

LA CONSTRUCCIÓN VISUAL Y SONORA DE LA IMAGEN DE SAN FRANCISCO DE ASÍS EN EL CINE DE MEDIADOS DEL SIGLO XX: ENTRE ROMA Y HOLLYWOOD

THE VISUAL AND AUDIO CONSTRUCTION OF THE IMAGE OF SAINT FRANCIS OF ASSISI IN MID-20TH CENTURY CINEMA: BETWEEN ROME AND HOLLYWOOD

ÁNGEL JUSTO-ESTEBARANZ

(Universidad de Sevilla)

MARTINA FORCONI BARALDI

(Universidad de Sevilla)

RESUMEN

Se aborda la construcción de la imagen de San Francisco de Asís en el cine, a través del análisis comparativo de dos películas sobre el santo medieval: *Francisco, juglar de Dios* (Roberto Rossellini, 1950) y *Francisco de Asís* (Michael Curtiz, 1961). Atendemos a las fuentes literarias, y a aspectos poco trabajados en otros estudios, como los recursos visuales y sonoros. Empleamos una metodología de análisis cualitativo, basada en el estudio de casos, que analizamos con un sistema de categorías elaborado *ad hoc*. Comparamos entre sí estas películas, y con otras producciones posteriores.

Palabras clave: San Francisco de Asís, cine, Roberto Rossellini, Michael Curtiz, Neorrealismo, Hollywood.

ABSTRACT

The construction of the image of Saint Francis of Assisi in film is examined through a comparative analysis of two films about the medieval saint: *Francesco, Giullare Di Dio* (Roberto Rossellini, 1950) and *Francis of Assisi* (Michael Curtiz, 1961). We look at literary sources and aspects that have rarely been examined in other studies, such as visual and audio resources. A qualitative analysis methodology is used based on case studies which are analysed using a system of categories developed *ad hoc*. We compare these films with each other and with subsequent productions.

Keywords: Saint Francis of Assisi, cinema, Roberto Rossellini, Michael Curtiz, Neorealism, Hollywood.

RESUM

LA CONSTRUCCIÓ VISUAL I SONORA DE LA IMATGE DE SANT FRANCESC D'ASSÍS AL CINEMA DE MITJANS DEL SEGLE XX: ENTRE ROMA I HOLLYWOOD

S'aborda la construcció de la imatge de Sant Francesc d'Assís al cinema, a través de l'anàlisi comparativa de dues pel·lícules sobre el sant medieval: *Francesc, joglar de Déu* (Roberto Rossellini, 1950) i *Francesc d'Assís* (Michael Curtiz, 1961) . Atensem les fonts literàries, i aspectes poc treballats en altres estudis, com els recursos visuals i sonors. Fem servir una metodologia d'anàlisi qualitativa, basada en l'estudi de casos, que analitzem amb un sistema de categories elaborat *ad hoc*. Comparem entre si aquestes pel·lícules, i amb altres produccions posteriors.

Paraules clau: Sant Francesc d'Assís, cinema, Roberto Rossellini, Michael Curtiz, Neorrealisme, Hollywood.

INTRODUCCIÓN

San Francisco de Asís es, entre los fundadores de las órdenes religiosas – tanto las medievales como las nacidas en la Edad Moderna–, quien más interés ha suscitado para la cinematografía, especialmente europea. Ya desde la época silente atrajo la atención de cineastas italianos. Por ejemplo, *El pobrecillo de Asís* (Enrico Guazzoni, 1911) y *El santo de Asís* (Giulio Antamoro, 1927). Pero sería con la llegada del cine sonoro cuando su figura alcanzase una mayor relevancia para el mundo del cine, realizándose importantes filmes en época clásica, tanto en Italia como en Estados Unidos. Con la modernidad cinematográfica, el ideal de vida de San Francisco, su desapego hacia las riquezas, su desprendimiento total, lo hicieron ser objetivo de la cámara incluso de cineastas de izquierda y filocomunistas. Junto a ellos, músicos como Messiaen, quien le dedicaría una ópera.¹ Y en el cine, se pasó de la acción real a la animación (*Francisco, el caballero de Asís*, Steve Hahm, 1989, y una serie animada producida por Mondo TV S.p.A. en 2003).²

1 *Saint François d'Assise*, terminada en 1983. <https://www.danzaballet.com/saint-francois-dassise-de-olivier-messiaen/>

2 La serie está disponible en https://www.youtube.com/playlist?list=PLN27akZUvwXB8_Z-1eL-HzZJF_WvJl1RXs (Consultado el 15-06-2023).

Dadas la importancia histórica y religiosa de su figura, y la proliferación de películas dedicadas al santo de Asís, son numerosos los estudios centrados en San Francisco desde diferentes perspectivas de investigación. Cuando se ha tratado sobre la santidad en el cine, y más específicamente sobre la representación de las vidas de santos, la figura del fundador de la Orden Seráfica ha ocupado un puesto destacado entre los ejemplos analizados. De todas formas, en estos casos ha sido un acercamiento sucinto, presentando más una lista de películas que un análisis en profundidad de ellas. Por ejemplo, cabe destacar, en España, el apartado que al santo de Asís dedicó Orellana en su libro *Como en un espejo: drama humano y sentido religioso en el cine contemporáneo*;³ o la lista de filmes que aporta Sánchez Noriega,⁴ con un total de cuatro películas –*Francisco, juglar de Dios* (Roberto Rossellini, 1950), *Francisco de Asís* (Michael Curtiz, 1961), *Francisco de Asís* (Liliana Cavani, 1966) y *Hermano Sol, hermana Luna* (Franco Zeffirelli, 1972)–, que sólo enumera, sin analizar. Sí se detuvo Poyato en el estudio de la representación de la relación entre el *Poverello* de Asís y Santa Clara (2004), realizando un análisis textual de las películas *Francisco, juglar de Dios* y *Hermano sol, hermana luna*.⁵ Más profundos han sido los estudios dedicados a la relación del santo de Asís con el cine escritos por Pugliese (2014)⁶ y por Subini (2019).⁷ Asimismo, en 2016 se dedicó un monográfico de la revista *Double jeu* al tema *François d'Assise à l'écran*.⁸ Pero, a pesar de todo lo que se ha aportado en relación con el santo y el cine, aún quedan diversos aspectos por analizar. Entre ellos, no se ha estudiado en profundidad la música en las películas dedicadas al *Poverello* de Asís, el modo en que se ha retratado su figura a través de la música,

3 ORELLANA, Juan (2007), *Como en un espejo: drama humano y sentido religioso en el cine contemporáneo*, Ediciones Encuentro, S.A., Madrid.

4 SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2004), *Diccionario temático del cine*, Cátedra, Madrid, p. 483.

5 POYATO, Pedro (2004): "La relación Francisco de Asís-Clara en el texto filmico", *Trama & Fondo, Lectura y Teoría del texto*, 16, pp. 81-88.

6 En esta monografía analiza dieciocho películas sobre San Francisco, realizadas entre 1911 y 2010. Véase PUGLIESE, Carmen (2014): *Francisco, un santo de película. Apuntes sobre una cinematografía franciscana*, Punto Rojo Libros, Sevilla.

7 Es un volumen sobre el santo de Asís que recoge una variedad de contribuciones sobre diferentes dimensiones del religioso italiano. Véase SUBINI, Tomasso (2019), *Francesco da Assisi. Storia, arte, mito*, Carocci, Roma.

8 *Double jeu* [En ligne], vol. 13. Disponible en <https://journals.openedition.org/double-jeu/321>.

entre el cine clásico y el moderno. Se aprecia una carencia de estudios, si exceptuamos el de Haines dedicado a la música en las películas sobre la Edad Media.⁹ En un volumen de carácter general Padrol mencionó, si bien sucintamente, algunos aspectos de la partitura de las películas dedicadas al santo de Asís dirigidas por Curtiz y Zeffirelli, obviando el resto.¹⁰ Por ello pretendemos hacer un estudio en profundidad de la música de las películas de Rossellini y Curtiz. También es necesario profundizar en el análisis de los referentes visuales: qué pinturas se tuvieron en cuenta para componer determinados planos; qué se revisó como modelo de los hábitos, de los espacios, etc.

En este artículo abordamos la representación de San Francisco en el cine a nivel visual y sonoro, centrándonos en las películas *Francisco, juglar de Dios* (R. Rossellini) y *Francisco de Asís* (M. Curtiz).¹¹

METODOLOGÍA DEL ESTUDIO

Para la elaboración de este trabajo hemos planteado una metodología de análisis cualitativo, basada en el estudio de casos: las películas que, en los años centrales del siglo XX, abordaron la figura de San Francisco de Asís como protagonista: *Francisco, juglar de Dios* (Roberto Rossellini, 1950) y *Francisco de Asís* (Michael Curtiz, 1961). Dos filmes realizados por dos cineastas reputados en sus respectivos países (Italia y Estados Unidos), estrenados después de la II Guerra Mundial, y separados por una década. Hay otras películas notables en las que aparece el *Poverello*, si bien como personaje secundario –véase *Uccellacci e uccellini* (Pier Paolo Pasolini, 1966)–. Nosotros hemos optado por analizar comparativamente aquellas dos en que Francisco es objeto de un tratamiento más profundo, tanto a nivel argumental como visual y musical. Junto a estas, tenemos en consideración otras aproximaciones cinematográficas a San Francisco realizadas en la Modernidad, como la versión de Franco Zeffirelli.

