

EL CONFESOR, DE LOS HERMANOS BAÑOS (1920): UN SINGULAR TRATAMIENTO DE LO RELIGIOSO EN EL CINE MUDO ESPAÑOL

FERNANDO SANZ FERRERUELA*

Resumen

El confesor, atribuida a los pioneros hermanos Baños, es una curiosa y no muy conocida película muda pornográfica que constituye una verdadera excepción en el tratamiento de lo religioso en el cine mudo español. De ese modo, la atracción pornográfica de El confesor se construye a través de la perversión del voto sacerdotal del celibato y del sacramento de la penitencia. En nuestro estudio, intentamos analizar esta película como un capítulo más de la tradición cultural de crítica a los vicios del clero, y además como una consecuencia del ambiente y la nueva cultura de ocio que tuvo lugar en la Europa de los llamados «frívolos años veinte».

El confesor, ascribed to the pioneers Baños brothers, is a curious and no very much knew pornographic silent film, which supposes a real exception in the treatment of the religiousness in the silent Spanish cinema. The pornographic attraction of El confesor is obtained through the perversion of the sacerdotal continence and the penance's sacrament. In our study we try to analyse this film as a chapter of the cultural tradition to blame clergy's vices, and it is also a consequence of the ambient and the new leisure culture in the European «frivolous twenties».

* * * * *

A la hora de estudiar los diversos tratamientos que el cine español previo a la Guerra Civil llevó a cabo de los personajes, motivos o temas religiosos, nos topamos con un caso que puede considerarse único, o cuando menos muy peculiar, en nuestra cinematografía. En concreto nos referimos a una curiosa película pornográfica, realizada seguramente a principios de los años veinte y atribuida dudosamente al pionero Ricardo de Baños, titulada *El Confesor*.

Sin embargo para entender el verdadero sentido que en esta película encierra el uso de un tema religioso con una finalidad pornográfica, no debemos fijarnos únicamente en la perversión erótica de las imágenes y del propio motivo sagrado (en este caso el voto sacerdotal del celibato y el sacramento de la penitencia), sino que, por encima de lo mera-

* Becario de investigación y profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Realiza su tesis doctoral sobre cine español de posguerra.

mente visual, hemos de analizarla desde dos puntos de vista complementarios. En primer lugar debemos concebirla como un episodio más de esa larga y antigua tradición cultural, literaria y artística, destinada a satirizar, parodiar y denunciar los defectos de la sociedad, y muy particularmente de los vicios en los usos y costumbres de la Iglesia. Pero sobre todo hemos de entender *El confesor* dentro de la realidad sociocultural española de la época en la que se creó, en el ambiente de los llamados «locos años veinte», y en directa conexión con la cultura de ocio que se desarrolló en la Europa de entreguerras, época que en España coincidió con las dos décadas previas a la Guerra Civil.

Crítica eclesiástica y erotismo en la cultura europea¹

No cabe duda de que el interés pornográfico que *El confesor* pudo desatar en su momento, se encierra en el uso fraudulento de un tabú (sexo-religión) y en el hecho de quebrantar unas normas, con la particularidad además de que en este caso se trata de normas sagradas impuestas a los hombres. Pero tampoco hemos de obviar que la utilización de un tema como la lujuria o las ilegítimas costumbres sexuales del clero, o de cualquier modo el quebranto del celibato y la penitencia, es un tema que ha venido siendo utilizado en la cultura europea desde época medieval, generalmente con una intención que oscila entre la parodia satírica y burlesca, y la crítica frontal y directa a los vicios, la hipocresía, los abusos y las desviaciones de la Iglesia. Y es precisamente la problemática establecida con motivo de la vulneración del celibato uno de los temas que con más insistencia y de forma más recurrente se ha enarbolado para establecer estas críticas al clero.

Ya en el arte medieval podemos encontrar tímidas alusiones a las prácticas sexuales de los ministros sagrados, generalmente en pequeños detalles poco visibles, como canecillos, ménsulas o misericordias de coros, así como en obras de circulación más restringida como los libros miniados. A este respecto, Ángel del Olmo comenta algunas piezas románicas de singular iconografía, como un capitel perteneciente a una iglesia de la localidad cántabra de San Vicente de la Barquera, en el que aparece representado un «*fraile exhibicionista*»². De forma más general, Lucie Smith³ con-

¹ No es objetivo de este apartado el realizar un estudio pormenorizado y concienzudo de toda la literatura y el arte europeo que presenta alguna connotación erótica ligada al clero, sino tan sólo el esbozar un somero panorama, al hilo de algunos ejemplos destacados en uno y otro campo, que ni son todos los que existen, ni tan siquiera tal vez los mejores, pero que ilustran suficientemente este singular panorama cultural.

sidera el erotismo como algo indisoluble del arte medieval, y que tiene razón de ser, por ser el pecado contraposición de la virtud que se debía ensalzar.

Sin embargo, en los siglos del Medioevo y la Edad Moderna, la literatura es el campo donde mayor y más rico número de referencias a las ilegítimas costumbres sexuales del clero podemos rastrear⁴.

Juan Victorio, en su antología sobre literatura medieval española, recoge referencias a estas prácticas en fuentes muy diversas, que van desde los libros de Crónicas a la literatura nobiliaria e incluso a la eclesiástica. Victorio llega a afirmar que «*la propia literatura eclesiástica nos proporciona numerosos ejemplos de clérigos y monjas fornicadores, de monjes y monjas que salen del monasterio para reunirse con sus amantes, o que los acogen dentro de sus celdas*»⁵.

En *Las Partidas del Rey Don Alfonso el Sabio* se habla por ejemplo de la «*pena que merecen los que sacan las mugeres religiosas de sus monesterios para yacer con ellas*», aludiendo al mismo tiempo al castigo en que incurren los que quebrantan el celibato o contribuyen a ello: «*sacando algunt home por sí o por otri, monja o qualquier otra muger de religión para yacer con ella, o levandola por fuerza del monesterio o de otro lugar, o yaciendo con ella amidos o de grado, face sacrilegio: et si lo feciese clerigo débenlo desponer...*».

Del mismo modo, en el Libro de *Sendebat* se recoge el *Enxemplo de la muger, e del clérigo e del frayle*, en donde se narra la historia de una monje que pasa la noche con una mujer aprovechando la ausencia de su marido.

Asimismo en las *Cantigas de escarnho e de mal dizer*, en cuya redacción participó el Rey Sabio, se recogen pasajes en los que se da cuenta de las costumbres sexuales de varios frailes y abadesas, resultando especialmente significativo uno, que no tiene desperdicio, sobre un Deán de Cádiz experto «*en el arte de joder*».

El mismo Juan Victorio recoge por último un simpático *Chiste de un fraile y una dama*, que acaban compartiendo alcoba, así como abundantes referencias a frailes libidinosos presentes en la lírica popular, las jar-chas, las serranillas y los romanceros.

Algunos testimonios más de la discutible conducta moral del clero

² OLMO GARCÍA, Ángel del, *Iconografía sexual en el Románico*, If ediciones, Salamanca, 1999, p. 88.

³ LUCIE SMITH, Edward, *La sexualidad en el arte occidental*, Thames and Hudson, 1992, pp. 31 y 184.

⁴ Un mayor número de ejemplos, en terreno literario, que las características de este estudio no permiten comentar, pueden encontrarse en: MORALES, Gregorio, *Antología de la literatura erótica*, Espasa, Madrid, 1998 y CEREZO, José Antonio, *Literatura erótica en España. Repertorio de obras. 1519-1936*, Ollero y Ramos, Madrid, 2001.

⁵ VICTORIO, Juan, *El amor y el erotismo en la literatura medieval*, Editora Nacional, Madrid, 1983, p. 45.

respecto al celibato plasmados en la literatura medieval española, pueden encontrarse en el llamado *Debate de Elena y María*, en *El corbacho*, del Arcipreste de Talavera, en las *Coplas de Mingo Revulgo*, en las *Coplas del Provincial* o en el *Rimado de Palacio* del Canciller López de Ayala, entre otras muchas obras.

Por su parte, Gonzalo de Berceo, en los *Milagros de Nuestra Señora*⁶ (h. 1240), dedica un milagro al «*Sacristán fornicario*» (milagro II) y otro a «*La abadesa preñada*» (milagro XXI). Mientras tanto, Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, en un momento de su *Libro de Buen Amor*⁷ (h. 1330-40) nos habla figuradamente de la pelea que mantuvieron el arcipreste con Don Amor (estrofas 372-406) comentando las nefastas consecuencias que para los cristianos acarrea el «mal amor», de cuyo influjo nadie se libra, pues incluso los clérigos, frailes y monjas salen a recibir a Don Amor (estrs. 1225-1314). En dicho relato ni siquiera el propio Arcipreste puede rehuirlo, ya que acaba enamorándose de una dueña y, casi al final del libro, Trotaconventos le aconseja que ame a alguna monja (estrs. 1321-1347).

