

I'm Spartacus!

Kubrick, Espartaco y Lope de Vega*

Nuno SIMÕES RODRIGUES

Universidade de Lisboa

CH-ULisboa/CECH-UC

orcid.org/0000-0001-6109-4096

nonnius@fl.ul.pt

Resumen

Este artículo ofrece una relectura de la escena de la película *Spartacus* de Stanley Kubrick (1960), en la cual todos los esclavos vencidos se autoproclaman artífices de la rebelión, considerando la hipótesis de que el realizador y/o guionista se hubiera inspirado en la pieza española *Fuenteovejuna* de Lope de Vega (1618).

Abstract

This paper proposes a re-reading of the scene of Stanley Kubrick's film *Spartacus* (1960), in which all the vanquished slaves self-identify as the mentor of the rebellion, considering the hypothesis that the director and/or the scriptwriter had taken inspiration from the 1618 Spanish play *Fuenteovejuna* by Lope de Vega to write it.

Palabras clave: Espartaco. Stanley Kubrick. Lope de Vega. Howard Fast. Dalton Trumbo. «Macartismo».

Key words: Spartacus. Stanley Kubrick. Lope de Vega. Howard Fast. Dalton Trumbo. mccarthyism.

* Esta investigación se ha realizado en el ámbito de los proyectos UID/ELT/00196/2013 del Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra y UID/HIS/04311/2013 del Centro de História da Universidade de Lisboa, financiados por la FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Agradezco a mi colega y amiga Marta González González, de la Universidad de Málaga, la traducción de este artículo al castellano.

Una de las escenas más emblemáticas, o incluso la más emblemática, de la película *Spartacus* de Stanley Kubrick (1960) es aquella en la que, al transmitir el mensaje de Craso (Laurence Olivier) a los esclavos apresados tras la rebelión que habían hecho estallar y extenderse por gran parte de la Península Itálica, el mensajero romano afirma que la pena de crucifixión, común para tales casos, sería evitada en caso de que alguno o algunos de entre los prisioneros identificasen el cuerpo o la persona del esclavo que había hecho estallar la rebelión: Espartaco. El esclavo tracio (Kirk Douglas), ante lo que aparentemente juzga ser un punto sin retorno, se levanta para revelarse al verdugo romano y así ahorrarles a los compañeros de lucha el sufrimiento atroz de la cruz. Pero, al mismotiempos que él, también Antonino (Tony Curtis), joven esclavo doméstico que se había mantenido a su lado durante una parte significativa de la rebelión, se levanta y proclama ser Espartaco. El acto de Antonino es imitado casi de inmediato por otro esclavo que también se levanta para identificarse como Espartaco. Después, uno a uno, todos los esclavos prisioneros se yerguen y gritan «I am Spartacus!»

El efecto obtenido por la secuencia funciona como una *acme* de la película, en la que, en un coro unísono acompañado de una banda sonora de tonalidad épica, todos los rebeldes se identifican con Espartaco, el hombre que ansía ser libre y que lucha por el ideal de libertad en sí mismo. En términos narrativos, la intención de los esclavos prisioneros es confundir a Craso e impedir que reconozca al esclavo líder de la revuelta y lo crucifique. Pero, en última instancia, el objetivo de la escena es llegar al espectador y hacer que se identifique con aquel héroe que no pasa de un hombre común, pero en el que se reconoce la mayor de las dignidades y de las grandezas heroicas.

La secuencia, innovadora en relación con la novela de Howard Fast y aparentemente incluida en el guión por D. Trumbo a sugerencia de K. Douglas y aceptada por S. Kubrick, respectivamente el guionista, productor y protagonista y realizador de la película, no tiene precedentes en las fuentes clásicas en las que, en gran parte, la película se basa.

En un libro de memorias publicado en 2012, es el propio K. Douglas quien cuenta que fue idea suya incluir esta escena en el film. Así dice el actor: «I thought was a pretty good idea for dramatizing the slave army's loyalty to their leader»¹. Douglas dice también que Kubrick la consideró al inicio «a stupid idea»², pero que la tenacidad del actor/productor del film llevó a que hicieran la prueba y filmasen la secuencia, que acabó por ser incluida en la versión final.

1. K. DOUGLAS, *I am Spartacus! Making a Film, breaking the Blacklist*, New York, 2012, 134.

2. K. DOUGLAS, *I am Spartacus! Making a Film, breaking the Blacklist*, New York, 2012, 136.

Douglas dice incluso que Kubrick acabó por abrazar la idea, lo que trajo algunos problemas de logística: cómo crear la impresión de millares de hombres gritando «I am Spartacus!»?³ La solución se encontró en el estadio de Michigan, en un partido de fútbol americano entre los Spartans (nada más adecuado, nos parece) y los Fighting Irish de Notre Dame. Ahí, John Gavin, el actor que interpretaba a Julio César, persuadió a los 73450 espectadores que asistían al partido para que gritaran al unísono «I am Spartacus!» Se grabó el sonido que luego fue usado en la escena del film⁴.

Lo cierto es que la idea de Kirk Douglas pasó a tener un papel central en esta pieza cinematográfica, tanto por el punto que marca en la economía de la narrativa metaliteraria, como por lo que significa en términos más generales, de simbolismo y de mensaje que el film y sus autores pretenden transmitir.