Para ello, hemos elaborado una herramienta de análisis en la que hemos atendido a las siguientes categorías (Tabla 1):

9 HAINES, John (2013), *Music in Films on the Middle Ages: Authenticity vs. Fantasy*, Routledge, New York. <https://doi.org/10.4324/9780203385470>.

10 PADROL, Joan (2007), *Diccionario de bandas sonoras*, T&B Editores, Madrid.

11 Los títulos originales de estas películas son, respectivamente, *Francesco, giullare di Dio* y *Francis of Assisi*. En el artículo nos referiremos a ambos filmes por su título en castellano.

Tabla 1

Literarias	novelas, biografías, hagiografías, textos bíblicos
Visuales	referentes pictóricos
	iluminación y cromatismo
	encuadres
	movimientos de cámara
	montaje
Musicales	música diegética/incidental
	empática/anempática
	original/preexistente
	si original, ¿acorde con la época?
	¿incorpora textos y/o fragmentos musicales medievales?
	texturas musicales

Categorías para el análisis de los casos. Fuente: elaboración propia.

En relación con la música, hemos profundizado en el análisis de los parámetros siguientes: música diegética o incidental, empática o anempática, original o preexistente. Siguiendo las categorizaciones de Xalabarder, son dos las maneras de aplicar la música: la diégesis y la aplicación incidental.¹² Se considera música diegética aquella que proviene de fuentes reconocibles (como puede ser un conjunto de instrumentos musicales que se encuentren presentes en la pantalla) tratándose de una música que escuchan los personajes de la película y cuyo sentido es realista. Asimismo, se caracteriza por ubicarse en un lugar concreto y tener una duración exacta, al contrario de lo que sucede con la música incidental. En el caso de la música diegética, físicamente esta sólo puede llegar hasta allá donde suene, es decir, que sólo puede ser percibida por aquellos personajes que se encuentren próximos a la fuente sonora. En cambio, el campo de acción espacial de la música extradiegética o incidental es ilimitado y su duración puede ser infinita, ya que puede concretarse o expandirse más allá del campo escénico. Asimismo, la música diegética no tiene el

12 XALABARDER, Conrado (2013), *El Guión Musical en el Cine*, Mundo BSO, España, pp. 35-40.

potencial dramático de la incidental, aunque pueden darse casos en que la música diegética supere a la incidental en cuanto a eficacia dramática. Sumado a todo lo expuesto, cabe destacar una utilidad extraordinaria de la aplicación de estos dos tipos de música: con la música diegética, los personajes tienen control sobre ella; en cambio, con la música incidental los personajes quedan controlados por ella, algo que se aplica no sólo a los personajes, sino que sirve también para el espectador.

En cuanto a la música empática y anempática, Michel Chion define la música empática como aquella que parece estar en armonía con el clima de la escena (trágico, alegre, melancólico...), produciendo la anempática el efecto contrario.¹³

Por último, en relación con la música original, distinguimos en la banda sonora la música original, escrita expresamente para la película, y la pre-existente, es decir, aquella creada con anterioridad y no para el filme, pudiendo coexistir ambas modalidades dentro de la misma película.

RESULTADOS DEL ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS CASOS

1 Los referentes literarios

San Francisco ha sido objeto de numerosas biografías y hagiografías. Desde los escritos de los franciscanos Tomás de Celano y San Buenaventura, en el mismo siglo XIII, muchos han sido los autores, tanto religiosos como laicos, católicos como ateos, que se han interesado por su figura, su vida y su obra. Entre otros, los textos de Pardo Bazán, Menéndez y Pelayo, Sabatier, Chesterton y Hesse, todos ellos atraídos por el *Poverello* de Asís. Pero junto a todo un amplio acervo de publicaciones sobre su figura, los cineastas contaban con otros referentes: *Actus Beati Francisci et sociorum eius* e *I Fioretti di San Francesco*, obra de carácter hagiográfico del siglo XIV que recogía, a través de fuentes orales, el primer siglo de la Orden. Y junto a estas, la *Vita fratris Juniperi*.¹⁴

Cuando planteó el acercamiento al santo en la película *Francisco, juglar de Dios*, Rossellini acudió como referente precisamente a *I Fioretti di San Francesco*, texto respecto al que opera de diferentes maneras. En concreto, hace algunos cortes y añade personajes nuevos, pero recoge el espíritu

13 CHION, Michel (2012), *La audiovisión*, Paidós Ibérica, Barcelona, pp. 45-46.

14 BORRÀS I BATALLA, Marc (2012), "El escándalo de la revelación". *Libreto de la edición de Francisco, juglar de Dios*, A CONTRACORRIENTE FILMS, Barcelona, p. 3.

de la obra, y concretamente la alegría que impregna el texto. Para ello, se sirve tanto del trabajo de los actores como del montaje, de la variedad de encuadres, etc., que según Nuvoli crean el ritmo “dinámico y ajustado, que se convierte en expresión de esa alegría”.¹⁵ El guion era obra del propio Rossellini y de Federico Fellini con el asesoramiento del dominico Félix Morlion –futuro fundador de Cineforum– y del franciscano Antonio Lisandrini.¹⁶ También acudió a relatos como la *Vida de Fray Junípero* e incluyó la recitación de escritos atribuidos al santo como el *Laudes Creaturarum* (*Cántico de las Criaturas*) con el que comienza la película, o la *Oración de la Paz*, atribuida popularmente al *Poverello* pese a ser en realidad una oración de comienzos del siglo XX.¹⁷ Asimismo, aparecen algunas citas bíblicas enunciadas en voz en off, como la Primera Carta de San Pablo a los Corintios (1:27), leída al comienzo de la película tras finalizar el coro del Cántico de las Criaturas.¹⁸

Si Rossellini acudió a fuentes primarias para su guion, no fue así en el caso de Michael Curtiz. El guion de *Francisco de Asís*, obra de Eugene Vale, James Forsyth y Jack W. Thomas, está basado en la novela *The Joyful Beggar*, escrita por Louis de Wohl y publicada en 1958, sólo tres años antes del estreno de la película. En este caso se acudió a un novelista católico de gran éxito en el cine, pues dieciséis de sus novelas fueron llevadas a la gran pantalla. Además, su relación con la hagiografía como género no fue puntual, pues escribió sobre otros grandes santos de la Iglesia católica, especialmente de época medieval.

15 Nuvoli, citada por BARTOLOMEO, Beatrice (1999), “Dall’opera letteraria al film. A proposito di un libro recente”, *Studi Novecenteschi*, vol. 26 (57), p. 207. <http://www.jstor.org/stable/43449870> En p. 210, Bartolomeo trata sobre la película analizando la composición y encuadres de una secuencia (la del leproso).

16 CARANDO, Valerio, GUTIÉRREZ HERRANZ, Rosa y LONGHI, Ludovico (2019), *De Escipión a Berlusconi. Una historia de Italia en 50 películas*, Editorial UOC, Barcelona.

17 ISBOUITS, Jean-Pierre (2016), *Ten Prayers That Changed the World: Extraordinary Stories of Faith That Shaped the Course of History*, National Geographic, Washington D.C., p. 157.

18 Desde su trilogía neorrealista, el director italiano vinculó repetidamente el franciscanismo a esa conciencia social que pretendía despertar con su cine. Uno de los primeros ejemplos lo situamos en *Roma, ciudad abierta* (1945), en la que ya encontramos un personaje llamado Francesco que proclama su esperanza por lograr un mundo mejor. Un año más tarde, en *Paisà* (1946), Rossellini desarrolla uno de los seis episodios en los que se divide la película en un convento franciscano con ciertos tintes humorísticos que comparten similitud con los que conforman el espíritu de Francisco, juglar de Dios. Del mismo modo, observamos en *El amor* (1948) las semejanzas de uno de los franciscanos de Amalfi con el personaje de Juan el Simple, vínculo acentuado por tratarse del mismo actor. Por ello, *Francisco, juglar de Dios* podría considerarse la culminación de lo que el maestro italiano llevaba ensayando desde los inicios de su gran fase creadora.

2 La construcción visual de San Francisco en las dos películas

La manera de presentar a San Francisco es diferente en los dos filmes analizados. De hecho, ya desde la propia *estructura de las películas* se plantean diferencias notables de concepción. Rossellini divide *Francisco, juglar de Dios* en episodios, mientras que Curtiz emplea en *Francisco de Asís* una narrativa más claramente lineal, planteando la estructura típica de Hollywood de inicio-nudo/problema-desenlace. La de Curtiz es una película que se inscribe perfectamente en el Modo de Representación Institucional, como corresponde a las producciones del Hollywood clásico. Y es una representación más edulcorada, tanto de los personajes como de los paisajes que aparecen.