También en la literatura medieval inglesa podemos encontrar algunas alusiones, aunque sean algo menos explícitas, a este tema, como por ejemplo en los *Cuentos de Canterbury*, escritos por Geoffrey Chaucer hacia 1386. En el prólogo general de dicha obra, al presentar a los personajes que posteriormente van a relatar sus cuentos, durante el transcurso de una peregrinación a Cantebury, aparece un fraile que «*más de un matrimonio había tenido que improvisar a la carrera, cuando no se había visto obligado a pagar por él*», haciendo alusión a la necesidad de encubrir ciertos embarazos ilegítimos provocados por su persona. Para que el comportamiento de este fraile quede aún más claro, se dice que «*era íntimo de las damas acomodadas*», a las que, casualmente, confesaba además con «*gran dulzura*»⁸.

En el caso italiano, basta con señalar una obra tan trascendental como el *Decameron* de Boccaccio (h. 1350), cuya novela cuarta de la primera jornada se titula *De cómo un fraile caído en grave falta escapó de una penitencia de su prior*, en la que textualmente se señala: «*y así que el monje luego la vio —una muchacha— fue herido de la codicia carnal... él la llevó a su celda.*

⁶ BERCEO, Gonzalo de, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. a cargo de Michael Gerli, Cátedra, Madrid, 1985.

⁷ RUIZ, Juan (Arcipreste de Hita), *Libro de Buen Amor*, ed. a cargo de Alberto Blecuá, Cátedra, Madrid, 1992.

⁸ CHAUCER, Geoffrey, *Cuentos de Canterbury*, Clásicos Selección, Edimat Libros, Madrid, 2002, pp. 11-12.

*Y allí el monje con el placer en que era, no cuidando ser oído, hacía más ruido de lo que a la guarda de su honestidad convenía*⁹.

Igualmente tenemos constancia de la existencia en Italia de una tradición literaria de cuentos eróticos¹⁰, de los que conocemos algunos desde el siglo XIII. En uno de ellos, titulado *Las doce monjas y los tres jovencitos*, escrito por Francesco da Barberino, se relatan los esfuerzos de satanás que, enviado por Dios, trata de tentar a doce jóvenes y coquetas muchachas, recluidas a la fuerza en un monasterio, para que sucumbiesen a los encantos de tres muchachos, furtivamente introducidos en el convento y así tener que renunciar a su posición privilegiada. Un poco menos original es *El parto*, de Franco Sachetti donde se habla de «*cierto cura llamado Tiraccio, que ya era viejo, pero que en su juventud tuvo por amiga una linda muchacha... y había tenido de ella una hija*». Todavía podríamos señalar algún otro, como *Los tres rivales*, de Masuccio, que versa sobre los avatares sufridos por una mujer que poseía tres amantes, uno de los cuales era un fraile, o *El fraile y la cortesana*, de Matteo Vandello, en el que se explicita que «*había en un convento un hermano endemoniado que era tan aficionado a las mujeres que no tenía bastante con recorrer las casas de las cortesanas para gozar de los placeres amorosos, y las hacía venir de noche a su celda para tenerlas a su lado hasta el alba*».

De nuevo en España, a mitad de camino entre la literatura medieval y moderna, no podemos obviar la *Danza general de la muerte*, en sus diversas versiones entre los siglos XIV y XVI, donde la muerte, a la hora de llamar a sus elegidos, sostiene diversos diálogos con personajes de diferentes estratos sociales. En varios de sus pasajes se lleva a cabo un reproche a los vicios del clero, entre los cuales, aparece claramente el de la lujuria. En un momento en el que la muerte interpela al Arzobispo, éste reconoce que «*de ti non oviera tan fuerte temor, mas siempre del mundo fui amador: bien sé que el infierno tengo aparejado*». En otro pasaje, la muerte dice al Abad: «*Don abad bendicto, folgado, vicioso [...] pues que deseastes plazer e vicios*», mientras que el sacristán es recibido con las siguientes palabras: «*Don sacristanejo de mala picanna, ya non tenés tiempo de saltar paredes*¹¹.

El siguiente gran hito que podemos considerar en este somero repaso por la cultura europea es el de la novela picaresca, exponente máximo de la literatura española de la Edad Moderna¹². La novela picaresca, con

⁹ BOCCACCIO, Giovanni, *Decamerón*, Olimpia Ediciones, 1996, pp. 50-51.

¹⁰ *Cuentos eróticos italianos*, Premiá Editora, México, 1978.

¹¹ INFANTES, Víctor (ed.), *La Danza de la muerte*, col. Visor de poesía, Madrid, 1982, pp. 45 y 91.

¹² Dos estupendos estudios sobre novela picaresca los constituyen: ALONSO, Dámaso (dir.), *Novela picaresca española*, Clásicos Hispánicos Noguer, Madrid, 1974 y BALBUENA, Ángel, *La novela picaresca española*, Aguilar, Madrid, 1986.

su figura paradigmática del pícaro, constituye una oportunidad única para cargar sobre él defectos y vicios de toda la sociedad, incluidos los de la Iglesia. Por así decirlo, la actitud irregular del pícaro no es más que un reflejo de la sociedad real, de los corruptos caballeros y clérigos, así como un instrumento muy útil en el que apoyarse para elevar una crítica a las jerarquías sociales.

El caso tal vez más dramático que a este respecto nos ofrece la picaresca, lo encontramos ya en su obra fundacional, el *Lazarillo de Tormes* (1554). Al final de este relato Lázaro, que parece haber asentado su vida, alcanzando cierta posición y llegando a casarse, es objeto de infidelidad por parte de su mujer la cual, según parece, era demasiado «servicial» con el Arcipreste de San Salvador, su señor, con quien acaba amancebada. Un ejemplo más de clérigos y religiosos entregados a los placeres mundanos, nos lo ofrece *El Buscón* de Quevedo (1626), en el que el célebre Don Pablos acaba convirtiéndose en «galán de monjas» (capítulo IX), tomándose la libertad de entrar y salir de un convento para mantener relaciones con una religiosa. Algo muy similar le sucederá dos siglos más tarde, a la novicia Doña Inés que caerá prendida del amor de Don Juan en el Tenorio de Zorrilla (1844).

Al margen de la picaresca, la literatura española del siglo XVI, nos ofrece otra obra de crucial importancia en esta tradición cultural cuyo desarrollo venimos trazando, y que es *El heptamerón*, de Margarita de Valois¹³, un compendio de cuentos galantes que incluye títulos tan sugerentes como: *De la abominable conducta de un clérigo incestuoso, que embarazó a su hermana, bajo el pretexto de vida santa, y del castigo que sufrió*, o *De la extraña y nueva penitencia impuesta por un confesor franciscano a una joven doncella*, entre otros muchos.

Aunque como hemos visto la sátira clerical fue un componente muy presente en la picaresca, ligado a la parodia de tipos y costumbres populares, fue sobre todo en el siglo XVIII cuando realmente tomó forma la crítica y la denuncia de los vicios y abusos del clero como tal. En toda Europa, la difusión del pensamiento ilustrado favoreció la aparición de ciertos artistas y pensadores que, por encima de la masa popular, tenían plena consciencia de la realidad social en la que vivían. Movidos por esa sensibilización tuvieron la suficiente osadía de censurar, de una forma más o menos explícita en cada caso, los abusos, la injusticia y en general, la común hipocresía que imperaba en dichas sociedades dieciochescas. Estas críticas, de creciente intensidad, empezaron a ser en este siglo, no sólo una mera parodia o burla jocosa, sino que adquirieron natura-

¹³ VALOIS, Margarita de, *El Heptamerón*, Plaza & Janés, Barcelona, 1976.

leza de auténticas denuncias, en algunos casos muy atrevidas y arriesgadas por su dureza, dentro de un ambiente social todavía muy autoritario y nada propicio para este tipo de comentarios.

En este caldo de cultivo, la sátira clerical ilustrada, alcanzó un importante desarrollo en el terreno artístico, sobre todo en el campo del grabado y en la literatura galante.

Las estampas ilustradas fueron un importante medio de difusión de ideas, y en ellas podemos encontrar críticas a las monarquías y los sistemas de gobierno, a los abusos judiciales, a la explotación del pueblo por medio de los impuestos, a los privilegios de la nobleza, a la ignorancia e ineficacia de la educación, de la medicina y de la justicia, a lo retrógrado de las instituciones o a la ignorancia, la hipocresía y la falsedad de la sociedad. Dentro de este mismo ambiente jugó un especial papel la crítica a la religión y a la Iglesia, especialmente al anquilosamiento de sus principios, al acomodamiento e hipocresía de sus jerarquías, a la falsedad de sus ministros que predicaban unos principios que ellos no cumplen, a la rutinaria y vacía práctica religiosas de los fieles y en general a la desvirtuación de toda la doctrina.

En el panorama artístico europeo del siglo XVIII, son muchos los ejemplos a los que podríamos hacer referencia para ilustrar este ambiente de denuncia, aunque en nuestro caso hemos elegido por su especial trascendencia los grabados de Hogarth y los *Caprichos* de Goya.