En efecto, cuando en 1960, Stanley Kubrick presentó su versión de Espartaco, la película era algo más que una mera lectura cinematográfica de un acontecimiento histórico. A pesar de no ser la primera adaptación al cine de la historia del gladiador que lideró la llamada Tercera Guerra de los Esclavos (73-71 a.-C.), fue sin duda la versión que marcó de forma definitiva en el imaginario popular contemporáneo la imagen del tracio. Parte considerable de esa representación se debe al cuño político-ideológico que la película de Kubrick imprimió al carácter de Espartaco.

Se ha escrito mucho sobre el contexto que llevó a la producción de la película en los inicios de la década de los 60 del siglo pasado⁵. Pero el hecho es que es ese marco el que continúa siendo determinante para nuestra comprensión de la importancia de esta película y de lo que representó en la segunda mitad

3. K. DOUGLAS, *I am Spartacus! Making a Film, breaking the Blacklist*, New York, 2012, 162-163.

4. K. DOUGLAS, *I am Spartacus! Making a Film, breaking the Blacklist*, New York, 2012, 163.

5. Sobre el contexto histórico de la figura de Espartaco y la producción de la película de S. Kubrick, retomamos reflexiones que presentamos en N. S. RODRIGUES, “From Kubrick’s Political Icon to Television Sex Symbol”, in A. Augoustakis, M. S. Cyrino, eds., *STARZ Spartacus. Reimagining an Icon on Screen*, Edinburgh, 2017, 34-51. Vid. también M. WYKE, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, London, 1997, 63-72; A. FUTRELL, “Seeing Red: Spartacus as Domestic Economist”, in S. R. Joshel, M. Malamud, D. T. McGuire Jr., eds., *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture*, Baltimore, 2001, 97-111; M. CYRINO, *Big Screen Rome*, Oxford, 2005, 100-120; D. L. COOPER, “Who killed the Legend of Spartacus? Production, Censorship, and Reconstruction of Stanley Kubrick’s Epic Film”, in M. M. Winkler ed., *Spartacus: Film and History*, Oxford, 2007, 14-55; D. L. COOPER, “Dalton Trumbo vs. Stanley Kubrick: The Historical Meaning of Spartacus”, in M. M. Winkler ed., *Spartacus: Film and History*, Oxford, 2007b, 56-64.

del siglo XX⁶. Así pues, no está de más recordar que la película de Kubrick se basa en la novela del escritor norteamericano Howard Fast, publicada en 1951, en plena Guerra Fría. Hay que destacar que Fast fue un activista de izquierda y miembro del Partido Comunista americano del 1943 al 1957⁷. La visión que ofrece Fast del esclavo tracio se inserta, por consiguiente, en la imagen que éste había tomado desde al menos el siglo XIX, y que correspondía a la de un héroe que representaba los valores de la ideología marxista, toda vez que se le tenía por cabecilla de una revuelta de esclavos, reflejando, por consiguiente, un arquetipo de resistencia social y de lucha de clases⁸.

En 1865, Karl Marx había confesado que uno de sus héroes era Espartaco. La lectura de Apiano y los acontecimientos de su tiempo, especialmente la revolución liderada por Garibaldi en Italia y la Guerra Civil Americana, habían suscitado en el filósofo alemán el interés por la figura del esclavo tracio, al punto de que el pensador lo consideró un genuino representante del antiguo proletariado⁹. La identificación que Marx hacía del personaje histórico era así claramente retórica e instrumental, en el sentido de utilizarlo como representación de su propia ideología y concepción de la Historia.

La perspectiva de Marx, sin embargo, no era una novedad absoluta en términos de ejercicio hermenéutico; pero hay que decir que inauguró un tipo de representación que tiene como uno de sus puntos de llegada precisamente la novela de Fast y la película de Kubrick. Como señalan varios autores¹⁰, la

6. M. M. WINKLER, ed., *Spartacus: Film and History*, Oxford, 2007, 9.

7. A. FUTRELL, "Seeing Red: Spartacus as Domestic Economist", in S. R. Joshel, M. Malamud, D. T. McGuire Jr., eds., *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture*, Baltimore, 2001, 90.

8. M. WYKE, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, London, 1997, 34-62; A. FUTRELL, "Seeing Red: Spartacus as Domestic Economist", in S. R. Joshel, M. Malamud, D. T. McGuire Jr., eds., *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture*, Baltimore, 88-90; M. CYRINO, *Big Screen Rome*, Oxford, 2005, 101; N. S. RODRIGUES, "From Kubrick's Political Icon to Television Sex Symbol", in A. Augoustakis, M. S. Cyrino, eds., *STARZ Spartacus. Reimagining an Icon on Screen*, Edinburgh, 2017, 34-51.

9. M. WYKE, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, London, 1997, 48; A. FUTRELL, "Seeing Red: Spartacus as Domestic Economist", in S. R. Joshel, M. Malamud, D. T. McGuire Jr., eds., *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture*, Baltimore, 89; B. D. SHAW, *Spartacus and the Slave Wars: A Brief History with Documents*, Boston, 2001, 14-15.