En el filme de Rossellini, la manera de presentar al santo y a sus amigos es haciendo frente a las dificultades de la vida de un monje con las reacciones más alegres, infantiles y cándidas.¹⁹ Ello haría que el poder dinámico y revolucionario del movimiento que representa San Francisco fuera ignorado deliberadamente. Apuntaba Narbona que el humor que tiene la película responde al propósito de subrayar el aspecto festivo del santo, mostrando su júbilo infantil. El director italiano huye aquí del sentimentalismo y del acento piadoso, ya que después de la tragedia que comportaron sucesos como Auschwitz e Hiroshima, no había espacio para lo teatral y amanezado. Esta espiritualidad minimalista buscaba perfilar un modelo antropológico, social y político con el que transformar la difícil situación posterior a la II Guerra Mundial. No se trataba sólo de reconstruir un mundo roto, sino de brindar esperanza y fundamentos para crear uno nuevo en el que fueran posibles la paz y la felicidad.²⁰ Para su película, Rossellini utiliza muchas interpretaciones pictóricas para los once episodios, de forma que “dibuja, con la mayor simplicidad posible, once pinturas”.²¹ Sería más una representación sacra que un espectáculo. En los paisajes de la película, la naturaleza se identifica con las emociones y acciones de los franciscanos.²² Además, son los franciscanos reales –del convento de Maiori– quienes in-

19 VENTURI, Lauro (1951), “Notes on Five Italian Films”, *Hollywood Quarterly*, vol. 5 (4), p. 398. <https://doi.org/10.2307/1209618>.

20 NARBONA, Rafael (2018), “Roberto Rossellini: Francisco, Juglar de Dios”, *Revista de Libros*. Acceso en: <https://www.revistadelibros.com/roberto-rossellini-francisco-juglar-de-dios/> (Consultado el 16-04-2023).

21 VENTURI, “Notes”, p. 398.

22 VENTURI, “Notes”, p. 398.

terpretan los papeles de los religiosos,²³ lo que da un plus de realismo a la película –en consonancia con el habitual recurso a actores no profesionales en las películas neorrealistas–.

Rossellini también dignifica el trabajo doméstico. En diferentes momentos de la película se plantea o debate de manera implícita la jerarquía entre la esfera doméstica y la de predicación. No obstante, es la doméstica la que sale victoriosa en tanto que es la que ostenta la preeminencia representativa a lo largo del filme. Uno de los ejemplos más evidentes se encuentra personificado en la figura de Fray Junípero, hermano que debía encargarse de las tareas domésticas mientras el resto predicaba. Cuando este pide permiso a Francisco para poder predicar junto a sus hermanos, el santo le encomienda comenzar con las palabras “yo, yo, yo, mucho digo y poco hago”. Asimismo, se le otorga gran valor a los elementos más humildes, cotidianos y populares como aquellos en los que se manifiesta Dios, en clara consonancia con el espíritu franciscano.²⁴

En el *Francisco de Asís* de Curtiz, en cambio, vemos un interés claro en destacar la figura de San Francisco, quien protagoniza un viaje a la vez interior y exterior primero camino de la guerra, luego a Roma a entrevistarse con el Papa, y más tarde a Tierra Santa. El Francisco de Hollywood es un apuesto hijo de mercader que viste pulcramente con las mejores galas –como el resto de los mercaderes, nobles, caballeros y damas que pueblan la película–. Hay una marcada voluntad de plasmar el cambio de Francisco a través del vestuario, desde el suntuoso de su vida al comienzo de la película hacia la sencillez del hábito franciscano, que lleva aparejado un cambio de cromatismo. No obstante, a diferencia del filme de Rossellini, aquí los hábitos son nuevos, diríase que recién salidos de la tintorería.²⁵ De hecho, en la primera ocasión en que se encuentra con el mendigo, se aprovecha para contrastar la riqueza del protagonista con la pobreza a través del vestuario. En el momento en que abandona las armas, pasa a vestir en una gama de tonos marrones y grises, anticipando el hábito franciscano. La camisa que lleva en la cárcel es blanca, impoluta. Después, viste a juego con sus padres, con indumento gris azulado. Más tarde, pasará a portar el hábito franciscano. Y desde aquí se producirá una cierta transformación física, pues vemos que al joven imberbe comienza a crecerle la barba, de

23 CARANDO, GUTIÉRREZ HERRANZ y LONGHI, *De Escipión*.

24 GRAÑA, María del Mar (2023), “Francisco, Juglar de Dios. Esperanza de un Nuevo Mundo”, *Sal Terrae*, vol. 111, p. 265. / SCARLATO, Alessio (2021), *Il potere dei servi. La teologia politica nel cinema italiano*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Italia, pp. 15-16.

25 CASTELLANI, Leandro (1994), *Temí e figure del cinema contemporáneo*, Studium, Italia, pp. 50-51.

modo muy discreto. Las vestimentas en la película de Curtiz parece que tienen por objetivo poner de relieve las diferencias entre la opulencia de los nobles frente a la austeridad de los franciscanos (al igual que se ponen de manifiesto las riquezas en los ropajes de los sarracenos y el contraste generado con las túnicas franciscanas). Por el contrario, Rossellini busca una imagen más realista, con túnicas que se manchan, se rompen y se desgastan, con telas más toscas o rústicas. Por tanto, en la producción hollywoodiense se subrayan los contrastes entre estamentos a través de la indumentaria, mientras que el filme italiano aboga por un mayor realismo en este apartado.

La fuerte impronta realista en la película de Rossellini procede de varias decisiones. En primer lugar, el hecho de contar con franciscanos interpretando a San Francisco y los trece hermanos franciscanos. No son actores interpretando la vida monástica, sino frailes reales representando a los franciscanos del siglo XIII. Es decir, lo que buscaba Rossellini era una representación lo más cercana posible a la realidad. Así, el hermano Nazario Gerardi interpreta a San Francisco, y el hermano Severio Pisacane a fray Junípero. Junto a ellos, los demás franciscanos del monasterio de Nocere Inferiore.²⁶ En cambio, otros papeles secundarios están reservados a actores profesionales, como Aldo Fabrizi, que encarna a Nicolaio el Tirano. Esta predilección por emplear a actores no profesionales procede de la creencia de Rossellini en que ello les proporcionaba autenticidad. Si decidía contar con profesionales, optaba por grandes actores —en este caso, Fabrizi; en otros, Ingrid Bergman o Anna Magnani—. Además, gran parte se improvisó, y luego se añadía el diálogo. A Rossellini le encantaba lo inocentes que eran los franciscanos. Para conseguir esta imagen realista, el cineasta contó con el director de fotografía Otello Martelli, mientras que el montaje es obra de Jolanda Benvenuti. El vestuario, diseñado por Marina Arcangeli y Ditta Peruzzi, busca la simplicidad, al contrario que otras versiones posteriores.

Curiosamente, en la película de Curtiz, en la que sí eran actores los intérpretes de los principales papeles, la vocación terminó llegando al plató. Así, Dolores Hart, quien encarnó a Santa Clara, ingresó dos años después de estrenada la película en el convento de Regina Laudis, en Bethlehem (Connecticut). San Francisco está interpretado por Bradford Dillman. La Twentieth Century Fox Film Corporation, productora de la película, quiso

26 Maiori es un pueblecito costero al sur de Nápoles, al que iba en vacaciones Rossellini. Por eso los monjes son de allí. Ya habían colaborado con Rossellini en uno de los episodios de *Paisà*.

contar con un elenco de caras conocidas. A diferencia de los referentes pictóricos de Rossellini, Curtiz prescinde de la tonsura de Francisco. Otros hermanos sí tienen calva, como Fray Junípero –aquí de edad considerablemente mayor que en la italiana–, pero Francisco no –era un actor de Hollywood con un nombre y una imagen que mantener, alejándose de la más realista interpretación de los franciscanos del convento de Maiori.

En relación con los *referentes visuales*, en la presentación de San Francisco que hace Rossellini se adivinan elementos tomados de los frescos de Giotto para la Basílica de Asís (Figs. 1 y 2). De esta manera, hay gestos que parecen remitir directamente a ellos. Pero también la apariencia del santo, imberbe en la película y en varias de las escenas, y alejada de otras posteriores que lo muestran con barba. Por ejemplo, en la secuencia en la que San Francisco aplaca a quienes siguen a Juan el Simple, el religioso del convento de Maiori que interpreta al Poverello parece remitir a las pinturas de Giotto, con gestos tomados de la serie de la Basílica de Asís (Fig. 2).



1



3



2

Fig. 1. Influencia de los frescos de Giotto para la Basílica de Asís (números 1 y 2) en *Francisco, juglar de Dios* (Roberto Rossellini, 1950; número 3). Fuente: elaboración propia.



1



2

Fig. 2. Influencia de los frescos de Giotto para la Basílica de Asís (número 1) en *Francisco, juglar de Dios* (Roberto Rossellini, 1950; número 2).

Fuente: elaboración propia.

La influencia de Giotto es aún más evidente en el Prólogo que se hizo para la versión americana, con copyright de 1952 y distribuida por Joseph Burstyn, empresario judío de origen polaco que se especializó en la comercialización de películas extranjeras en Estados Unidos. Antes de la primera escena, se incluye una presentación con voz en off que cuenta la situación de Italia en la Baja Edad Media, y cómo surge la figura de San Francisco. Esta secuencia tiene como imágenes varios detalles de frescos de Giotto. Junto a este pintor, se menciona a Cimabue y a Orcagna. Pero se centra en los frescos de Asís para introducir al Santo a un público como el americano, al que su figura le resultaría más lejana. La narración continúa con el plano del camino por el que avanzan los hermanos franciscanos al comienzo de la película.