Hogarth, en sus estampas, denuncia repetidamente, igual que años después hará Goya, la extravagancia, la incultura y la inmoralidad de la sociedad inglesa, y entre sus múltiples alusiones no olvida las críticas a las desviaciones del clero.

Así, por las estampas de Hogarth¹⁴ vemos desfilar desde el cerril sacerdote que consiente en celebrar un matrimonio por conveniencia entre una rica anciana y el libertino, que ya dirige su vista hacia la joven criada, su futura amante, (*La carrera del libertino*, V), hasta el clérigo comodón que se mete en la política para asegurar su manutención y celebrar extravagantes banquetes (*El banquete electoral*), pasando por el hipócrita y lujurioso cura (figura 1) que durante un velatorio se preocupa más por meter la mano bajo la falda de una dama que por acompañar a la familia del difunto (*La carrera de la prostituta*, VI)¹⁵.

Por lo que se refiere a la crítica religiosa, las estampas de Goya en ningún momento ponen en duda los dogmas y principios de la doctrina

¹⁴ William Hogarth, *conciencia y crítica de una época (1697-1764)*, cat. de la exposición, Museo Ibercaja «Camón Aznar», Zaragoza, 9 abril-15 mayo de 1999.

¹⁵ William Hogarth..., (*op. cit.*), p. 86.



Fig. 1. William Hogarth, *La carrera de la prostituta, VI*.

cristiana ni entran en valoración teológica alguna. Así pues, el principal problema de la Iglesia española denunciado por Goya es la desviación y los vicios del clero, sobre todo en lo que se refiere al incumplimiento y violación de sus votos y consagración divina. El maestro de Fuendetodos, como hombre ilustrado, y consciente de la realidad social española de su tiempo, no podía tolerar la actitud acomodaticia de algunos sectores de la «Iglesia oficial». Por esa razón se sirvió de sus estampas, sobre todo los *Caprichos*¹⁶, como conducto para manifestar abiertamente su rechazo al apoltronamiento del clero ante la injusticia, a su hipocresía, y a la total impunidad de la que gozaban al escudarse en los privilegios de su condición sagrada, que además los hacía impermeables ante cualquier crítica constructiva.

Acerca de la apariencia de los clérigos, las estampas goyescas suelen mostrarlos de forma esperpéntica y expresionista, con los rasgos muy exagerados y deformes, reflejando, como consecuencia de su comportamiento corrupto, la deformidad a la que habían conducido a la religión, la doctrina y la práctica religiosa cristianas.

Uno de los principales temas que no queda impune ante la fuerza

¹⁶ Es innumerable la bibliografía publicada que existe sobre los *Caprichos* de Goya. En nuestro caso hemos elegido: VV.AA., Goya. *Los Caprichos. Dibujos y aguafuertes*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Caligrafía Nacional-Banco Central Hispano, Madrid, 1994.



Fig. 2. Francisco de Goya, Capricho 58: Trágala perro¹⁷.

de las críticas goyescas es el de la lujuria y la lascivia de los religiosos consagrados por su voto de castidad. Esta idea, se plasma de forma muy clara en el Capricho 34, *Las rinde el sueño*, que hace referencia a los sacerdotes que por la noche penetran en los conventos de monjas y se entregan «a todo tipo de relajación». Una alusión similar se lleva a cabo en el Capricho 78, *Despacha que despiertan*, en el que, según el Manuscrito de la Biblioteca Nacional, se representa las comilonas que los frailes celebran por las noches en los conventos en compañía de las monjas. Particularmente explícito resulta el Capricho 58, *Trágala perro*, en el que unos monjes van a administrar una lavativa a una mujer, estando la escena presidida por un ser de gran cornamenta, refiriéndose metafóricamente a la adúltera violación de una mujer casada por parte de unos clérigos (figura 2).

¹⁷ Imagen cortesía del Museo e Instituto «Camón Aznar» de Ibercaja (Zaragoza).

Según el manuscrito de la Biblioteca Nacional, también la estampa 47, *Obsequio al maestro* representaría una escena en la que las diversas figuras corresponderían a frailes y monjas lujuriosos.

De nuevo en el terreno literario, sería excesivamente prolijo hacer un inventario de la literatura galante francesa o española del siglo XVIII, debido a la enorme difusión que alcanzó¹⁸. Pero si hubiéramos de elegir un ejemplo significativo, está claro que el paradigma de anticlericalismo en el país vecino, lo constituye el Marqués de Sade, en cuya obra, la crítica a la Iglesia y el erotismo, se dan la mano de forma muy estrecha. Son igualmente incontables las alusiones al sacrilegio del celibato que Sade introduce en sus novelas, como por ejemplo sucede desde las primeras páginas de una de sus más célebres obras, *Justine*. En esta novela hay un momento en el que la protagonista, Julieta, sale del convento con catorce años, y es interrogada acerca de si aún conserva su virginidad, ya que «*algunas veces en esos conventos... —dijo la vieja—, un confesor..., una monja..., una compañera...*», sugiriendo lo desordenado de la vida en las casas de oración. Un poco más adelante, al proseguir con el relato, se narra que entre las conquistas que Julieta consiguió a los veintiséis años, destacan dos obispos y un cardenal¹⁹. Vemos pues que por lo que respecta al tema de la lujuria, ningún peldaño del escalafón eclesiástico escapa a los ataques del «divino» Marqués.

En el caso español podrían resaltarse algunos relatos de Espronceda o Moratín, cargados muchas veces de una picardía subida de tono. Sin embargo, en este periodo, es imprescindible citar a Samaniego, autor que, aparte de sus inocentes *Fábulas Morales*, se dedicó a escribir relatos críticos y mordaces, bastante escabrosos, y en todo caso acordes con el ambiente crítico de la Ilustración. Estos escritos de Samaniego, que Menéndez Pelayo calificó de «*cuentos verdes*»²⁰, fueron reunidos en la obra *El jardín de Venus*, y en la mayoría de los casos estaban protagonizados por curas, frailes, monjas, novicios o confesores. A modo de ejemplo, baste citar algunos relatos como *Las tijeras del fraile*, *La reliquia*, *El conjuro* o *El voto de los Benitos*²¹.

El interés crítico de la Ilustración manifestado en los grabados y la

¹⁸ Para este tema es interesante consultar: SEBASTIÁN LÓPEZ, J. L., *Felicidad y erotismo en la literatura francesa del Siglo de las Luces*, Icaria, Barcelona, 1992 y GOULEMOT, J. M., *Ces livres qu'on ne lit que d'une main: lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Alinéa, Aix-en-Provence, 1991, entre otros.

¹⁹ MARQUÉS DE SADE, *Justina o los infortunios de la virtud*, Cátedra, Letras Universales, Madrid, 2001, pp. 71 y 74.

²⁰ SAMANIEGO, Félix María, *Fábulas morales*, Ediciones BUSMA, Madrid, 1986, p. 7.

²¹ SAMANIEGO, F. M., *El jardín de Venus. Colección absolutamente íntegra de los graciosísimos cuentos libertinos del famoso Don Félix María de Samaniego*, Akal, Madrid, 1977.

literatura tuvo un dignísimo sucesor en el siglo siguiente en el campo de la caricatura y sobre todo en la prensa gráfica. A modo de ejemplo y sólo en la prensa española, son múltiples los periódicos que a lo largo del siglo se posicionan en una postura marcadamente anticlerical. Valeriano Bozal²² defiende que dentro del anticlericalismo que se desarrolló en España en el XIX, la crítica a los vicios del clero fue muy abundante en el campo de la ilustración gráfica, generalmente destinada a la prensa. Bozal considera que «desde la Guerra de la Independencia, el clérigo es una de las figuras constantemente explotadas por la vena satírica...recogiendo aquí la tradición picaresca del Siglo de Oro...». Al comentar el modelo más habitual de sacerdote que recoge este tipo de ilustración gráfica satírica, comenta las frecuentes alusiones «al confesionario, donde ejerce su ministerio con viudas de considerable belleza y riqueza». Igualmente dice Bozal que «el dibujante muestra el triunfo mundano de la Iglesia, teniendo buen cuidado de advertir que esa no es la función sagrada de un eclesiástico...especialmente en lo que se refiere a la relación con el bello sexo»²³.

El siguiente hito significativo de reflexión acerca de la difícil convivencia entre erotismo y celibato, nos lo proporciona la novela realista del último cuarto del siglo XIX. No en vano, en un espacio de diez años y en tres países diferentes se publicaron tres novelas de la talla de *El crimen del Padre Amaro*, de José María Eça de Queiroz (1871-1875)²⁴, *La caída* (o *El pecado*) *del Abate Mouret*, de Emil Zola (1875)²⁵ y *La Regenta* de Leopoldo Alas «Clarín» (1885)²⁶. Todas ellas giran en torno a un sacerdote que se siente irresistiblemente atraído por una mujer, a cuyos encantos sucumbe, transformando radicalmente su vida y sus principios, tal y como sucede con Sergio Mouret y la joven Albina, Amaro Vieira y Amelia, o Fermín de Pas y Ana Ozores.