10. M. WYKE, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, London, 1997, 34-60; A. FUTRELL, "Seeing Red: Spartacus as Domestic Economist", in S. R. Joshel, M. Malamud, D. T. McGuire Jr., eds., *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture*, Baltimore, 83-88; B. D. SHAW, *Spartacus and the Slave Wars: A Brief History with Documents*, Boston, 2001, 19-21; M. CYRINO, *Big Screen Rome*, Oxford, 2005, 100-102.

recuperación de la imagen de Espartaco había comenzado en la segunda mitad del siglo XVIII, en un contexto iluminista y en el ámbito de las revoluciones americana y francesa. En esa época, la figura del esclavo gladiador reapareció como símbolo de la lucha por los derechos humanos y por la libertad y resistencia contra la opresión y la tiranía, tal como Rousseau las teorizaba. Esa era, en verdad, una visión romántica del héroe con la que se representaban los valores propios de una época de mudanzas. Esta forma de interpretar la figura de Espartaco fue manifiesta en la obra historiográfica de Charles de Brosses, por ejemplo, que, en 1768, 1774 e 1777, publicó estudios sobre la República Romana, en los cuales, de manera significativa, dió enorme valor al papel del esclavo¹¹. Pero la que tal vez constituyó la declaración más significativa de esa época acerca del gladiador tracio fue la que Voltaire hizo en 1769, cuando el filósofo francés se refirió a la rebelión de los esclavos de 73-71 a.C. como «una guerra justa», «la única guerra justa de la Historia»¹².

Este panorama de interpretaciones de la figura de Espartaco en la segunda mitad del siglo XVIII, a la que se puede sumar un conjunto de obras de ficción que incluye piezas de teatro y de ópera, muestra la importancia que el carácter histórico del tracio asumió en ese período. Espartaco fue usado como bandera de debates acerca de la libertad, la esclavitud y la independencia, que en el siglo XVIII estaban a la orden del día.

Durante el siglo XIX, sin embargo, Espartaco pasó a ser entendido sobre todo como representación de ideales de independencia, asociados a la emergencia de las nuevas naciones que se emancipaban de las tutelas europeas o que se afirmaban en la propia Europa¹³. La pieza del americano Robert Montgomery Bird, *The Gladiator* (1831), y la novela del italiano Raffaello Giovagnoli, *Spartaco* (1874), son ejemplos de ese tipo de manipulación ideológica del personaje, en la que el objetivo es representar la lucha armada y revolucionaria contra estados opresores y colonialistas, pero en la que la cuestión de la esclavitud pasaba a

11. B. D. SHAW, *Spartacus and the Slave Wars: A Brief History with Documents*, Boston, 2001, 19.

12. B. D. SHAW, *Spartacus and the Slave Wars: A Brief History with Documents*, Boston, 2001, 19.

13. M. WYKE, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, London, 1997, 34-56; A. FUTRELL, "Seeing Red: Spartacus as Domestic Economist", in S. R. Joshel, M. Malamud, D. T. McGuire Jr., eds., *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture*, Baltimore, 83-90; M. CYRINO, *Big Screen Rome*, Oxford, 2005, 101; F. RADFORD, "Hollywood Ascendant: *Ben-Hur* and *Spartacus*", in A. J. Pomeroy, ed., *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*. Malden, 2017, 119-144.

segundo plano. Es digno de mención que las primeras producciones cinematográficas sobre Espartaco, hechas en Italia en las primeras décadas del siglo XX, tuvieron como base la novela de Giovagnoli¹⁴.

Con Marx, la imagen de Espartaco se alteró significativamente, sin perder por ello el sentido de proyección y utilización ideológica. Con el pensador alemán el debate antiesclavista y los ideales independentistas dieron lugar a la ideología de la lucha de clases y al igualitarismo, posteriormente desarrollados por Lenin y Stalin¹⁵.

Esta perspectiva acabó influyendo en otros modelos de resistencia y protesta política de la primera mitad del siglo XX, como los encabezados por Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo durante la I Gran Guerra. El *Spartakusbund* era un movimiento político de izquierda que se oponía a la Guerra y cuya protesta pública asumió la forma de panfletos subversivos conocidos con el nombre de «Spartakus»¹⁶. En este contexto, la figura de Espartaco comenzó a adquirir la forma de icono asociado a aquella que, tras la Revolución Francesa, fue conocida como «ala izquierda» del pensamiento político. De igual modo, hay que citar la figura del dramaturgo alemán Bertold Brecht, que fue miembro del Partido Socialista Unificado de Alemania, y que en 1922 recibiría el premio Kleist por la pieza *Trommeln in der Nacht*, originalmente llamada *Spartakus* y cuyo enredo se basa en los acontecimientos en torno al *Spartakusbund* y al denominado «levantamiento espartaquista» de Berlín, en 1919.

Fue éste el historial que, en los años 40 y 50 del siglo pasado, acabó por reforzar la utilización del esclavo gladiador, de nuevo en contexto político, pero ahora en territorio norteamericano. Nos referimos, naturalmente, a la conyuntura de posguerra y de afirmación de los bloques mundiales y del telón de acero, en la cual emergió el «macartismo» en los EEUU y en cuyo ambiente Howard Fast escribió la novela *Spartacus*. Fast era un escritor de convicciones socialistas, que acabó en la lista negra del FBI, lo que condicionó la publicación de la novela.