En cuanto a los *encuadres*, Rossellini gusta de la cámara a la altura de los ojos (Fig. 1.3). Emplea los primeros planos sólo cuando quiere subrayar algo importante que tengan que decir los personajes. El montaje y la edición, según indica Isabella Rossellini en una entrevista incluida en el DVD editado por A Contracorriente Films, debían quedar en segundo plano, pues se consideraban algo negativo, que empañaba el trabajo del director. Si se editaba, era porque a la película le faltaba ritmo, entendiendo estos recursos como una herramienta para corregir ciertos problemas. En *Francisco, juglar de Dios*, el cineasta se sirve de planos largos y estáticos que pretenden capturar la belleza de los paisajes naturales, permitiendo al espectador sumergirse en esta contemplación bucólica y, de este modo, transmitir a la audiencia la profunda conexión entre el santo y la naturaleza. El empleo de planos panorámicos de larga duración facilita una visión más detallada de los personajes y el entorno, así como la interacción entre

ambos. Asimismo, estos planos se emplean para subrayar los momentos de soledad y meditación del protagonista. Es una visión más moderna que la de Curtiz, director hollywoodiense a quien le gustan más los planos medios para encuadrar los diálogos de los personajes, como sucede por ejemplo cuando Francisco y el Conde Paolo conversan durante la fiesta, o como vemos en la secuencia de Francisco y Clara en el campo (imagen abajo). También usa los planos generales cuando se quiere contextualizar el entorno o poner de relieve la belleza del paisaje o la arquitectura. Curtiz pone más énfasis en las emociones de los personajes, especialmente en las de San Francisco, del que sí tenemos más cantidad de primeros planos en un intento de conseguir mayor conexión del espectador con el santo. Se quiere representar como un personaje carismático y heroico propio del Hollywood de la época. En la película *Francisco de Asís* apenas se muestra el vínculo del santo con la naturaleza, exceptuando escasos momentos como la bendición de los animales, la representación del episodio de los jaguares, y la secuencia en la que deja que un cordero regrese con su madre. Por el contrario, Rossellini busca transmitir una contemplación más natural de los personajes y menos intrusiva, consiguiendo así una sensación de mayor realismo y un San Francisco más auténtico y espiritual. También concede Rossellini más importancia a la relación del santo de Asís con los pájaros, otorgándoles varios planos, y destacando el piar de las aves que acompaña el Padrenuestro que reza. A su vez, el montaje de Rossellini es más pausado y contemplativo en comparación con el de Curtiz, que refleja un estilo más convencional, manteniendo un ritmo constante y lineal. En Rossellini podemos ver también una simplicidad en el montaje –con cortes secos y fundidos encadenados– y en los movimientos de cámara que está a tono con el mensaje de la película. En esta línea de simplicidad y claridad se entienden también los fundidos en negro para separar los diferentes capítulos.

La obra de Rossellini tiene un meditado aspecto de película de factura económica. Y ello se relaciona, entre otras cuestiones, con la creencia del director italiano de que así podría democratizarse la posibilidad de hacer cine.²⁷ Sin embargo, esta economía de medios no está exenta de lirismo y sensibilidad. Una de las secuencias de mayor belleza plástica tiene lugar durante el encuentro de Francisco con el leproso –en la que se emplea la noche americana, con el ruido de grillos para acentuar la sensación de ambientación nocturna–. La delicadeza con la que el *Poverello* abraza al en-

27 Así lo reconocía Isabella Rossellini en una entrevista incluida en el DVD editado por A Contracorriente Films.

fermo es casi murillesca. Tras marcharse el leproso, se nos muestra al santo llorando tumbado sobre la hierba, envuelto en una oscuridad digna de una pintura de Caravaggio (Fig. 3), negrura que se va disipando mientras la cámara se alza hacia el cielo en un movimiento completamente vertical.²⁸ Pese a que a lo largo del filme la iluminación es fundamentalmente natural, en secuencias como la de Francisco llorando sobre la hierba, el director italiano se ayuda también de iluminación artificial. Sin embargo, se trata de momentos muy puntuales que no generan bruscos contrastes con el resto de secuencias, tratándose igualmente de una iluminación sencilla. Tras la elevación de la cámara al cielo, nuevamente se retorna a la iluminación natural proveniente del campo abierto.

El *Francisco de Asís* de Michael Curtiz, en cambio, presenta una apariencia visual totalmente diferente. Película de producción hollywoodiense,



Fig. 3. San Francisco llorando tumbado sobre la hierba tras su encuentro con el leproso en *Francisco, juglar de Dios* (Roberto Rossellini, 1950).

supuso un desembolso grande, de 2 millones de dólares.²⁹ Aprovecha el CinemaScope, con un colorido y unas proporciones que daban una impresión grandiosa a la película en un momento en que la televisión estaba ga-

28 NARBONA, Rafael (2018), "Roberto Rossellini: Francisco, Juglar de Dios", *Revista de Libros*. Acceso en: <https://www.revistadelibros.com/roberto-rossellinifrancisco-juglar-de-dios/> (Consultado el 16-04-2023).

29 AMERICAN FILM INSTITUTE (2019), *Francis of Assisi (1961)*. Acceso en: <https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/23043> (Consultado el 22-06-2023).

nando terreno. Ya antes de la película de Curtiz, otras de asunto religioso habían empleado el Cinemascope, como *La túnica sagrada* (Henry Koster, 1953). En el caso del filme de Curtiz, emplea el sistema Deluxe Color. La película se filmó en localizaciones de Italia (Perugia y Bevagna), así como en Almería (concretamente, en las dunas del Cabo de Gata). A diferencia del filme de Rossellini –cuyas tomas fueron grabadas exclusivamente en localizaciones reales–, Curtiz rodó en los estudios romanos de Cinecittà una buena parte de las tomas.³⁰

También hay ciertos recuerdos de las pinturas de Giotto en la película de Curtiz. Concretamente, en la secuencia de la muerte de San Francisco. El formato apaisado, la presencia de religiosos en torno al yacente, especialmente al fondo de la composición, para darle todo el protagonismo, la gama cromática fría y reducida, y algunas actitudes y gestos de los franciscanos, recuerdan a la escena de la muerte del santo pintada por Giotto (Fig. 4). Junto con estos referentes, hay que mencionar otros que podrían presuponerse muy alejados del asunto, pero no tanto de los gustos de Hollywood en época clásica. Nos referimos a la representación de la



1



2

Fig. 4. Influencia de los frescos de Giotto para la Basílica de Asís (número 1) en *Francisco de Asís* (Michael Curtiz, 1961; número 2). Fuente: elaboración propia.

30 ROVARIS, Marco (2015), "Il film su San Francesco. Povertà, parabole e ordine francescano", *TesiOnline Cinema*. Acceso en: <https://cinema.tesionline.it/cinema/articolo/i-film-su-san-francesco-povert%C3%A0-parabole-e-ordine-francescano/27128> (Consultado el 03-05-2023).

impresión de las llagas, y concretamente al momento final de la misma, en que San Francisco yace con los brazos en cruz. Tanto el encuadre como la vegetación y disposición del personaje presentan notables semejanzas con la *Ofelia* de John Everett Millais (1851-52) (Fig. 5).



Fig. 5. *Ofelia* (John Everett Millais, 1851-52; número 1) y *Francisco de Asís* (Michael Curtiz, 1961; número 2). Fuente: elaboración propia.

En relación con el *cromatismo e iluminación* empleados en las películas objeto de este trabajo, en la de Curtiz, cuya fotografía estuvo a cargo de Piero Portalupi, encontramos iluminaciones más suaves o naturales en las escenas en las que se nos muestra a los personajes en comunión con el paisaje natural. Así ocurre la primera vez que Francisco y Clara se encuentran en el campo. Frente a esta opción, también se recurre a iluminaciones más duras o de mayor contraste en los momentos de conflicto, como sucede en la secuencia del desierto con los leopardos o en la captura del santo por los sarracenos. Del mismo modo ocurre con la paleta de colores, presentando una rica variedad de tonos vibrantes para resaltar la belleza del entorno, o utilizando colores cálidos y dorados cuando se muestran momentos de

espiritualidad o iluminación divina, siendo ejemplo paradigmático de ello la secuencia de la impresión de las llagas. Los tonos más oscuros, sin embargo, aparecen en los desafíos tanto internos como externos a los que se enfrenta el santo en su viaje, del mismo modo que los encontramos también en la secuencia de la toma del hábito de Santa Clara. Rossellini, por su parte, evita los contrastes o tonos vibrantes que se alejen de la realidad, aprovechando la luz solar natural en las localizaciones exteriores, contribuyendo así a esta apariencia realista que caracteriza al filme.