Esta larga tradición cultural, basada en el cuestionamiento y la crítica de las prácticas sexuales del clero, va a seguir vigente en la literatura española de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, tal y como podemos apreciar por ejemplo en el relato titulado *La Condesa de Cela*, que forma parte de la *Corte de amor*, escrito por Ramón María del Valle-Inclán²⁷, en el cual, la protagonista, concede sus favores sexuales a un seminarista, siguiendo el ejemplo de su madre, a quien apodaban «La

²² BOZAL, Valeriano, *La ilustración gráfica del Siglo XIX en España*, Comunicación, Madrid, 1979.

²³ BOZAL, V., *op. cit.*, pp. 71-72.

²⁴ EÇA DE QUEIROZ, José María, *El crimen del Padre Amaro*, Plaza & Janés, Barcelona, 2002. La reedición de esta novela vino motivada por la polémica que originó la adaptación cinematográfica de dicha obra, llevada a cabo por el mexicano Carlos Carrera en 2002.

²⁵ ZOLA, Emile, *El pecado del Padre Mouret*, Iberia.

²⁶ ALAS «CLARÍN», Leopoldo, *La Regenta*, ed. a cargo de Juan de Oleza, Cátedra, Madrid, 1984.

²⁷ VALLE INCLÁN, Ramón María del, *Corte de amor*, Espasa Calpe, Madrid, 1994, pp. 123-153.

Canónica». Esta misma tradición desembocará, en las primeras décadas del siglo XX, en el frívolo ambiente de entreguerras, configurando un caldo de cultivo cultural del cual, como veremos, *El confesor* fue una consecuencia más.

Religión, sociedad, cultura, inmoralidad y erotismo en los frívolos años veinte

La inmoralidad según la Iglesia

Desde la década de 1910 no es difícil rastrear en los círculos católicos españoles, una constante y creciente preocupación ante la inmoralidad que, según éstos, comenzaba a imperar en la sociedad. Por esa razón, paulatinamente se fueron multiplicando las publicaciones, manifiestos, conferencias y sermones que, emanados del seno de la Iglesia, se destinaban a advertir sobre la ilegitimidad de los nuevos usos sociales. Al mismo tiempo, la Iglesia comenzó a poner de manifiesto, con un espíritu decididamente paternalista, los peligros que, para la integridad de la doctrina católica, encerraban la literatura «galante», los espectáculos teatrales y muy especialmente el naciente cinematógrafo. Esta tendencia preventiva de la Iglesia fue progresivamente en aumento durante los años veinte y, muy especialmente, en los años de la II República, cuando la mayor libertad de expresión y la permisividad gubernamental favorecieron la proliferación de una cultura de ocio que gustaba de lo frívolo y sensual.

En este ambiente, la Iglesia comenzó a publicar textos tan significativos como *La herejía liberal*²⁸, *La moral en la calle, en el cinematógrafo y en el teatro*²⁹, *El cinematógrafo en la cultura i en els costums*³⁰, *Es pecat anar al cine*³¹ o *Salvem a la juventud. Informació sobre la pornografia actual, su extensió, su carácter, sus efectos y el remedio que debe oponérsele*³², entre otros muchos, advirtiendo sobre los dañinos efectos que los modernos entretenimientos, considerados inmorales, podían causar en el alma de los católicos. Al mismo tiempo, las revistas católicas promovieron múltiples campañas contra aspectos tan peculiares como la blasfemia o la influencia perversa

²⁸ FERNÁNDEZ BALBUENA, Ramiro, *La herejía liberal*, Bilbao, 1907.

²⁹ BARBENS, Francisco de, *La moral en la calle, en el cinematógrafo y en el teatro*, Luis Gili, Barcelona, 1914.

³⁰ RUCABADO, Ramón, *El cinematógrafo en la cultura i en els costums*, Barcelona, 1920.

³¹ BOLÓS, Ramón María de, *Es pecat anar al cine?*, Barcelona, 1924.

³² *Salvem a la juventud*, Liga contra la pública inmoralidad de Valencia, 1927.

de las modas y los espectáculos, como el cine³³. Asimismo, en el campo del cine, los próceres de la Iglesia entablaron su particular «*santa cruzada contra el cine inmoral*»³⁴, se publicaron encíclicas papales en las que se aludía al cine³⁵, cartas pastorales y un sinnúmero de textos, predicando la necesidad de controlarlo, para aprovechar de él lo bueno al tiempo que se rechazaba lo malo. Además la Iglesia española alentó el reforzamiento de la censura, y promovió la creación de organizaciones y sociedades para el control del cine y para el fomento del cine católico, entre las que podríamos destacar la entidad llamada *Lux Honesta*, que funcionó, sobre todo en Barcelona, entre 1929 y 1930³⁶. Y todo ello con el objetivo de acudir en ayuda de los fieles católicos y sobre todo de la frágil juventud, que corría el riesgo de ser pasto de la creciente inmoralidad.

A la hora de valorar si la decadencia de la moral católica alcanzó tales extremos que hizo realmente necesarias todas estas medidas tomadas por la Iglesia, nos encontramos con una pregunta bastante compleja de responder. No es extraño que, al intentar clarificar acontecimientos o ambientes socioculturales pasados, en los que entran en juego factores tan contrapuestos como la defensa de la doctrina católica y el gusto por las modas y los espectáculos frívolos, encontremos ambientes y opiniones de lo más contrastados. Así pues y aunque con toda seguridad ninguno de los extremos fue verdadero, y por tanto ni la «decencia» se vio tan amenazada por la inmoralidad, ni la frivolidad se adueñó de la sociedad española hasta extremos tan desorbitados, debemos reconocer que este panorama supuso uno de los primeros choques que enfrentaron cultura y religión en la España del siglo XX. De ese modo, si la Iglesia comenzó a llevar a cabo tantas iniciativas por aquellos años, fue porque albergaba un temor más que patente al cariz que empezaba a tomar la nueva cul-

³³ A modo de ejemplo basta señalar algunos artículos aparecidos en revistas católicas aragonesas de los años veinte, como *El Cruzado Aragonés* de Barbastro o el *Semanario Católico El Pilar* de Zaragoza, entre los que podemos destacar la fábula moralista anticinematográfica narrada en el número de la revista *El Pilar* del 10 de abril de 1926 bajo el título de *Los cines ideales*. Asimismo, puede hacerse referencia a algunas otras alusiones acerca de la nefasta influencia del cine sobre la moralidad, que aparecen en la novela de Rafael Pamplona Escudero, ambientada en Zaragoza y titulada *La ciudad dada al diablo* (Espasa-Calpe, Madrid, 1926).

³⁴ Término extraído del discurso del Papa Pío XI a los representantes del Comité de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica, el 11 de agosto de 1934. Ver: MUÑOZ IGLESIAS, S., *La Iglesia ante el cine*, Centro Español de Estudios Cinematográficos, col. ABC de cine, n.º 1, Madrid, 1958, pp. 22-26.

³⁵ Este es el caso por ejemplo de las Encíclicas *Divini illius magistri*, de 31 de diciembre de 1929, la *Casti connubii*, de 31 de diciembre de 1930 o la *Vigilanti cura*, de 29 de junio de 1936, todas ellas del Papa Pío XI (1923-1939). Ver: MUÑOZ IGLESIAS, *op. cit.*

³⁶ A todo este ambiente de la postura de la Iglesia española ante el cine, a sus iniciativas en este campo, y a las múltiples publicaciones que generaron, hemos dedicado diversas investigaciones más pormenorizadas, actualmente en proceso de edición.

tura de ocio en España. Y desde luego no estaban totalmente carentes de fundamento esas sospechas de la Iglesia, ya que la nueva cultura de entretenimiento se alzaba como una alternativa a la religión. Las modernas diversiones no sólo podían contaminar los hábitos sociales, sino que sobre todo se corría el riesgo de desviar de los postulados de la doctrina, a la «clientela» que la Iglesia había acaparado durante siglos, poniéndose incluso en serio riesgo el poder de cohesión social que hasta entonces había mantenido.

La nueva cultura de ocio

Efectivamente desde los años diez, sobre todo tras el final de la Primera Guerra Mundial, los hábitos de ocio comenzaron a transformarse notablemente en toda Europa. Por lo que a España se refiere, una vez superados los miedos y crisis por la pérdida de las últimas posesiones coloniales, la dominante clase media española, compuesta en su mayoría por burguesía industrial, comerciantes y en general gente de negocios enriquecida, comenzó a demandar una cultura de entretenimiento que saciase sus nuevas inquietudes. Se trataba en su mayor parte de nuevos ociosos que gozaban de una vida cómoda y desahogada, y que dedicaban el tiempo a consumir su capital, muchas veces por encima de sus posibilidades reales. Podríamos decir incluso que, de alguna forma, vivieron de espaldas a los bandazos y convulsiones políticas que experimentó España en los quince años que mediaron entre el declive de la monarquía de Alfonso XIII, el golpe de estado y dictadura militar del general Miguel Primo de Rivera, la subsiguiente experiencia republicana y el nuevo alzamiento militar que conduciría a España a la lucha fratricida.