14. M. WYKE, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, London, 1997, 48-59; B. D. SHAW, *Spartacus and the Slave Wars: A Brief History with Documents*, Boston, 2001, 22.

15. M. WYKE, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, London, 1997, 63-72; A. FUTRELL, "Seeing Red: Spartacus as Domestic Economist", in S. R. Joshel, M. Malamud, D. T. McGuire Jr., eds., *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture*, Baltimore, 83-90; B. D. SHAW, *Spartacus and the Slave Wars: A Brief History with Documents*, Boston, 2001, 16-17; M. CYRINO, *Big Screen Rome*, Oxford, 2005, 101.

16. M. WYKE, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, London, 1997, 48; A. FUTRELL, "Seeing Red: Spartacus as Domestic Economist", in S. R. Joshel, M. Malamud, D. T. McGuire Jr., eds., *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture*, Baltimore, 89-90; B. D. SHAW, *Spartacus and the Slave Wars: A Brief History with Documents*, Boston, 2001, 17.

Sólo en 1951, por iniciativa propia, el libro fue publicado en edición de autor¹⁷. El recurso al personaje del tracio como tema de inspiración para una narrativa de ficción aunque de base histórica, no era, como se ha visto, una novedad. La novela de R. Giovagnoli (1874), por un lado, y la del húngaro A. Koestler (*The Gladiators*, publicada a finales de los años 30), por otro, mostraban cómo la idea de Fast estaba lejos de ser original. *Quid nouis?* El uso retórico de la imagen que ahora se hacía. En efecto, si Giovagnoli mantenía en el horizonte sobre todo ideas de independencia y nacionalismo, y si Koestler construía un Espartaco movido por ideales revolucionarios que acababan por degenerar en comportamientos de abuso de poder, remitiendo así a la metáfora que pretendía avalar aquello en lo que el socialismo europeo se había transformado tras la tercera década del siglo XX, el héroe de Fast pretendía ser el prototipo de hombre socialista, si no comunista, heredero directo de la visión que Marx y sus sucesores ideológicos habían tenido de él¹⁸.

Después de leer la novela de Fast en 1957, Kirk Douglas inició un proceso de identificación con el personaje histórico, tal como fue modelado por el escritor norteamericano. En verdad, el carácter de ficción de este Espartaco radicaba en lo que las fuentes antiguas dicen acerca de la figura histórica, pero iba mucho más allá de eso¹⁹. Era con la ideología con lo que Fast había dado color al personaje histórico con el que Douglas se identificaba, lo que demuestra que la retórica historiográfica, la manipulación de las imágenes y las representaciones que se hacen de este pasado, en concreto, acabaron por tener repercusiones significativas en la construcción del mito de Espartaco. El gladiador tracio acabó así por ser usado como metáfora de la lucha contra el sistema capitalista, evocado por Roma, representando la figura de un mártir muerto en combate por sus ideales²⁰.

17. B. D. SHAW, *Spartacus and the Slave Wars: A Brief History with Documents*, Boston, 2001, 18; A. FUTRELL, "Seeing Red: Spartacus as Domestic Economist", in S. R. Joshel, M. Malamud, D. T. McGuire Jr., eds., *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture*, Baltimore, 90-97.

18. M. WYKE, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, London, 1997, 59-61; A. FUTRELL, "Seeing Red: Spartacus as Domestic Economist", in S. R. Joshel, M. Malamud, D. T. McGuire Jr., eds., *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture*, Baltimore, 90-97; B. D. SHAW, *Spartacus and the Slave Wars: A Brief History with Documents*, Boston, 2001, 18; D. L. COOPER, "Dalton Trumbo vs. Stanley Kubrick: The Historical Meaning of Spartacus", in M. M. Winkler ed., *Spartacus: Film and History*, Oxford, 2007b, 59-60.

19. Sobre las fuentes antiguas, ver B. D. SHAW, *Spartacus and the Slave Wars: A Brief History with Documents*, Boston, 2001, 31-165; M. M. WINKLER, ed., *Spartacus: Film and History*, Oxford, 2007, 233-247.

20. A. FUTRELL, "Seeing Red: Spartacus as Domestic Economist", in S. R. Joshel, M. Malamud, D. T. McGuire Jr., eds., *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture*, Baltimore, 77, 92.

Así, fue en la construcción de Espartaco de Howard Fast en la que la película estrenada con ese nombre en 1960, con Stanley Kubrick como director, se basó. A pesar de que Kubrick fue el nombre asociado a la realización de *Spartacus*, el hecho es que el realizador no fue el único responsable de la película que hoy conocemos. Muy lejos de eso. Las vicisitudes de la producción son bien conocidas ya fueron largamente explicadas en la bibliografía crítica²¹. Recordemos que Kirk Douglas fue uno de los principales, si no el principal, impulsor de la película y que el primer realizador asociado al proyecto fue Anthony Mann, que más tarde dirigiría *The Fall of the Roman Empire* (1964). En esa composición, tampoco hay que olvidar el papel central de otro ideólogo del ala izquierda del Hollywood antisistema de la época, Dalton Trumbo²².