Si Francisco tiene un peso específico en ambas películas, no sucede lo mismo con Santa Clara de Asís. Sobre la figura de Clara, cabe mencionar la distinta importancia que se le concede al personaje en cada una de las películas. Si bien es un personaje de notable relevancia en la vida de San Francisco al establecerse como fiel seguidora del santo y ser la primera mujer fundadora de una orden femenina de gran magnitud en la Edad Media, apenas aparece en la cinta de Rossellini, contando con escasos minutos en pantalla. En la película italiana, el único momento en el que se muestra al personaje es durante una visita de Clara a los hermanos franciscanos durante la cual comparten una comida y rezos. Tras el encuentro, la voz en off narra cómo la gente de Asís vio el horizonte rojo como el fuego y corrieron a Santa María de los Ángeles creyendo que era un incendio; sin embargo, el cielo ardía por las palabras inflamadas del amor a Dios de Clara y Francisco. Curtiz sí le concede especial interés a Clara, ya que buena parte de la película se centra en el triángulo amoroso que se genera entre Clara, Francisco y el que se erigirá en su competidor: el Conde Paolo de Vandria. La presencia de Clara sirve como potenciador de la rivalidad entre los dos hombres. Esta especie de triángulo amoroso llega a su fin cuando Clara renuncia a sus bienes y rechaza las proposiciones del noble pretendiente, y con ello el camino del matrimonio y la maternidad, en pos de una vida espiritual influenciada por Francisco, su amor platónico. Empero, es curioso cómo su papel termina en cuanto se pone el hábito de monja, finalizando así su interés para la trama.³¹

También se ha cuidado el vestuario de Santa Clara de Asís. En la película de Curtiz, si en la primera mitad se presenta como una dama, en la segunda se despojará literalmente de los ropajes de una joven noble para adoptar los de las clarisas –que ya visten otras monjas–, en la secuencia de su toma de hábito. En esta secuencia, el contraste con el lujoso atuendo rojo de su padre es llamativo. Antes de este momento culmen, hay una escena

31 DUBLIN CORE, Fordham University (2018), "Francis of Assisi (1961)". Acceso en: el <https://medievalhollywood.ace.fordham.edu/collections/show/1> (Consultado el 10-04-2023).

que merece la pena mencionar, ya que es indicativa del modo en que se apoya mediante el vestuario la férrea decisión de Clara ante la insistencia del Conde Paolo de Vandria: en el palacio viste un atuendo blanco con escapulario azul. Elección nada casual, pues remite a la Inmaculada, ya que Clara está firmemente convencida de abandonar el siglo para tomar el hábito, y por tanto la indumentaria escogida está aludiendo a la pureza de Clara. Además, este vestido lo llevaba en la escena anterior, en que conversa en el campo con Francisco –en evidente alusión a la pureza de ambos santos–. (Fig. 6).



1



2



3



4

Fig. 6. Cambios en la indumentaria de Santa Clara en la película *Francisco de Asís* (Michael Curtiz, 1961), desde su época como dama (números 1, 2 y 3) hasta su toma de hábito (número 4). Fuente: elaboración propia.

En este punto, creemos conveniente mencionar cómo presentaron a San Francisco otros cineastas posteriores, quienes junto a la multitud de fuentes pictóricas contaban además con las cinematográficas. En concreto, nos queremos centrar en Franco Zeffirelli y su *Hermano sol, hermana luna*, donde opta por una representación del santo de Asís siempre límpida, en un hábito reluciente, circunstancia que chocó a la crítica americana de la época.³² La recepción crítica de estas películas no fue siempre positiva, ni la versión de Zeffirelli la única en recibir una reseña negativa. De hecho, *Francisco, juglar de Dios* también debutó en salas con una recepción negativa, tanto la procedente de la prensa de izquierdas como de los sectores cristianos, siendo excepción Pier Paolo Pasolini y André Bazin, representantes de las dos corrientes.³³ En *Hermano sol, hermana luna*, la secuencia de la visita de San Francisco y sus seguidores al papa Inocencio es recreada con gran lujo de detalles. Destaca la pesadez de los ropajes del Colegio Cardenalicio, y la indumentaria del Papa que, según Ebert, recuerda a la moda eclesiástica de *Roma*, de Federico Fellini.³⁴ A diferencia de Rossellini y Curtiz, el filme de Zeffirelli se distingue por su enfoque lírico y poético, donde la belleza de las imágenes es de una calidad casi pictórica. Este cineasta emplea un gran número de planos abiertos en los que el paisaje se convierte en el principal protagonista, destacando la representación de elementos simbólicos como son el sol, la luna, los animales, elementos que reflejan la conexión del santo con la creación divina y su amor por la naturaleza. Asimismo, los planos medios y los primeros planos son notoriamente más abundantes que en las dos películas anteriormente analizadas, puesto que Zeffirelli otorga mucha importancia a las expresiones de sus personajes, especialmente durante los diálogos o en los momentos de mayor emotividad. La película de Curtiz concede mayor rele-

32 JOHNSON, William (1973), "Review of Brother Sun, Sister Moon", *Film Quarterly*, vol. 26 (4), p. 60. <https://doi.org/10.2307/1211505>, quien recalca que el hábito parecía siempre recién salido de la tintorería, y EBERT, Roger (2011), *Películas que nunca deberías ver*, Ediciones Robinbook, Barcelona, pp. 251-252. De la misma forma, según Johnson los pobres del vecindario de Asís que aparecen en la película son delgados, gentiles y piadosos. Y esto lo hacen para contraponerlos a los ricos –feos, hipócritas y de mal carácter–. Johnson consideraba *Hermano Sol, Hermana Luna* un ejemplo de cómo no se debe hacer una película.

33 CARANDO, GUTIÉRREZ HERRANZ y LONGHI, *De Escipión*. Bazin se posicionó, en este caso, frente a Guido Aristarco, quien veía en esta y otras obras de Rossellini una involución respecto a sus más cercanas a la ortodoxia de los contenidos sociales *Roma, ciudad abierta* y *Paisà*. Véase BORRÀS I BATALLA, M. "El escándalo de la revelación", pp. 13-14.

34 EBERT, *Películas*, p. 252.

vancia a la narración de la historia y a la presentación de conflictos a los que se enfrenta el santo, enfocándose en la acción y las interacciones de los personajes y no tanto en los planos paisajísticos. Continuando con este enfoque más lírico, Zeffirelli se sirve de colores brillantes y cálidos como los tonos amarillos o dorados, evocando así una sensación de luminosidad o divinidad. Por otro lado, cabe resaltar como este director nos presenta a una Clara y un San Francisco más juveniles y llenos de amor y alegría, poniendo mucho énfasis en las expresiones enternecidas e infantiles de los jóvenes. En cambio, Curtiz y Rossellini muestran a un santo más serio y maduro, representándolo no tanto como un joven rebosante de amor y alegría sino como una figura histórica que ostentó un notable papel de líder religioso –y, en el caso de Rossellini, retratado ya en su vida monástica, acompañado de otros franciscanos–. Asimismo, Curtiz y Rossellini emplean un enfoque más directo en lugar del simbolismo visual elaborado que caracteriza a Zeffirelli. Este último presenta una estética poética y pastoral, con estampas de un lirismo sin igual.

3 La construcción sonora de San Francisco

Hemos realizado un análisis del empleo de la música en ambas películas, atendiendo al modo en que esta se utiliza para describir al santo, situaciones y espacios concretos. Presentamos en porcentajes las categorías de análisis que nos han servido de base para la construcción sonora de San Francisco (Figs. 7 y 8).

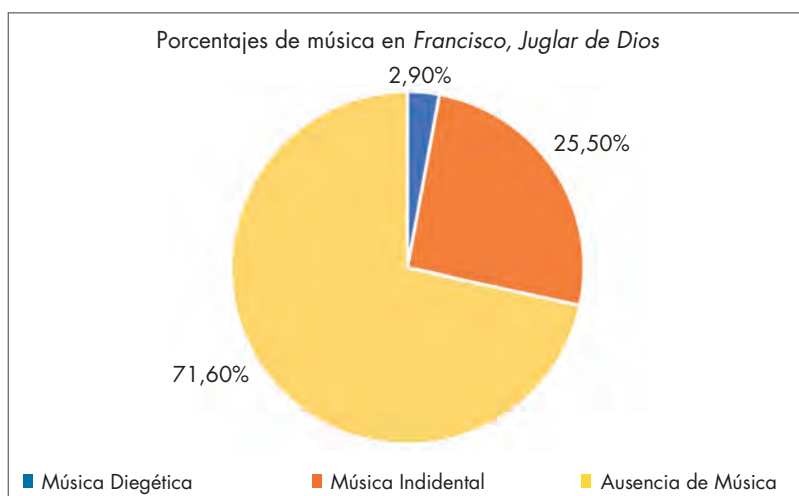


Fig. 7. Gráfico de porcentajes musicales en *"Francisco, Juglar de Dios"*. Elaboración propia.

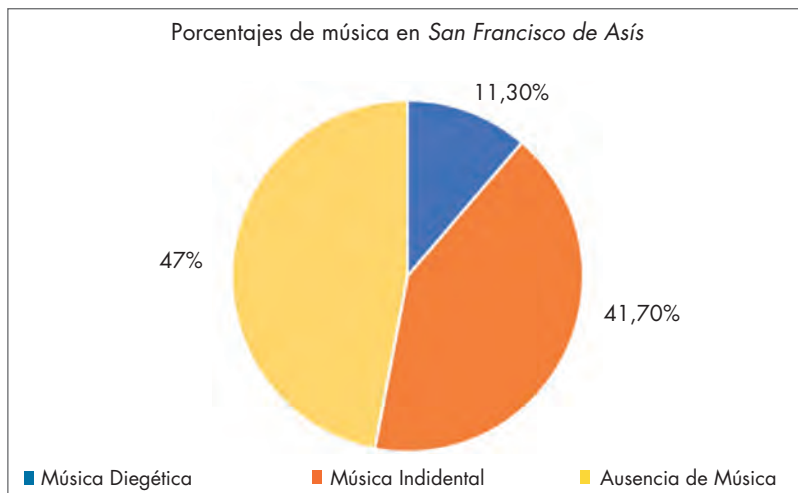


Fig. 8. Gráfico de porcentajes musicales en *"San Francisco de Asís"*. Elaboración propia.