Fue durante estos «años locos» cuando estos desocupados «señoritos», empezaron a buscar nuevas aventuras, al volante de sus flamantes automóviles o en exóticos viajes en avión, cuando el gramófono, la radio y el teléfono se convirtieron en objetos de primera necesidad, cuando la gente se volvía loca por el tenis y el boxeo, las playas, los baños de sol y la vida nocturna, sintiendo verdadera pasión por la música, el jazz, los bailes, los bares y los cabaret, y dejándose llevar por los vaivenes de las modas, que difundían algunas revistas como *Vogue* o *La esfera*. En esta misma época en la que todo el mundo empezaba a ir al cine y en la que los hombres se enamoraban de Raquel Meller, Carmen Miranda, Greta Garbo y tantas otras actrices, cupletistas y vedettes, comenzó también a difundirse el consumo de drogas, el feminismo y la libertad sexual, favorecida durante la República por la liberalización del divorcio, y extendiéndose la prostitución hasta extremos nunca antes alcanzados.

Pues bien, esta sociedad *chic*, condicionada por las modas que venían de Francia y Estados Unidos a través de la prensa, la música y sobre todo el cine, comenzó a reclamar nuevas y diferentes diversiones, para llenar sus momentos de ocio, más allá del teatro, la zarzuela, los paseos o las charlas en los cafés, costumbres decimonónicas consideradas ya trasnochadas.

Fue de ese modo como empezó a desarrollarse un amplio entramado de posibilidades para ocupar el tiempo libre, de forma que, como veremos, aparecieron algunas alternativas nuevas para el esparcimiento, al mismo tiempo que hasta espectáculos tan clásicos como la zarzuela, evolucionaron y debieron adaptarse a los nuevos gustos.

Dentro este ambiente y de estas nuevas opciones culturales fue al mismo tiempo fraguándose ese gusto popular por los espectáculos frívolos, que de algún modo incluían en mayor o menor medida algún componente erótico.

Acerca de los consumidores de esta nueva cultura, podemos caer en la tentación de considerar este ambiente como una opción cultural demasiado elitista. No cabe duda de que fueron estos nuevos y sofisticados ricos los que realmente impulsaron este motor, pero en realidad, la frivolidad se extendió, con mayor o menor intensidad desde la nobleza hasta las clases sociales más bajas. Así pues, en los años veinte, un amplio y variopinto sector de la sociedad española enloquecía por asistir a ciertos espectáculos poco trascendentales y por leer novelas de tono subido.

Parece lógico que este clima de frivolidad debiera haberse originado en un ambiente de cierta libertad que lo consintiera y autorizara. Sin embargo no hemos de caer en la tentación de pensar que esta realidad fue un fruto más de las libertades que implantó en España la proclamación de la República, ya que, como venimos comentando, este contexto cultural se impuso mucho antes de 1931, fraguándose en la década de los años diez, para eclosionar en los veinte y prolongarse en los treinta, hasta que la Guerra Civil lo frenó dramáticamente. Por tanto, y aunque pueda parecer contradictorio, el grueso de este ambiente se desarrolló mientras España se encontraba regida por una dictadura militar, monárquica y confesional, tan conservadora y católica en lo ideológico, como permisiva en la práctica con estos usos sociales. A este respecto Lily Litvak opina que «*la dictadura de Primo de Rivera había hecho la vista gorda ante las osadías en escena*»³⁷. La misma autora llega a afirmar que tanto el pro-

³⁷ LITVAK, Lily, *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras. 1918-1936*, Clásicos Taurus, Madrid, 1993, p. 26.

pio rey como el dictador eran grandes aficionados a la pornografía, las juergas nocturnas y los espectáculos populacheros y mundanos³⁸.

A propósito de «las picantes aficiones del rey» son diversos los testimonios que conservamos como el que nos narra Anita Loos, al hablar de algunas fiestas frívolas celebradas en Hollywood en las navidades de 1931, que incluían *striptease* e incluso orgías. Anita se refiere a una de ellas, desarrollada el 21 de diciembre de ese año en casa del productor de la MGM, Edgar Selwyn, en donde comenta que «*atraídos por la magia de Hollywood, allí había visitantes de tanta magnitud como el ex rey de España*»³⁹. Asimismo más adelante hablaremos de la supuesta financiación de películas pornográficas por parte del mismo monarca.

Pero todavía podemos decir que no sólo el gobierno y la censura, eran permisivos con estos nuevos hábitos de ocio, sino que también lo era la misma conciencia de la sociedad (dejando aparte los círculos católicos y conservadores) que ahora demandaba públicamente en mayor medida, lo que antes ni siquiera habría aceptado lejanamente. Por supuesto en este contexto la llegada de la República no supuso ningún tipo de freno, sino que por el contrario, favoreció que el gusto por la frivolidad, ya muy asentado, se extendiera y sobre todo se hiciese más pública y notoria.

A este respecto el propio cineasta Edgar Neville comenta «*el clima de libertad*» que se disfrutaba por aquellos años de la dictadura primorriverista en España⁴⁰: «*por eso comprendemos cómo los que entonces tenían cincuenta años aceptaban con el mayor placer aquella dictadura inofensiva en la que cada cual podía hacer lo que quisiera sin ser molestado. Durante aquella dictadura lo único que tenía censura era la política, pero ni el cine ni los teatros la tenían, ni los libros políticos; la gente vivía como más le gustaba y el estado se guardaba mucho de contradecirla*». Todavía es más explícito el texto de Caparrós Lera que habla del «*clima de libertad moral, concretamente erótica*» que se produjo en España en los años previos a la Guerra Civil⁴¹.

Por supuesto, en este contexto, tanto más refinado y elitista, cuanto más poderosa era la cartera del consumidor, también la consideración del erotismo varió notablemente, aflorando esta moda por lo sensual, carnal, voluptuoso y excitante y configurándose el llamado género sicalíp-

³⁸ LITVAK, Lily, *op. cit.*, pp. 20-21.

³⁹ LOOS, Anita, *Adiós Hollywood con un beso*, Noguer, Barcelona, 1975, p. 54, traducción de la edición inglesa: *Kiss Hollywood Good-Bye*, Ballantine Books, New York, 1975, pp. 64-65.

⁴⁰ PÉREZ PERUCHA, Julio, *El cine de Edgar Neville*, 27 Semana Internacional de Cine de Valladolid, octubre de 1982, p. 91.

⁴¹ CAPARRÓS LERA, José María, *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*, Ariel, 1999, p. 60.

tico⁴², que se difundió por la literatura, el teatro, la zarzuela, las variedades e incluso el cine.

La frivolidad en las artes

Este ambiente quedó plasmado fidedignamente en la literatura y las artes escénicas españolas de la época, llegando incluso a transformar algunas constantes de la cultura española, tan asentadas como pudiera ser la zarzuela. De forma paralela al progresivo avance del cine, y a la decadencia del género chico, vamos a asistir al auge de las variedades, el cuplé y el llamado género ínfimo⁴³, espectáculos mucho más acordes con los nuevos gustos populares. Así pues, los nuevos ociosos ya no se sienten tan atraídos por las grandes obras teatrales, las historias complejas y profundas, las elaboradas melodías y los grandes escenarios, sino que van a decantarse por obras cortas, como las que ofrecía el llamado teatro por horas, de asuntos sencillos y mundanos, sobre todo las de acento picante y frívolo, y a poder ser, representado por mujeres lo más provocativas en sus diálogos y ligeras de ropa posible.

En este ambiente en el que se funde la zarzuela, las variedades y la revista, encontramos una obra tan significativa como *La corte del faraón*, compuesta por Vicente Lleó, con letra de Arniches y García Álvarez, y estrenada en Madrid el 21 de enero de 1910, en un momento en el que estos cambios en los gustos empezaban a bullir. La acción de esta zarzuela se localiza en el exótico Egipto de los faraones, un marco alejado en el tiempo y en el espacio, lo cual no constituyó sino una excusa para justificar que por la escena desfilaran todo un conjunto de princesas y esclavas semidesnudas. Sabemos por ejemplo que en su estreno la obra fue protagonizada por tres divas del género sicalíptico, de tal manera que «*el cuerpo de las mujeres se impuso como el más ideal atractivo escénico*»⁴⁴. Del mismo modo sus diálogos tenían constantes insinuaciones eróticas, los protagonistas se caracterizaban por sus reiteradas infidelidades y en general toda la representación se imbuía de una marcada sensualidad. El gran éxito que alcanzaron sus más de 700 representaciones en Madrid y las buenas críticas cosechadas, no son más que un ejemplo de esa asunción

⁴² El término «sicalíptico», es en realidad un sinónimo de «erótico», que se difundió en la época que tratamos, y que se utilizó como un eufemismo para referirse a todo lo frívolo, galante y mundano.