La «ideología de izquierda» marca de forma evidente toda la película, tanto en el contenido, como en la forma. A. Futrell destacó el modo en que la capa do *souvenir guide* jugó con elementos que, lejos de haber sido utilizados de forma inocente, apelaban a una concepción e ideología claramente políticas. Sobre un fondo rojo, los retratos de los personajes de la película aparecen representados sobre monedas²³. Otro aspecto que hay que destacar es el equilibrio en la distribución de caracteres, en el cual Espartaco asume un papel paterno, Varinia (Jean Simmons) una función materna y Antonino encarna la figura de un hijo. En este sentido, los *ethoi* remiten a una especie de «sagrada familia» del sistema comunista, en la que todos tienen un lugar bien definido en la lucha por realizar la utopía²⁴. El recurso a esta imagen de familia en la película no es, por lo demás, singular.

Según las fuentes antiguas (Plut. *Cra.* 11), Espartaco murió en combate y aparentemente su cadáver nunca fue encontrado. Pero Kubrick, innovando una vez más en relación con la novela de Fast, coloca al gladiador con los otros participantes de la revuelta como víctima de una ejecución a través de la crucifixión, algo

21. Sobre las vicisitudes de la realización del film, ver M. WYKE, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, London, 1997, 63-72; A. FUTRELL, "Seeing Red: Spartacus as Domestic Economist", in S. R. Joshel, M. Malamud, D. T. McGuire Jr., eds., *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture*, Baltimore, 97-111; D. L. COOPER, "Dalton Trumbo vs. Stanley Kubrick: The Historical Meaning of Spartacus", in M. M. Winkler ed., *Spartacus: Film and History*, Oxford, 2007, 56-64; M. CYRINO, *Big Screen Rome*, Oxford, 2005, 100-114.

22. Sobre el papel de Trumbo, ver sobre todo D. L. COOPER, "Dalton Trumbo vs. Stanley Kubrick: The Historical Meaning of Spartacus", in M. M. Winkler ed., *Spartacus: Film and History*, Oxford, 2007, 56-64.

23. A. FUTRELL, *Blood in the Arena: The Spectacle of Roman Power*, Austin, 1997, 77.

24. A. FUTRELL, *Blood in the Arena: The Spectacle of Roman Power*, Austin, 1997, 95-97, 108-110.

que no sucede en otras producciones cinematográficas del mismo tema. Quizá esa opción derive simplemente del hecho de que la muerte en la cruz, conocida como *servile supplicium*, fuera normalmente aplicada a los esclavos, pero también pudiera derivar de la intención de asociar al gladiador rebelde con la figura e ideas de Jesús de Nazaret, en una versión incluso agnóstica y, eventualmente, herética. Se trata así de una especie de «otro lado del mensaje cristiano», evocador de temas polémicos más recientes, como el del matrimonio de Jesús²⁵. Las asociaciones al tema de la *passio Christi* son claras: Espartaco es crucificado y Varinia se coloca a los pies de la cruz sosteniendo al hijo de ambos; Varinia usa una túnica azul, símbolo reconocidamente mariano; la mujer toca los pies del marido crucificado, ahora como *uxor dolorosa*; más alejado, Baciato (Peter Ustinov) asiste a la escena y sujeta a Varinia, diciéndole «have mercy on us»²⁶. En este cuadro, la imagen de la sagrada familia se revela de otra forma, casi mística, en un contexto asumidamente materialista.

Los ejemplos ahora citados tienen como objetivo mostrar cómo la producción cinematográfica de 1960 está repleta de simbolismo que, lejos de ser inocente, remite a una ideología política reconocida, aunque necesariamente velada. Es en ese contexto en el que se inserta la escena a la que aludimos al inicio de este estudio y en la que nos interesa ahora²⁷.

Lo cierto es que, apesar de toda la creatividad que cremos poder reconocer en la película de Kubrick y que nos parece un gran mérito, la famosa escena de «I'm Spartacus!» parece estar lejos de ser absolutamente original. A este propósito, consideramos la posibilidad de que el origen de su composición esté en un texto del *Siglo de Oro* español: *Fuenteovejuna* de Lope de Vega.

La pieza fue publicada en Madrid, en 1618²⁸, y se basa en un hecho tenido por histórico ocurrido en el pueblo de Fuente Ovejuna, cerca de Córdoba, en abril de 1476, en época de los Reyes Católicos, portanto. En esa ocasión, el pueblo había matado al Comendador Mayor de la Orden de Calatrava, D. Hernán Pérez de Guzmán, por los agravios que habían sufrido de su parte. Dicen las crónicas,

25. J. ALONSO et al., *La Antigua Roma en el Cine*, Madrid, 2008, 90.

26. M. CYRINO, *Big Screen Rome*, Oxford, 2005, 13.

27. M. WYKE, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, London, 1997, 67; A. FUTRELL, "Seeing Red: Spartacus as Domestic Economist", in S. R. Joshel, M. Malamud, D. T. McGuire Jr., eds., *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture*, Baltimore, 109; M. M. WINKLER, ed., *Spartacus: Film and History*, Oxford, 2007, 6-7. Cf. A. FOKA, "Queer Heroes and Action Heroines: Gender and Sexuality in Spartacus", in M. G. Cornelius, ed., *Spartacus in the Television Arena: Essays on the Starz Series*. Jefferson, 2015, 186-210.