Francisco, jugar de Dios contó con una partitura compuesta por el hermano del director, Renzo Rossellini (1908-1982), a la que se sumaron cantos litúrgicos de fray Enrico Buondonno.³⁵ Dentro de la estética profundamente ascética de la película, la música queda relegada a momentos muy concretos. Resulta llamativo cómo la música se encuentra presente en menos del 30% del filme, ya que, si bien el metraje alcanza una duración total de 75 minutos, sólo se escucha música durante escasos veinte minutos. Además, cabe destacar cómo esta música es mayoritariamente incidental, reservándose la diegética para los momentos en los que los monjes entonan coros monofónicos (Fig. 7). La primera vez que escuchamos música tras los créditos, la melodía aparece de fondo acompañando las discusiones entre los hermanos sobre los valores de la fe cristiana y cómo deben obrar ahora que han recibido el beneplácito del Papa. Esta línea melódica continuará una vez que los hermanos echen a correr en dirección al territorio en el que se establecerán. El tema musical será brevemente interrumpido cuando Fray Junípero se cuestione por qué deben seguir a Francisco. La música se detiene justo en el momento en el que el franciscano pregunte al santo por qué deben guardarle obediencia, funcionando este cese a modo de silen-

35 CARANDO, GUTIÉRREZ HERRANZ y LONGHI, *De Escipión*. <https://www.imdb.com/title/tt0042477/> (Consulta: 26/12/2022).

cio expresivo que sirve para aumentar la tensión de la escena. Finalmente, la música reaparece de nuevo tras la respuesta de Francisco a modo de conclusión de la escena y cese de diálogos, reforzando la emotividad de la secuencia mientras los monjes continúan su camino.

Del mismo modo, esta música incidental vuelve a sonar hacia el final de la película cuando los frailes abandonan la iglesia tras la misa, dispuestos a separarse para predicar cada uno en una región distinta. El acompañamiento musical se interrumpe entonces durante unos segundos cuando Francisco ordena que los hermanos den vueltas sobre sí mismos hasta caer a tierra, definiendo el destino de cada uno de ellos según la dirección en la que caigan. Cuando los frailes obedecen las órdenes de Francisco, la música incidental aparece nuevamente. Todos los frailes yacen tendidos en el suelo a excepción de Juan, que continúa dando vueltas mientras Francisco le pregunta "¿no te mareas?". Mientras Juan continúa girando, observamos cómo la música imita el movimiento de girar en círculos, empleando notas repetidas con una acentuación que coincide con cada una de las pisadas de Juan en el suelo durante su rotación. Cuando el último de los hermanos cae a tierra, Francisco comienza a asignarles sus destinos. La cámara comenzará a enfocar a cada uno de los frailes de derecha a izquierda. Con cada uno de ellos sonará la misma secuencia melódica conformada por siete notas con articulación *tenuto*. Esta secuencia se repetirá con cada uno de los frailes, enlazándose al ritmo del desplazamiento de la cámara, de manera que sigue el movimiento de esta, enfatizando el movimiento horizontal.

Por otra parte, cabe destacar que la música incidental que aparece en el filme suele estar en modo eólico, a tono con los cantos. Sólo hay música en modo mayor en un momento, el de la perfecta alegría, con escalas ascendentes, pero luego pasa a modo menor. Cuando salen a predicar al mundo, el tema se presenta en Fa menor. Esta decisión puede subrayar el hecho de que los protagonistas de este capítulo son hermanos menores, como forma de subrayar lo humilde de estos frailes (Fa menor es una tonalidad menos brillante que otras como Mi menor, por ejemplo). Además de los himnos que entonan, encontramos música incidental en la secuencia de la visita de Santa Clara y su encuentro con San Francisco en Santa María de los Ángeles. Cuando llega acompañada de otras hermanas, se escucha una pieza en 4/4, en tono menor.

En cuanto a la música diegética, se reserva únicamente para las escenas en las que los monjes entonan sus cánticos y oraciones. Estos cánticos refuerzan los vínculos entre los fieles, ostentando un importante papel en las ceremonias religiosas. Los cánticos de estos monjes coreografían sus emociones, otorgando sensación de comunión entre los hermanos.

En relación con la diégesis de la película, un rasgo habitual de la música en el filme de Rossellini, es la importancia que se otorga a la naturaleza a lo largo del metraje en términos sonoros. Antes hemos comentado cómo el piar de los pájaros se sitúa en primer plano sonoro. Pero también escuchamos la lluvia en primer plano sonoro, teniendo gran relevancia incluso cuando comienzan a entonar el primer himno los religiosos, o el fuego, presente en el capítulo de Nicolaio, el tirano de Viterbo. También escuchamos el ruido de los grillos de fondo, por ejemplo, cuando se entona un himno de Gloria diegético. Otros sonidos diegéticos se incluyen en la película italiana: las campanillas que suenan en la capilla, el cencerro que se escucha cuando San Francisco se encuentra con el leproso, y el cuerno que toca Nicolaio a retreta para levantar el asedio.

Del mismo modo, el silencio ostenta un papel clave. En el cine, el silencio puede adquirir notable relevancia en lo que a proporción de significado se refiere. La ausencia de música puede aprovecharse para representar ideas como la quietud, la reflexión, la infinitud o la calma.³⁶ Frecuentemente, el silencio está asociado de manera subjetiva a estados de tranquilidad, piedad, humildad o indulgencia entre otros, empleándose en numerosas ocasiones como imitación de la intimidad, el encierro o la infinidad, conceptos relacionados con la idea de austeridad y reflexión que intentaba transmitir Rossellini.

Para la versión de Curtiz, se contó con la partitura de Mario Nascimbene (1916-2002),³⁷ compositor italiano de larga trayectoria que no era nuevo en Hollywood. Cuando aborda la música de esta película, ya ha colaborado con la industria americana desde mediados de los años 50' en grandes producciones de época como *Alejandro el Grande* (1955), *Los Vikingos* (1958) o *Salomón y la Reina de Saba* (1959).³⁸ En *Francisco de Asís* Mario Nascimbene plantea el tema principal para Francisco, otro para Clara, así como numerosos himnos y "fragmentos corales gregorianos" a cargo del Coro de la Porziuncula, el Coro de los Niños de Asís y las Hermanas Po-

36 ROMÁN, Alejandro (2017), *Análisis Musivisual. Guía de Audición y Estudio de la Música Cinematográfica*, Visión Libros, Madrid, p. 66.

37 https://www.imdb.com/title/tt0054892/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (Consulta 26/12/2022).

38 CARMONA, Luis Miguel (2008), *Diccionario de compositores cinematográficos*, T&B Editores, Madrid, pp. 360-361.

Curiosamente, Nascimbene colaboraría en el futuro con Rossellini, escribiendo la música de varios telefilmes sobre personajes históricos, entre ellos algunos de asunto religioso, como la hagiografía de otro monje: San Agustín (*Agostino d'Ippona*, 1972).

bres de Chiara, según indican Padrol y Carmona.³⁹ El compositor milanés hace gala aquí de su tendencia a crear partituras con profusión de música incidental, que Carmona consideraba en ocasiones bastante densa.⁴⁰ En Hollywood puso música a varias películas de género histórico, empleando para ello una gran orquesta sinfónica para sostener unas sólidas melodías en las que tenían un peso específico tanto los instrumentos de viento como los coros. Esto es claramente perceptible en la película de Curtiz.

La música original de Nascimbene cuenta con temas distintivos que se corresponden con algunos de los momentos clave de la historia del santo y que se utilizan para crear una cohesión temática en el filme. Especialmente, el tema "The Message", que actúa como tema principal de la película, el cual aparece repetidamente en momentos decisivos, como por ejemplo cuando Francisco cuenta a sus padres que escuchó una voz que pronunciaba su nombre, tras haber obtenido el favor del Papa para constituir su orden religiosa, o en el episodio en el que da de beber a los jaguares. La música es mayoritariamente incidental, funcionando como acompañamiento narrativo e incrementando la tensión dramática o las emociones de los personajes. El tema que escuchamos mientras Francisco recolecta piedras para la reconstrucción de la iglesia, o tras haber bendecido a los animales de los niños de la ciudad, intenta transmitir al espectador la naturaleza amable del santo. Los únicos momentos en los que se introduce música diegética son las escenas en las que Francisco parte para batallar (escuchamos fundamentalmente trompetas y percusión, a modo de fanfarria), las escenas de baile y taberna, y los coros que cantan en la iglesia. Si se comparan las películas de Rossellini y Curtiz, se observan diferencias de presencia de la música. La película americana contiene una mayor cantidad de música a lo largo del metraje. Ello es especialmente perceptible en el caso de la música incidental, preponderante en la película americana (un 11,30% frente a un 2,90%). Y ello se puede relacionar con el gusto de Hollywood por amplias partituras, pero también por el estilo particular de Nascimbene, cuyo empleo excesivo de música incidental hemos mencionado (Fig. 8).