⁴³ *Historia de las zarzuelas*, vol. 1, Grupo Metrovídeo Multimedia, Madrid, 1996, pp. 36-38 y 208-209.

⁴⁴ *Historia de las zarzuelas*, vol. 2, Grupo Metrovídeo Multimedia, Madrid, 1996, pp. 289-312.

por parte de la sociedad y de las autoridades de estas nuevas modas de entretenimiento, las cuales sin embargo contaban, como hemos visto, con el rechazo frontal de los miembros y jerarquías de la Iglesia⁴⁵.

Este mismo ambiente de frivolidad se vio igualmente reflejado en el terreno de la literatura a través del surgimiento de la novela corta erótica, que alcanzó en España un consumo masivo y una gran difusión en el primer tercio del siglo XX. Así, desde 1907, fecha en la que apareció la colección la *Novela semanal*, y hasta la Guerra Civil, fue incontable el número de publicaciones de carácter popular, generalmente de periodicidad semanal, impresas de manera rústica y precios asequibles que fueron apareciendo en los kioscos españoles.

Pues bien, entre las múltiples temáticas presentes en dichas colecciones de novelas, desde el primer momento fueron muy aplaudidas y vorazmente consumidas las narraciones que tenían un cierto componente erótico, o cuando menos presentaban una historia sensual, constituyéndose en todo un género literario que recogía, a un nivel más popular, la tradición de la novela galante, tan difundida en toda Europa desde el siglo XVIII.

Para Litvak el componente erótico o incluso pornográfico de estas novelas no se considera como un aspecto secreto o periférico de nuestra cultura, o como síntoma de una crisis social debida a la sexualidad reprimida, sino que muy por el contrario esta novela «rechaza el principio de represión y concibe la sexualidad como una serie de impulsos a los que debe darse libre curso»⁴⁶.

Por lo que a lo religioso se refiere, dichos relatos suelen mantener una actitud anticlerical, insinuando que la religión no es más que una hipocresía que sirve para ocultar que «bajo cada hábito hay un sensualista»⁴⁷, acudiendo recurrentemente como veremos a los mismos temas manifestados en *El confesor*.

Dichas obras, escritas por autores de tanto prestigio como Alberto Insúa, Emilio Carrere, Ramón Gómez de la Serna, José María Carretero «El Caballero Audaz», o tantos otros, alcanzaron tiradas enormes y se difundieron de forma masiva por toda la sociedad española. El afán del público por conseguirlas, a veces a medio camino entre lo clandestino y lo tolerado, y los esfuerzos de editores y autores por burlar a la censura,

⁴⁵ Todas las circunstancias y polémicas que rodearon a *La corte del faraón* fueron abordadas en 1985 por José Luis García Sánchez, en su película homónima. Otra versión posterior, en la que se conserva gran parte de ese sensualismo, fue la realizada por Carmelo J. Barrera y protagonizada por Norma Duval.

⁴⁶ LITVAK, L., *op. cit.*, p. 61.

⁴⁷ LITVAK, L., *op. cit.*, p. 70.

rodeó a estos folletines de un auténtico aura de morbosidad, que en muchos casos debió superar la que provocaba la lectura de sus historias.

En la misma línea que *La corte del faraón* y las novelas cortas de entre guerras, podemos encontrar en España algunas películas producidas durante los años veinte y treinta, de las cuales, una de las primeras y más célebres, es la rompedora *Frivolinas* de Arturo Carballo⁴⁸, rodada en 1927. Según Luciano Berriartúa⁴⁹ esta película supone un «soplo de aire fresco... Con sus preciosas canciones de letras desinhibidas nos descubre en la revista de la época un ghetto de libertad, frescura, inteligencia y vitalidad» con algunas canciones que son una verdadera «apología del amor libre». «*Frivolinas* nos propone una incursión única en el territorio de la revista, antro del vicio y del libertinaje para la sociedad bienpensante, pero que no es sino una porción del paraíso liberal, único posible o aceptado en los años de la Dictadura de Primo de Rivera.» De ese modo, la película de Carballo, contiene varios números de revista y opereta tremendamente imbuidos de este ambiente generalizado de frivolidad (no hay más que reparar en el título de la película) que se demandaba en la época que venimos comentando.

Todavía en periodo mudo pueden citarse algunos otros fotogramas picantes, como aquella escena de *La condesa María*, de Benito Perojo (1927), que incluye un desnudo femenino bastante provocativo, o el desdichado caso de Luis, el protagonista de *La terrible lección*, de Fernando Delgado (1927), que acaba contrayendo la sífilis por mantener ilícitas relaciones sexuales.

Muy ilustrativas de este mismo ambiente de frivolidad resultan algunas películas españolas realizadas durante la República, entre las que cabría destacar un título tan singular como *Abajo los hombres*, realizada por José María Castellví en 1935. Esta cinta resulta muy interesante para ilustrar el ambiente de cabaret y variedades, ya que traslada a la pantalla grande un bodevil de Pierre Clarel, protagonista de ambas versiones, titulado *S.O.S.*, La película nos ofrece, bajo la línea argumental de un barco cuya tripulación se compone exclusivamente de mujeres, un amplio repertorio de sugerentes marineritas ataviadas con escasos uniformes, tacones y pantaloncitos mínimos, al tiempo que un verdadero recital de caderas, muslos y espaldas desnudas.

⁴⁸ Arturo Carballo fue un empresario catalán responsable de la única película sobre la vida de Cristo que se realizó en todo el cine mudo español, titulada *Bosquejo cinematográfico*, sobre cuyo peculiar rodaje se puede consultar: CABERO, Juan Antonio, *Historia de la cinematografía española (1896-1949)*, Gráficas Cinema, Madrid, 1949, pp. 161-162. A partir de entonces, Carballo tuvo una extraña evolución ya que tras esa cinta de tema religioso, pasó al campo de las variedades con *Frivolinas* (1927) y acabó produciendo una película como *Carne de fieras* (1936), realizada por el anarquista Armand Guerra.

⁴⁹ BERRIARTÚA, Luciano, «*Frivolinas*, la reconstrucción de un musical «mudo»», en: *Archivos de la Filmoteca*, n.º 34, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 122-151.

Sobre esta cinta se ha dicho que «*está muy en la línea de un tipo de espectáculos de revista del Paralelo barcelonés*» de la época, resaltando su «*clima de libertad*» y considerándola una «*película feminista y femenina en que las mujeres optan por decidir su destino y son muy dueñas de exhibir su palmito*», suponiendo en definitiva «*un canto a las relaciones amorosas libres entre hombres y mujeres*» en el que «*los espectáculos son los cuerpos*»⁵⁰.

Un planteamiento equivalente a este podemos encontrarlo en otras dos películas españolas, también rodadas en 1935 durante el bienio derechista y no exentas de polémica, que fueron *La bien pagada*, de Eusebio Fernández Ardavín y *El paraíso recobrado* o *El Edén de los naturistas*, de Xavier Güell. La primera de ellas, basada en la novela homónima del «Caballero Audaz», es un drama pasional, amoral y costumbrista, protagonizado por Lina Yegros, mientras que la segunda es una cinta llena de hedonismo y exaltación naturista ambientada en una colonia de nudistas⁵¹.

Pero posiblemente, el testimonio más ilustrativo de este ambiente de frivolidad y amor libre, nos lo ofrece la estupenda *Carne de fieras*. Dicho film constituye una denuncia, desde el punto de vista del anarquismo, de la vida frívola y caprichosa de la burguesía, que había hecho oídos sordos a los intereses sociales de la República, sin modificar en nada sus hábitos decadentistas. *Carne de fieras* fue rodada en 1936, con los primeros cañonazos de la Guerra Civil, y por ello, la obra de Armand Guerra es posiblemente el más objetivo retrato de esa sociedad del ocio, inmortalizada justo en el momento en el que llegaba a su canto de cisne, suponiendo un compendio de todos los tópicos que marcaron esa cultura de la frivolidad. En primer lugar, el personaje de Aurora nos ofrece el modelo de mujer fatal, egoísta, descarada, frívola, malvada en suma, que se entrega a cualquier hombre sin reticencias. Además se adapta a la moda de la época de mujer delgada, fumadora, con el pelo corto peinado a lo hombre y que es infiel a su marido, del que no duda en divorciarse cuando éste la sorprende en brazos de su amante. Del mismo modo en la cinta de Guerra aparece perfectamente, plasmado el ambiente de cabaret y los espectáculos de variedades basados en el morbo, la insinuación y el deseo, a los que, sorprendentemente, acuden los niños sin ningún reparo (de ser cierto este extremo, entenderíamos mejor las advertencias de la Iglesia ante la inconveniencia para la educación de los menores, de algunos espectáculos a los que se les permitía asistir).