28. J. M. MARÍN, *Lope de Vega. Fuente Ovejuna*, Madrid, 1998, 64.

en las que Lope de Vega se basó, que los del pueblo habían entrado en la casa del comendador y lo habían matado a pedradas. En una de esas fuentes leemos: «Y entrando en su misma casa le mataron a pedradas, y aunque sobre el caso fueron embiados juezes pesquisidores que atormentaron a muchos dellos, assí hombres como mugeres, no les pudieron sacar outra palabra más desta: “Fuente Ovejuna lo hizo!”»²⁹.

Fue éste el tópico en el que se basó la composición de Lope de Vega. Así, en la pieza citada, España está en proceso de unificación bajo los Reyes Católicos y Fernán Gómez de Guzmán es el comendador que representa la resistencia y la oposición a la soberanía de Fernando e Isabel. Una vez en Fuenteovejuna, el comendador muestra cómo ejerce el poder, al punto de considerar que tiene derecho a disfrutar del lecho de las mujeres de los vecinos del pueblo. Algunas de las mujeres asediadas resisten y Gómez de Guzmán emplea la violencia, llegando incluso a violar a una de las aldeanas. Ésta, enojada con la situación, incita a los vecinos a vengar la ofensa, lo que provoca la muerte violenta del comendador. Enterados del episodio, los reyes deciden investigar lo ocurrido y envían a Fuenteovejuna a un funcionario real con la misión de evaluar los acontecimientos y descubrir al culpable de la muerte del comendador. Para ello, el juez no duda en hacer apresar y torturar a algunos de los aldeanos, incluso ancianos, mujeres y niños, preguntándoles quién mató al comendador. Todos ellos, sin embargo, en una tirada genial de Lope de Vega –aunque sugerida por lo que Sebastián de Covarrubias escribió en 1611 en lo *Tesoro de la lengua castellana o española*–, responden simplemente: «¡Fuente Ovejuna lo hizo!» (vv. 2208, 2228, 2235, 2249, 2287). El último de los personajes torturado, Mengo, *ethos* preparado para provocar la risa del espectador, llega incluso a hacer una broma con la frase, respondiendo en tono sarcástico y de desafío: «Fuente Ovejunica» (vv. 2249). Los reyes, enterados de los acontecimientos, como si fuesen una especie de *dei ex machina*, comprenden lo sucedido y deciden perdonar a los habitantes de Fuente Ovejuna, garantizando un final feliz a la obra.

En realidad, no hay que olvidar que el texto de Lope de Vega es esencialmente una comedia³⁰, cuyo objetivo es reescribir de forma dramática y didáctica el acontecimiento histórico de 1476, en un eventual homenaje al Duque de Osuna, descendiente de uno de los protagonistas de la historia³¹. De ese modo, el tema de la soberanía regia es usado como encuadramiento de la acción y, siendo escrita

29. J. M. MARÍN, *Lope de Vega. Fuente Ovejuna*, Madrid, 1998, 25.

30. J. M. MARÍN, *Lope de Vega. Fuente Ovejuna*, Madrid, 1998, 21.

31. J. M. MARÍN, *Lope de Vega. Fuente Ovejuna*, Madrid, 1998, 21.

en pleno período barroco, es naturalmente la cuestión del absolutismo, patente en la relación entre la corona, los señoríos, el poder municipal y el abuso de poder lo que está en causa en la ideología de su autor³². Por otro lado, como nota J. M. Marín, Lope de Vega no emplea sus fuentes con mirada de historiador o de arqueólogo, ni siquiera con mentalidad de dramaturgo contemporáneo, interesándose sobre todo en la recreación dramática a la cual la mentalidad de la época difícilmente escaparía³³.

Como es natural, sin embargo, el tiempo se encargó de reescribir o reinterpretar la esencia de *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega y, durante el siglo XX en particular, predominaron lecturas protrágicas según las cuales el texto de Lope expresa de forma poética la voluntad de justicia de toda una comunidad oprimida de forma tiránica³⁴. De este modo, unido, el pueblo no sólo comete tiranicidio sino que éste está plenamente justificado.

Esta línea hermenéutica de la obra de Lope sedujo, como fácilmente puede imaginarse, a toda la llamada «ideología de izquierda» que predominó en el siglo XX, en el contexto de la Guerra Civil Española o en los territorios influidos por la ex-Unión Soviética. De igual modo, el texto tuvo una particular recepción en grupos o partidos asociados al ideal comunista-socialista y de resistencia a ideologías nacionalsocialistas. En España, García Lorca la llevó a escena con la Barraca, en 1933, estrenada en Valencia³⁵. Otro caso paradigmático es el de Isidora Aguirre que, en el Chile de Pinochet, reescribió la pieza transformándola en un vehículo de protesta política³⁶. También a título de ejemplo, consideramos pertinente citar el caso portugués del Teatro Experimental de Cascais que, sintomáticamente, casi inmediatamente después del 25 de Abril de 1974, llevó a escena de la mano de Carlos Avilez una adaptación de la pieza de Lope de Vega, protagonizada por Zita Duarte, Santos Manuel, Maria Albergaria e Isabel de Castro, entre otros.