Los instrumentos se utilizan de distintas maneras para crear diferentes atmósferas y sensaciones, empleándose por ejemplo las secciones de cuerda y viento de la orquesta durante los momentos más emotivos o dramáticos de la historia, como aquel en que Francisco revela a sus padres haber es-

39 PADROL, *Diccionario*, p. 128, y CARMONA, *Diccionario*, p. 360.

40 CARMONA, *Diccionario*, p. 359.

cuchado una voz que le hablaba; mientras que se escuchan voces humanas (coros) durante los momentos de devoción o espiritualidad, como sucede durante las escenas en las que los protagonistas se hallan en la iglesia o en el momento en el que fallece el santo. Se advierte una mayor presencia de música en la primera mitad de la película. Volvemos a escuchar la fanfarria que acompaña a los caballeros mientras marchan por tierras árabes. Al atisbar la ciudad de Damietta el ritmo se acelera, adquiriendo un matiz más épico y dramático que antecede a la batalla. Esta escena da paso a un Francisco que observa con enorme tristeza los horrores de las cruzadas. A su vez, la fanfarria de batalla resta importancia a los metales para otorgar en este momento más relevancia a la sección de cuerdas, la cual representa la tribulación y el desconsuelo que está experimentando el santo. Dos de los temas de esta película fueron utilizados posteriormente en la película *Dr. Faustus* a petición de Richard Burton.⁴¹

Nascimbene utiliza variados recursos musicales para adecuar su partitura a los diferentes momentos de la película. Por ejemplo, otorga una notable importancia a los metales en la fanfarria que acompaña la entrada de los caballeros y su aparición en momentos posteriores, como cuando marchan a la guerra. El tema presenta repetición de la tónica, y salto de quinta ascendente (Re-Re- La-La). En cambio, en la taberna encontramos música diegética, aunque en falsa diégesis: vemos un cantor, y una dulzaina que no suena. Francisco escucha el canto gregoriano que entonan quienes procesionan por las calles, y suena en primer plano, pasando al segundo en la taberna, aunque el joven lo sigue, escuchándose una nota pedal alta en los violines. En ese momento aparecerá el mendigo, y Francisco ve al Crucificado. Es una señal.

En las escenas que suceden en el castillo, cuando se muestra la fiesta, la música de Nascimbene presenta aires de danza cortesana, con el tema en la flauta, en modo mayor, si bien con ciertas resonancias renacentistas, más que medievales. En otra escena de baile suena el clave a modo de bajo continuo, en una decisión que lo aleja del ambiente sonoro medieval. Pero lo cierto es que, en Hollywood, estas danzas de reminiscencias renacentistas sonaban a medieval, o al menos así se extendió, y el público lo aceptó. En cambio, cuando Francisco emprende el viaje por el desierto, la música presenta resabios orientales, transmutándose el tema de Francisco cuando este apacigua a los leopardos.

41 ALLMUSIC, "Nascimbene: Doctor Faustus; Francis of Assisi (Original Soundtracks)". Acceso en: <https://www.allmusic.com/album/nascimbene-doctor-faustus-francis-of-assisi-original-soundtracks-mw0000982181> (Consultado el 19-05-2023).

A Clara, en la iglesia, sola, la acompaña una melodía en modo menor, en la flauta, con el arpa como acompañamiento. En la ceremonia de toma de hábito, se escucha un coro femenino en el momento en que ella renuncia a las vanidades del mundo –representadas por el vestuario y el pelo, que le cortan–, mientras reza. El recurso de las voces femeninas acompañando a Santa Clara vuelve a ser usado por Nascimbene en la secuencia de la procesión y entierro de San Francisco. Estas voces hacen acto de presencia en el momento en que aparece la santa, pues antes sonaba un coro masculino, con orquesta, en modo menor, en una melodía que evoluciona por grados conjuntos, apreciándose el sonido de la campana al fondo. De esta manera, se refuerza la presencia de Clara a través de las voces del coro. Al final, la película cierra con acordes en la sección de viento metal, apoyándose en la percusión, con los platillos.

Lo que sí comparten ambas películas es el gusto por la música empática ya que, en todo momento, el efecto que produce se adhiere de manera directa a los sentimientos suscitados por las escenas. No obstante, esto era lo habitual durante la época clásica, ya que el recurso de la música anempática comienza a cobrar presencia especialmente durante la década de los 70'. Empero, no se trata de un fenómeno exclusivo del cine moderno, ya que durante los años cincuenta también podemos encontrar algunos ejemplos de música anempática, como es el caso de *El grito* (Michelangelo Antonioni, 1957). El hecho de que las películas analizadas carezcan de música anempática podría fundamentarse en que ambos directores buscan que exista conexión entre el espectador y los personajes y la adhesión por parte de la audiencia a los sentimientos de los protagonistas. En cambio, si se utilizara música sin relación semántica con la imagen, el efecto logrado sería el de distanciamiento.

A la hora de presentar al santo de Asís, se pueden encontrar semejanzas sonoras entre las distintas películas. Por ejemplo, el “Himno de Francesco” que figuraba en la película de Michael Curtiz es retomado por el compositor Riz Ortolani con texto de Claudio Baglioni en la película *Hermano Sol, Hermana Luna*.⁴² También señala Padrol las canciones de Donovan y la música de Ortolani⁴³ en la versión inglesa de *Hermano Sol, Hermana Luna*.⁴⁴

42 PADROL, *Diccionario*, p. 128.

43 Para ciertos momentos culminantes de la película de Zeffirelli, como la audiencia papal en la Basílica de San Pedro, se planteó una partitura espectacular, en la que intervienen tanto el Coro dei Cantori delle Basiliche Romane di Pietro Carapellucci como la Orchestra Sinfonica di Roma. (PADROL, *Diccionario*, p. 149).

44 PADROL, *Diccionario*, p. 149.

Este autor planteaba la posibilidad de que el himno que figura en ambas películas formase parte del patrimonio popular, o bien de los monjes de la comunidad, razón esta por la que se habría incluido en ambas películas.⁴⁵

CONCLUSIONES

San Francisco de Asís es, sin duda, uno de los santos más atractivos para el cine, desde sus inicios hasta la actualidad. Las dos películas analizadas en este trabajo son un notable aporte a la filmografía de San Francisco, ambas realizadas a fines de la época clásica. El diferente contexto cultural y cinematográfico, así como las circunstancias sociopolíticas, contribuyeron a que el enfoque fuese distinto en las dos películas analizadas, si bien las separa apenas una década.

Ambas tuvieron como referentes literarios textos ajenos, que adaptaron con libertades. Rossellini acudió a las fuentes medievales, mientras que Curtiz adaptó, a través del guionista Eugene Vale, una reciente novela de Louis de Wohl, autor católico de obra prolífica y prolongada relación con el cine.

Respecto a los aspectos visuales, se aprecia la distinta concepción de los cineastas, procedentes de cinematografías muy diferentes. El filme de Rossellini está realizado desde una perspectiva realista, deudora en muchos aspectos de los logros del cineasta en el lustro anterior a la realización de esta película, en plena época neorrealista. En cambio, Curtiz ofrece una aproximación a la figura del santo de Asís que se enmarca en un clasicismo tardío, que convive en el tiempo con propuestas modernas, pero que entronca con una tradición de cine histórico plenamente asentada en Hollywood. Del blanco y negro se pasa a un color saturado, con una amplia y variada gama cromática que aprovecha las posibilidades del DeLuxe Color con el que se filmó. Los referentes visuales de estas películas se pueden rastrear hasta los frescos de Giotto para la Basílica de Asís. Hemos podido identificar elementos tomados de estas pinturas, especialmente en el filme de Rossellini, en el que incluso se llegan a mostrar varios detalles en el prólogo que se añadió para la versión estrenada en Estados Unidos. La influencia del pintor florentino es palpable también en el filme de Curtiz, especialmente a nivel compositivo. No obstante, este cineasta se sirve también de referentes más modernos, como sucede con los prerrafaelitas.

En lo que respecta a la construcción de los personajes, observamos de nuevo el contraste mencionado anteriormente entre un Francisco más serio, maduro y realista en su versión italiana y un líder religioso más heroico

45 PADROL, *Diccionario*, p. 149.

propio del Hollywood clásico. Las diferencias en el modo de representar a Santa Clara son todavía más notables puesto que su papel en la película de Rossellini es secundario, mientras que para Curtiz deviene un personaje fundamental que funcionará como motor de toda la primera parte de la película.

La música juega un destacado papel en ambas películas, potenciando la expresividad del apartado visual. Ahora bien, los compositores parten de puntos distintos. Renzo Rossellini plantea una partitura que hace uso de cantos gregorianos, y la música orquestal presenta leves apuntes modales. En la película de Curtiz, Nascimbene escribe una partitura densa, con una presencia mayor a lo largo del metraje, optando por texturas orquestales. En ocasiones tiene resonancias modales, más renacentistas que medievales, y otras orientalizantes para contextualizar el viaje de San Francisco por el desierto y su visita a la tienda del sultán. En este caso, la música ayuda a situar al espectador en un espacio lejano –como ya sugieren las propias imágenes–. La diferencia de localizaciones entre ambas películas hace que la variedad de colores de la música de Nascimbene no sea necesaria en el caso de la que escribió Rossellini.

