINTANA, A. “Antiherois del crepuscle espanyol”. *El Punt*, 3 sept. 2006, p. 47.

<sup>4</sup> BELMONTE SERRANO, J. *El capitán Alatriste: una mirada crítica sobre el Siglo de Oro español*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

<sup>5</sup> En aquel momento eran cinco: *El capitán Alatriste* (1996), *Limpieza de sangre* (1997), *El sol de Breda* (1998), *El oro del Rey* (2000) y *El caballero del jubón amarillo* (2003). Posteriormente, la saga ha continuado con dos nuevas entregas: *Corsarios de Levante* (2006) y *El puente de los asesinos* (2011).



<sup>6</sup> DIAZ YANES, A. *Alatriste. Guión Cinematográfico*. Madrid: Ocho y Medio Libros de Cine, 2006.

<sup>7</sup> Declaraciones de Arturo Pérez Reverte. *El País*, 30 agosto 2006, p. 32.

<sup>8</sup> Se trata de una libre interpretación de la realidad. El duque de Guadalmedina es un personaje de ficción y difícilmente pudo adquirir nunca esa obra.

<sup>9</sup> DÍAZ GAVIER, M. *Rocroi. 1643: el ocaso de los tercios*. Madrid: Almena Ediciones, 2006.

<sup>10</sup> SCOLA, G. “Entrevista a Agustín Días Yanes”. *Cambio 16*, p. 57-59, 11 sept. 2006.

<sup>11</sup> En 2009, la superó *Ágora*, de Alejandro Amenábar, que costó cincuenta millones de euros. Ambas estuvieron muy por encima del presupuesto medio de una película en España, que entonces estaba en poco más de tres millones de euros.

<sup>12</sup> Sobre tales datos y la interpretación de los mismos puede verse: BATLLE CAMINAL, J. “Al otro lado de Cifesa”. *La Vanguardia*, 3 sept. 2006, p. 47.

<sup>13</sup> ESLAVA GALAN, J. *Viaje a los escenarios del capitán Alatriste*. Madrid: El País-Aguilar, 2006.

<sup>14</sup> Datos demográficos y urbanísticos recogidos por FERNANDEZ ARRIBA, E. A. *Madrid, capital de los Austrias*. Madrid: Ediciones La Librería, 1991.

<sup>15</sup> *Teixera* es el nombre del plano que levantó Pedro Teixera de la ciudad de Madrid por encargo de Felipe IV y terminó en 1656. Recoge los límites de la misma y en *Alatriste* se muestran los emplazamientos de la época en base a dicha cartografía.

<sup>16</sup> En mayo de 2009, la Filmoteca Española expuso algunos de sus trabajos más conocidos y editó un catálogo: *Benjamín Fernández. Director artístico*. Madrid: Filmoteca Española, 2009.

<sup>17</sup> Copia de Van der Hammen.

**Artigo recebido em junho de 2012. Aceito em agosto de 2012.**