Dado el cuadro que hemos expuesto y en el que contextualizamos el ambiente ideológico en el que Stanley Kubrick, Dalton Trumbo y Kirk Douglas

32. Sobre el sentido del drama y las motivaciones de su autor, ver J. M. MARÍN, *Lope de Vega. Fuente Ovejuna*, Madrid, 1998, 40-41; ver también N. HOLDSWORTH, *Joan Littlewood's Theatre*, Cambridge, 2011, 42-44.

33. J. M. MARÍN, *Lope de Vega. Fuente Ovejuna*, Madrid, 1998, 20.

34. J. M. MARÍN, *Lope de Vega. Fuente Ovejuna*, Madrid, 1998, 21.

35. B. MUJICA, *A New Anthology of Early Modern Spanish Theater. Play and Playtext*, New Haven/London, 2014, 79-118; T. J. KIRSCHNER, "Sobrevivencia de una comedia: historia de la difusión de *Fuenteovejuna*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 1/3 (1977) 260-261.

36. B. MUJICA, *A New Anthology of Early Modern Spanish Theater. Play and Playtext*, New Haven/London, 2014, 73.

concibieron su versión de la vida de Espartaco, no nos parece del todo inverosímil que también el clásico de Lope de Vega hubiera estado en el horizonte de estos autores como fuente de inspiración para la caracterización que terminaron proponiendo para el esclavo rebelde. Recuérdense que el texto español tuvo una fortuna considerable en el mundo anglosajón y en particular en los EEUU, siendo las puestas en escena acompañadas de ediciones traducidas al inglés³⁷. De igual modo, la pieza de Lope tuvo un eco significativo en la Unión Soviética, de lo cual el ballet *Laurencia* de 1939 es ejemplo³⁸.

En el contexto de algunas lecturas contemporáneas de la obra de Lope, al igual que el *pueblo* de Fuente Ovejuna, también los esclavos fugitivos y rebeldes bajo el liderazgo de Espartaco, aunque en una perspectiva absolutamente anacrónica e históricamente inverosímil³⁹, funcionan como clase oprimida, homogénea y en lucha por su liberación. Así, tal como los vecinos de la aldea española se niegan a identificar al asesino del comendador, asumiendo colectivamente la responsabilidad, también los esclavos que acompañan a Espartaco se niegan a denunciarlo a sus perseguidores, prefiriendo entregarse en sacrificio por su ideal en grupo.

Es un hecho que lo que leemos en los versos de Lope de Vega es «Fuente Ovejuna lo hizo!» y no «Yo lo hice!», que sería el equivalente de «I'm Spartacus!» Pero, a pesar del tono más acentuadamente colectivo del texto del dramaturgo español, el sentido es, nos parece, exactamente éste. La estructura común está en el hecho de que el grupo asume la responsabilidad por el individuo, reclamando para sí la pena, y está dispuesto a asumir las consecuencias en pro de un bien mayor. Es lo que sucede en el texto de Lope de Vega y es lo que vemos en el metatexto de Kubrick. Independientemente de los motivos de Lope de Vega en su tiempo,

37. La puesta en escena que Joan Littlewood hizo de la pieza de Lope a mediados del siglo XX se convirtió casi en legendaria, como nota D. JOHNSTON, “Lope in Translation: Opening the Closed Book”, in A. Samson, J. Thacker, eds., *A Companion to Lope de Vega*, Woodbridge, 2010, 302. Sobre las traducciones al inglés, ver de nuevo D. JOHNSTON, “Lope in Translation: Opening the Closed Book”, in A. Samson, J. Thacker, eds., *A Companion to Lope de Vega*, Woodbridge, 2010, 300-313. Sobre otras puestas en escena, ver también C. E. ANIBAL, “The Historical Elements of Lope de Vega’s Fuente Ovejuna”, *Publications of the Modern Language Association* 49/3 (1934) 657-718; F. HODGE, “Fuente Ovejuna on the America Stage”, *The Texas Quarterly* 6 (1963) 204-213; T. J. KIRSCHNER, “Sobrevivencia de una comedia: historia de la difusión de *Fuenteovejuna*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 1/3 (1977) 255-271.

38. Sobre esta cuestión, ver el estudio de M. CHIGINSKAYA, “Lope de Vega de puntillas: el estreno del ballet *Laurencia* en Leninegrado (1939)”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura* 22 (2016) 344-354.

39. N. S. RODRIGUES, “From Kubrick’s Political Icon to Television Sex Symbol”, in A. Augoustakis, M. S. Cyrino, eds., *STARZ Spartacus. Reimagining an Icon on Screen*, Edinburgh, 2017, 34-51.

nos interesa destacar la comunidad de ideas subyacente a ambos episodios, no pareciendo inverosímil que Douglas y Kubrick pudieran haberla usado a su favor.