BIBLIOGRAFÍA

AUMONT, Charlotte (2016), "François d'Assise superstar (Francis of Assisi, Michael Curtiz, 1961)", *Double jeu* [En ligne], vol. 13. <http://journals.openedition.org/doublejeu/335>

BARRIO, Juan Antonio (2005), "La Edad Media en el Cine del siglo XX", *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, vol. 15, pp. 256-258.

BARTOLOMEO, Beatrice (1999), "Dall'opera letteraria al film. A proposito di un libro recente", *Studi Novecenteschi*, vol. 26 (57), pp. 197-210. <http://www.jstor.org/stable/43449870>

BERMEJO, Virgilio (1996), "La difusión de la iconografía franciscana a fines de la Edad Media. 'Il Poverello' de Asís en la entalladura del siglo XV", *Espiritualidad y franciscanismo. VI Semana de Estudios Medievales*, Logroño, Gobierno de La Rioja - Instituto de Estudios Riojanos, pp. 283-300.

BORRÀS I BATALLA, Marc (2012), "El escándalo de la revelación". *Libreto de la edición de Francisco, juglar de Dios*, A CONTRACORRIENTE FILMS, Barcelona.

BRUNETTA, Gian Piero (2009), *The History of Italian Cinema: A Guide to Italian Film from Its Origins to the Twenty-first Century*, Princeton University Press, Princeton.

BRUNETTA, Gian Piero (2010), "Viaggio Nell'isola Del Cinema Che Non C'è", *Belfagor*, vol. 65 (2), pp. 133-160. <http://www.jstor.org/stable/26143612>

CARANDO, Valerio, GUTIÉRREZ HERRANZ, Rosa y LONGHI, Ludovico (2019), *De Escipión a Berlusconi. Una historia de Italia en 50 películas*, Editorial UOC, Barcelona.

CARMONA, Luis Miguel (2008), *Diccionario de compositores cinematográficos*, T&B Editores, Madrid.

CASTELLANI, Leandro (1994), *Temi e figure del cinema contemporáneo*, Studium, Italia, pp. 49-53.

CHION, Michel (2012), *La audiovisión*, Paidós Ibérica, Barcelona, pp. 45-46.

EBERT, Roger (2011), *Películas que nunca deberías ver*, Ediciones Robinbook, Barcelona.

GARIFF, David (2018), "Heavenly Earth: Visions of Saint Francis in Italian Cinema", notas que acompañaron las visualizaciones de las películas *Francesco d'Assisi*, *The Flowers of Saint Francis*, y *Hawks and Sparrows*, del 1 de abril en la National Gallery of Art, pp. 1-9.

GRAÑA, María del Mar (2023), "Francisco, Juglar de Dios. Esperanza de un Nuevo Mundo", *Sal Terrae*, vol. 111, pp. 255-267.

HAINES, John (2013), *Music in Films on the Middle Ages: Authenticity vs. Fantasy*, Routledge, New York. <https://doi.org/10.4324/9780203385470>

HARTY, Kevin J. (2015), "Review of *Music in Films on the Middle Ages: Authenticity vs. Fantasy*, by J. HAINES", *Arthuriana*, vol. 25 (1), pp. 173-175. <http://www.jstor.org/stable/24643439>

HORAN, Daniel P. (2016), "Review of *St. Francis of America: How a Thirteenth-Century Friar Became America's Most Popular Saint*, by P. Appelbaum", *American Catholic Studies*, vol. 127 (2), pp. 73-75. <http://www.jstor.org/stable/44195837>

JOHNSON, William (1973), "Review of *Brother Sun, Sister Moon*", *Film Quarterly*, vol. 26 (4), p. 60. <https://doi.org/10.2307/1211505>

KOZLOVIC, Karl (2002), "Saint Cinema: The Construction of St. Francis of Assisi in Franco Zeffirelli's *Brother Sun Sister Moon* (1972)", *The Journal of Religion and Popular Culture*, Vol. 2, (1), DOI: 10.3138/jrpc.2.1.003 <https://www.utpjournals.press/doi/abs/10.3138/jrpc.2.1.003?journal-Code=jrpc>

LUQUE, Ramón (2005), "Cine Norteamericano Y Cine Europeo: Apuntes Sobre Confluencias E Influencias. En Torno A Dogville, Michael Collins Y

Hamlet", *I Congreso Internacional sobre el Cine Europeo Contemporáneo* (CICEC), pp. 30-40.

MIRABELLA, Jean-Claude (2016), "La représentation de François d'Assise par Liliana Cavani: la vision d'une catholique contestataire ?", *Double jeu* [En ligne], vol. 13. <http://journals.openedition.org/doublejeu/341>

ORELLANA, Juan (2007), *Como en un espejo: drama humano y sentido religioso en el cine contemporáneo*, Ediciones Encuentro, S.A., Madrid.

PADROL, Joan (2007), *Diccionario de bandas sonoras*, T&B Editores, Madrid.

POYATO, Pedro (2004): "La relación Francisco de Asís-Clara en el texto fílmico", *Trama&Fondo, Lectura Y Teoría Del Texto*, vol. 16, pp. 81-88. Http://Www.Tramayfondo.Com/Revista/Libros/43/Libro_Tramayfondo_43.Pdf

PUGLIESE, Carmen (2014): *Francisco, un santo de película. Apuntes sobre una cinematografía franciscana*, Punto Rojo Libros, Sevilla.

RILEY, Pat y SWEENEY, Julia (1993), "Julia Sweeney's Guilty PLEASURES", *Film Comment*, vol. 29 (4), pp. 31-34. <http://www.jstor.org/stable/43453966>

ROMÁN, Alejandro (2017), *Análisis Musivisual. Guía de Audición y Estudio de la Música Cinematográfica*, Visión Libros, Madrid.

ROMER, Francis (1974), "Brother Sun, Sister Moon", *The Furrow*, vol. 25 (3), pp. 168-169. <http://www.jstor.org/stable/27679908>

ROSENSTONE, Robert A. (2003), "The Reel Joan of Arc: Reflections on the Theory and Practice of the Historical Film", *The Public Historian*, vol. 25 (3), pp. 61-77. <https://doi.org/10.1525/tph.2003.25.3.61>

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2004), *Diccionario temático del cine*, Cátedra, Madrid.

SCARLATO, Alessio (2021), *Il potere dei servi. La teologia politica nel cinema italiano*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Italia, pp. 15-51.

SORLIN, Pierre (2005), "Cinéma et religion dans l'Europe du XXe siècle", *Journal of Modern European History / Zeitschrift Für Moderne Europäische Geschichte / Revue d'histoire Européenne Contemporaine*, vol. 3 (2), pp. 183-204. <https://www.jstor.org/stable/26265817>

SUBINI, Tomasso (2019), *Francesco da Assisi. Storia, arte, mito*, Carocci, Roma.

VENTURI, Lauro (1951), "Notes on Five Italian Films", *Hollywood Quarterly*, vol. 5 (4), pp. 389-400. <https://doi.org/10.2307/1209618>

WILLIAMS, David (1990), "Medieval Movies", *The Yearbook of English Studies*, vol. 20, pp. 1-32. <https://doi.org/10.2307/3507517>

XALABARDER, Conrado (2013), *El Guión Musical en el Cine*, Mundo BSO, España, pp. 35-40.

ŽIŽEK, Slavoj (1990), "Rossellini: Woman as Symptom of Man", *October*, vol. 54, pp. 19-44. <https://doi.org/10.2307/778667>

WEBGRAFÍA

ALLMUSIC, "Nascimbene: Doctor Faustus; Francis of Assisi (Original Soundtracks)". Acceso en: <https://www.allmusic.com/album/nascimbene-doctor-faustus-francis-of-assisi-original-soundtracks-mw0000982181> (Consultado el 19-05-2023).

AMERICAN FILM INSTITUTE (2019), *Francis of Assisi (1961)*. Acceso en: <https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/23043> (Consultado el 22-06-2023).

DUBLIN CORE, Fordham University (2018), "Francis of Assisi (1961)". Acceso en: el <https://medievalhollywood.ace.fordham.edu/collections/show/1> (Consultado el 10-04-2023).

NARBONA, Rafael (2018), "Roberto Rossellini: Francisco, Juglar de Dios", *Revista de Libros*. Acceso en: <https://www.revistadelibros.com/roberto-rossellinifrancisco-juglar-de-dios/> (Consultado el 16-04-2023).

SUBINI, Tomasso, "La doppia vita di francesco giullare di Dio di Tommaso subini, Sintesi del corso di Storia E Critica Del Cinema". <https://www.docsity.com/it/la-doppia-vita-di-francesco-giullare-di-dio-di-tommaso-subini/2285457/>

ROVARIS, Marco (2015), "I film su San Francesco. Povertà, parabole e ordine francescano", *TesiOnline Cinema*. Acceso en: <https://cinema.tesionline.it/cinema/articolo/i-film-su-san-francesco-povert%C3%A0-parabole-e-ordine-francescano/27128> (Consultado el 03-05-2023).