⁵⁰ ¡¡¡Abajo los hombres!!!, Filmoteca de Zaragoza, 1996.

⁵¹ CAPARRÓS LERA, J. M., *op. cit.*, p. 60 y SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El siglo de la luz. Aproximaciones a una cartelera*, tomo I: Del Kinetógrafo a Casablanca (1896-1946), CAI, Zaragoza, 1996, p. 218.

Ana Marquésán⁵² plasmó muy bien la problemática que encierra dicha película al calificarla como «*comedia dramática con números musicales*» en la que «*uno de sus aspectos más llamativos es la incorporación de escenas de desnudo femenino al mostrar a una de sus protagonistas, Marlene, bailando sin ropa dentro de una jaula de leones. No es un plano fugaz, como en otras escenas de películas anteriores; se trata de secuencias completas que pivotan sobre esa desnudez de la actriz y en una cinta que perseguía fines comerciales más allá de los circuitos clandestinos del cine pornográfico.*»

Al margen de los toques eróticos o sensualistas de algunas novelas y películas españolas de entreguerras, no hemos de olvidar que en los años veinte hubo una más que apreciable producción y consumo de cine pornográfico. Este cine que según Ado Kyrrou, nació a principio de siglo XX en los burdeles de París⁵³, tuvo su edad de oro en torno a 1925⁵⁴, coincidiendo de pleno con la época que venimos estudiando. Este género, resulta sin embargo muy difícil de estudiar, a causa del carácter clandestino de su producción y círculos de exhibición, lo que imposibilita realizar siquiera sea un acercamiento de inventario del material que pudo llegar a realizarse. Su estudio cuenta además con los inconvenientes de que las películas suelen carecer de títulos de crédito y por supuesto ni la prensa de la época ni mucho menos los estudios cinematográficos posteriores han recogido, y ni tan siquiera señalado, su existencia, lo que supone que sean muy pocos los datos que podemos recopilar acerca de estas películas.

El cine pornográfico mudo europeo y americano ha sido objeto de estudios e incluso de recopilaciones y ediciones⁵⁵, pero no así el español. Pese a todo ello pasan de la media docena las películas mudas de este género que hemos conservado en España, entre las que destacan *El ministro*⁵⁶, *Consultorio de señoras*⁵⁷, *Parodia del Tenorio*⁵⁸, *Leche, leche y otras variantes*⁵⁹, o *El confesor*, todas ellas relacionadas a menudo con la figura de los hermanos Baños.

⁵² *Carne de fieras 1936-1992*, Fílmoteca de Zaragoza, Zaragoza, 1992, p. 9. Sobre esta película ver también ALBERICH, Ferrán, *Carne de fieras*, Cuadernos de la Fílmoteca, n.º 2, Fílmoteca Española, Madrid, 1993.

⁵³ KYROU, Ado, *Amour, erotisme & cinéma*, Eric Osfeld Editeur, París, 1966.

⁵⁴ FREIXAS, Ramón, «Valencia: El trabajo de recuperación y restauración», en: *Dirigido*, n.º 198, enero 1992, pp. 8-9.

⁵⁵ Cabe destacar la antología titulada *Nuestros pícaros abuelos*, editada por Mercury Films, así como la reciente *Golfos y Picardías*, dirigida en 2002 por Michel Reilhac.

⁵⁶ GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira y CÁNOVAS BELCHI, Joaquín T., *Catálogo del cine español. Películas de ficción, 1921-1930*, volumen F2, Fílmoteca Española, 1993, p. 104.

⁵⁷ GONZÁLEZ LÓPEZ, P. y CÁNOVAS, J., *op. cit.*, p. 46

⁵⁸ GASCA, Luis, *Un siglo de cine español*, Enciclopedias Planeta, Barcelona, 1998, p. 387.

⁵⁹ GONZÁLEZ LÓPEZ, P. y CÁNOVAS, J., *op. cit.*, p. 88.

EL CONFESOR: Estudio de la película y tratamiento de lo religioso. Los vicios del clero, la lujuria y la perversión del celibato y la penitencia

El primer inconveniente que encontramos a la hora de hacer un estado de la cuestión sobre *El confesor*, es la escasez de datos objetivos que conocemos acerca de esta singular película. Ignoramos realmente las circunstancias de su producción y realización, tenemos ciertas dudas para datarla con exactitud, el título es tan sólo atribuido e incluso no tenemos plena seguridad de que sea una película española. Sin embargo *El confesor* constituye un documento muy interesante para profundizar en el estudio del panorama cinematográfico español de los años veinte, cuyos circuitos más subterráneos han pasado tantas veces desapercibidos.

Es poca la historiografía con la que cuenta dicha película, que fue recuperada y restaurada en 1991 por la Filmoteca Valenciana⁶⁰, quien además le asignó el título de *El confesor*⁶¹.

Luis Gasca⁶² la sitúa en fechas en torno a 1900 y la atribuye a Ricardo de Baños pero prudentemente dice que es un dato sin confirmar. Por su parte Josefina Martínez y Medardo Amor⁶³ no aventuran datos acerca de la autoría y la retrasan hasta los años veinte, extremo que parece más adecuado y que corroboran Ramón Freixas⁶⁴, Ignacio Lahoz⁶⁵, Palmira González y Joaquín Canovas⁶⁶.

Acerca de la autoría, la película se ha atribuido generalmente al pionero Ricardo de Baños, aunque este hecho supone más una convención que el resultado de un estudio de atribución serio. A este respecto, Juan Francisco de Lasa, en su libro sobre los Hermanos Baños⁶⁷, que todavía sigue siendo el mejor estudio sobre estos pioneros, en ningún momento contempla su participación o relación con los círculos de cine pornográfico. En cuanto a otros datos referentes a *El confesor*, Gasca cita una supuesta productora llamada Sanz S. A. y le atribuye un título alterna-

⁶⁰ En *Archivos de la Filmoteca*, n.º 8, 1991, pág. 186, se incluye noticia de la recuperación e inminente restauración de tres cintas mudas pornográficas: *El ministro*, *Consultorio de señoras* y *El confesor*. El mismo dato fue recogido por Ramón Freixas en el número 198 de *Dirigido* (enero de 1992), (*op. cit.*) pp. 8-9.

⁶¹ Así se constata al comienzo de la copia restaurada de esta película que posee la Filmoteca Valenciana.

⁶² GASCA, Luis, *op. cit.*, p. 124.

⁶³ MARTÍNEZ, Josefina y AMOR, Medardo, «Inventario del cine mudo español», en: ROMERO, Vicente, *Joyas del cine mudo*, Editorial Complutense, Madrid, 1996, p. 271.

⁶⁴ FREIXAS, R., en: *Dirigido*, n.º 198, (*op. cit.*).

⁶⁵ LAHOZ, I., en: *Archivos de la Filmoteca*, n.º 8, (*op. cit.*).

⁶⁶ GONZÁLEZ LÓPEZ, P., y CÁNOVAS, J., *op. cit.*, p. 46.

⁶⁷ LASA, Juan Francisco de, *Los Hermanos Baños*, Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1975.

tivo, *La bendición del cura*, pero sin precisar las fuentes de donde extrajo esta información⁶⁸. Igualmente suele citarse la supuesta participación en la financiación de esta película del Rey Alfonso XIII⁶⁹, del que siempre se comenta su ávida afición por la pornografía y el cine, dato que por otro lado nunca se ha demostrado fehacientemente.

Realmente su condición de película muda, así como la inexistencia de títulos de crédito, intertítulos, o cualquier tipo de rotulación, supone que, como hemos adelantado, incluso podemos poner en duda que *El confesor* sea una producción española. Sin embargo Ignacio Lahoz, con motivo de la recuperación de la cinta⁷⁰, comenta que en *Consultorio de señoras* aparece sobre una puerta un cartel con un texto (el que da título a ésta última película) que lógicamente está escrito en español, lo que nos hace pensar que *Consultorio de señoras* sea una cinta española. Del mismo modo, el hecho de que algunos intérpretes de esa película aparezcan también en *El confesor*, así como las semejanzas de algunos decorados interiores, que podrían haberse usado en las dos obras, nos hace suponer con bastante seguridad que ambas películas estén relacionadas y por tanto que también *El confesor* sea un film español.

De ella conservamos dos copias iguales, que se suponen completas, una de ellas en la Filmoteca Española en Madrid y la otra en la Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Es precisamente con ésta última con la que hemos trabajado, que tiene un metraje que ronda los 800 m. y 28 minutos de duración⁷¹.

El confesor comienza con un plano general, en el que aparece una criada, entrada tanto en años como en carnes, que se encuentra en una sala limpiando el polvo con un plumero. De repente entra en la habitación un sacerdote que se dirige hacia ella y, tras toquetearle el brazo y susurrarle al oído, comienza a acariciarle los pechos, le besa en el cuello y le sube las faldas, para terminar manoseando y besando su celulítico trasero, ante lo cual la criada no parece oponer mucha resistencia. Poco después la criada se marcha (parece ser que han llamado a la puerta), el cura se sienta pensativo y toma un libro en las manos, aunque al instante vuelve a aparecer la criada, para anunciarle una visita. Una mujer, ele-

⁶⁸ GASCA, Luis, *op. cit.*, p. 124.