Es verdad que K. Douglas no se refiere explícitamente a Lope de Vega como eventual hipotexto de su idea. Tampoco tendría por qué hacerlo. Pero eso no invalida la hipótesis que proponemos. Los contextos que presentamos nos parece que le confieren verosimilitud. Existe al menos afinidad temática entre la escena de Douglas/Kubrick y la de Lope. Tal vez no esté de más recordar la importancia que en España tuvo el rodaje de *Spartacus*. En efecto, el equipo de producción contrató los servicios del ejército español para poder usar sus efectivos como figurantes en las escenas de batalla del film. Para ello, hubo conversaciones con Francisco Franco y su ministro del Ejército para que autorizara la participación de soldados españoles. Dice Douglas que las negociaciones no fueron fáciles, pero que, después de un pago en efectivo directamente a la mujer de Franco para sus obras de caridad, se obtuvo autorización para contratar 8500 efectivos españoles que interpretaron tanto a soldados romanos como a esclavos rebeldes. «The only absolute order Franco issued was that none of his soldiers be allowed to die on film.»⁴⁰

A pesar de que Douglas no viajó a España para las negociaciones, Kubrick pasó en el país casi un mes para llevarlas a buen término y filmar las secuencias implicadas. En efecto, algunas de las escenas más emblemáticas del film, las que Douglas llama «extraordinary footage», fueron filmadas en España⁴¹.

Es evidente que nada de lo que relatamos a propósito de la participación de figurantes españoles en *Spartacus* prueba una eventual influencia directa del texto de Lope de Vega en el argumento del film. Pero da, ciertamente, un contexto al proceso. A propósito de nuestro análisis, nos parece también pertinente recordar que, en la escenificación de la versión en baile flamenco de *Fuente Ovejuna* que Antonio Gades estrenó en la Ópera Carlo Felice de Génova en 1994 y que, posteriormente, en 2011, presentó en el Teatro Real de Madrid, a la pregunta «¿Quién mató al comendador?», el pueblo de Fuente Ovejuna responde sólo «Yo!»⁴². Evidentemente, siempre podremos argumentar que la opción de Gades para su escenificación de Lope de Vega pudo basarse en la propuesta cinematográfica de Kubrick. Pero ese mismo argumento nos da legitimidad para defender la idea de que el argumento que sustenta una hipótesis sería exactamente el mismo que sustenta la inversa, comprobando la complicidad entre los varios textos en interacción.

40. K. DOUGLAS, *I am Spartacus! Making a Film, braking the Blacklist*, New York, 2012, 163.

41. K. DOUGLAS, *I am Spartacus! Making a Film, braking the Blacklist*, New York, 2012, 164.

42. El espectáculo puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=FiLKevfCnwQ>.

Bibliografía

- J. ALONSO et al., *La Antigua Roma en el Cine*, Madrid, 2008.
- C. E. ANIBAL, “The Historical Elements of Lope de Vega’s Fuente Ovejuna”, *Publications of the Modern Language Association* 49/3 (1934) 657-718.
- M. CHIGINSKAYA, “Lope de Vega de puntillas: el estreno del ballet *Laurencia en Leninegrado* (1939)”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura* 22 (2016) 344-354.
- D. L. COOPER, “Who killed the Legend of Spartacus? Production, Censorship, and Reconstruction of Stanley Kubrick’s Epic Film”, in M. M. Winkler ed., *Spartacus: Film and History*, Oxford, 2007, 14-55.
- D. L. COOPER, “Dalton Trumbo vs. Stanley Kubrick: The Historical Meaning of Spartacus”, in M. M. Winkler ed., *Spartacus: Film and History*, Oxford, 2007, 56-64.
- M. CYRINO, *Big Screen Rome*, Oxford, 2005.
- K. DOUGLAS, *I am Spartacus! Making a Film, breaking the Blacklist*, New York, 2012.
- A. FOKA, “Queer Heroes and Action Heroines: Gender and Sexuality in Spartacus”, in M. G. Cornelius, ed., *Spartacus in the Television Arena: Essays on the Starz Series*, Jefferson, 2015, 186-210.
- A. FUTRELL, *Blood in the Arena: The Spectacle of Roman Power*, Austin, 1997.
- A. FUTRELL, “Seeing Red: Spartacus as Domestic Economist”, in S. R. Joshel, M. Malamud, D. T. McGuire Jr., eds., *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture*, Baltimore, 2001, 77-118.
- F. HODGE, “Fuente Ovejuna on the America Stage”, *The Texas Quarterly* 6 (1963) 204-213.
- N. HOLDSWORTH, *Joan Littlewood’s Theatre*, Cambridge, 2011.
- D. JOHNSTON, “Lope in Translation: Opening the Closed Book”, in A. Samson, J. Thacker, eds., *A Companion to Lope de Vega*, Woodbridge, 2010, 300-313.
- T. J. KIRSCHNER, “Sobrevivencia de una comedia: historia de la difusión de *Fuenteovejuna*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 1/3 (1977) 255-271.
- J. M. MARÍN, *Lope de Vega. Fuente Ovejuna*, Madrid, 1998.
- B. MUJICA, *A New Anthology of Early Modern Spanish Theater. Play and Playtext*, New Haven/London, 2014.
- F. RADFORD, “Hollywood Ascendant: *Ben-Hur* and *Spartacus*”, in A. J. Pomeroy, ed., *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*, Malden, 2017, 119-144.

- N. S. RODRIGUES, “From Kubrick’s Political Icon to Television Sex Symbol”, in A. Augoustakis, M. S. Cyrino, eds., *STARZ Spartacus. Reimagining an Icon on Screen*, Edinburgh, 2017, 34-51.
- B. D. SHAW, *Spartacus and the Slave Wars: A Brief History with Documents*, Boston, 2001.
- M. M. WINKLER, ed., *Spartacus: Film and History*, Oxford, 2007.
- M. WYKE, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, London, 1997.