⁶⁹ GUBERN, Román, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Akal Comunicación, Madrid, 1989, p. 5: «se ha dicho que la productora barcelonesa Royal Films, fundada en 1916 por Ricardo de Baños, suministraba películas del género (pornográfico) al cinéfilo Alfonso XIII».

⁷⁰ LAHOZ, I., en: *Archivos de la Filmoteca*, n.º 8, (*op. cit.*).

⁷¹ Acerca del metraje de estas dos copias hay un pequeño desacuerdo, ya que Palmira González y Joaquín Cánovas, en su citado catálogo, precisan que ambas copias (la de Madrid y la de Valencia) tienen 819,9 metros, mientras que en los títulos de crédito de la restauración realizada por la Filmoteca Valenciana se afirma que ésta posee 793 metros.

gantemente vestida, entra en la sala, la cual parece confesar al sacerdote la irresistible pasión que siente por él. El cura tras superar los primeros recelos, la conduce a una alcoba y, delante de un espejo, la desnuda y toquetea sus muslos, hasta que finalmente ambos se sientan en una butaca. Ella empieza a desabrocharle la sotana (figura 3), dando comienzo a una serie de juegos eróticos recíprocos que se prolongan por espacio de cinco minutos (figura 4). En un momentáneo descanso el cura saca una botella de vino y brindan animadamente, para retomar a continuación las prácticas sexuales.

Tras un corte brusco, en la siguiente secuencia, otro cura joven recibe en la sacristía a una nueva feligresa, que quiere confesarse y parece tener bastante prisa, no sabemos si por recibir el sacramento o por la compañía de quien lo imparte. La fiel se arrodilla y mira el reloj, mientras el cura joven va a buscar al confesor. Al instante éste aparece por la puerta, saluda muy cortésmente a su feligresa, ambos se arrodillan y se santiguan ante el sagrario, y por último el confesor se sienta, disponiéndose para escuchar a la joven. El sacerdote parece dirigirle una serie de consejos o prédicas (figura 5), pero a continuación éste se levanta, la besa y comienza a tocarle los pechos. Ella se resiste falsamente, estableciendo el juego amoroso, el cura se cerciora de que no los ve nadie y en seguida ambos se desnudan. El sacerdote hace que ella junte las manos como si estuviera rezando, en un acto sacrílego que parece complacer mucho al confesor. Tras un ridículo baile de la mujer ante el blasfemo ministro sagrado, nuevamente la pareja se entrega a diversos «toqueteos» y «besuqueos», hasta que de repente el joven sacerdote entra en la sala y los sorprende, escandalizándose tremendamente ante el espectáculo que contempla. Como respuesta a su intromisión, el confesor se quita el bonete, que ha mantenido en todo momento sobre su cabeza, tal vez simbolizando un irónico recato ante la desnudez total, y se lo lanza, haciéndolo huir aterrizado. El confesor y la fiel prosiguen con sus relaciones sexuales hasta que al final de la cinta, ambos se tumban exhaustos y agotados sobre el suelo.

Partiendo de esta trama argumental, no cabe duda de que *El confesor* puede considerarse como una película de género pornográfico, ya que no se limita tan sólo a mostrar insinuaciones eróticas (caso de la citada *Frivolinas*, de Arturo Carballo), sino que contiene relaciones sexuales bastante explícitas. Además, la cinta carece prácticamente de argumento al margen de dichos encuentros carnales. Sin embargo la pornografía de *El confesor* es moderada, ya que en ningún momento se percibe, como en casos coetáneos, ese interés de la cámara por alcanzar los detalles más recónditos y los ángulos más forzados. Así pues, el componente porno-

gráfico de esta película viene dado, no por la explicitud de sus imágenes (el coito no se consuma hasta el final de la misma) sino más bien por el hecho de que la trama del film avanza casi exclusivamente por medio de una sucesión de escenas, que muestran los diversos juegos eróticos y las prácticas sexuales llevadas a cabo por los personajes.

Técnicamente *El confesor* es una cinta muy discreta y bastante tosca. La película está rodada íntegramente en interiores, y transcurre en las estancias privadas del sacerdote, fundamentalmente en su alcoba, en una sala de estar y en una especie de sacristía, dotada con un pequeño altar y un sagrario. Su metraje se organiza por medio de planos fijos y tan solo contiene ligeros movimientos horizontales de cámara que, cuando existen, resultan bruscos. El trabajo de realización es también sencillo, ya que predominan los planos generales, bastante largos, alternados con planos medios y algún primer plano que abarca siempre a los dos personajes que llevan a cabo los diversos actos sexuales. En cuanto a los primeros planos, éstos son escasos y poco explícitos, como hemos dicho, destacando entre todos ellos uno, que precisamente nada tiene de pornográfico, pues enfoca al reloj de pulsera de la segunda feligresa, posiblemente incidiendo en el tiempo de espera o en las prisas por el encuentro con el confesor.

Por lo que se refiere a los personajes de esta película⁷², lo cierto es que se recurre a arquetipos bastante tópicos. En cuanto al protagonista, *El confesor* toma el patrón tradicional de cura alto, delgado, chupado y bastante feo (figura 5)⁷³, que muy bien podríamos relacionar con el segundo amo del *Lazarillo de Tormes*, o con el Dómine Cabra del *Buscón*.

Por el contrario, el modelo femenino recoge la tipología de belleza «rubensiana», de formas contundentes, orondas y exageradas. En esto *El confesor* se aleja de las modas frívolas de mujer fatal, delgada, de pelo corto y sin curvas, retomándose la consideración de la abundancia de carnes como signo de atracción erótica (figuras 3-4).

Pero más allá de estas pinceladas generales, lo que realmente nos interesa de *El confesor* es el singular tratamiento que lleva a cabo de la figura del sacerdote y de unos temas tan espinosos como son el celibato y el sacramento de la penitencia.

⁷² Hay que advertir que en la media hora que dura esta cinta, tan sólo aparecen cinco personajes que, si recordamos la trama, son el confesor, la criada, las dos feligresas y el cura joven.

⁷³ Quisiera expresar mi agradecimiento a la Filmoteca Valenciana por haberme facilitado una copia de *El confesor*, y muy especialmente a D. José Luis Rado, por haberme autorizado la reproducción de las imágenes de la misma que acompañan este trabajo.

El confesor y el sacerdote

Es un hecho constatado que los sacerdotes tienen una gran presencia en nuestras películas del periodo silente, sobre todo en el género dominante del melodrama rural, estableciéndose como modelo de vida virtuosa y entregada por los fieles. Además el cura se considera como paradigma de caridad, fe y moralidad católica, convirtiéndose en referente y modelo de conducta a seguir y alzándose muchas veces como intermediario entre lo divino y lo humano. Así sucede por ejemplo en cintas como *El Padre Juanico*, atribuida a Ramón de Baños (1923), *Castigo de Dios*, de Hipólito Negre (1925), *El cura de Aldea* (1926) de Florián Rey, *La sobrina del cura*, de Luis R. Alonso (1926), *Justicia divina*, de José («Pepín») Fernández Bayot (1928) o en las desaparecidas *Nobleza baturra*, de Joaquín Dicenta (1925) y *Juan Vilá Vilamala y Agustina de Aragón* de Florián Rey (1928).

Sin embargo nada más lejos de los intereses de la película que estudiamos que el tratamiento moralizante y ejemplificador del sacerdocio, pues no en vano *El confesor* supone el único uso del que tenemos constancia en todo el cine mudo español del personaje del sacerdote con fines pornográficos.

No cabe duda de que *El confesor* participa plenamente de esa larga tradición de parodia de los vicios del clero que hemos esbozado más arriba. Sin embargo, su principal objetivo no fue la construcción explícita de una crítica frontal contra la Iglesia o sus ministros, sino más bien, el llevar a cabo un producto atractivo, picante o morboso al gusto de la época. Esto se consiguió por medio de la violentación de un tema tabú, como es el del celibato, y la desvirtuación del sacramento de la penitencia. Con ello, el tratamiento del sacerdocio no es más que un vehículo para conseguir, a través de un procedimiento sacrílego, un fin ajeno a lo puramente religioso, en este caso la atracción pornográfica.

El confesor y el celibato

Hemos de partir de la base de que el celibato es un estado que obliga a los ministros sagrados de la religión católica a mantener un perfecto y perpetuo estado de castidad, es decir a abstenerse de cualquier tipo de goce o relación sexual. Esta norma fue introduciéndose paulatinamente en la Iglesia en época medieval, generalmente con escaso éxito y cumplimiento. Fue en el Concilio de Letrán de 1123 donde quedó definitivamente constituido como voto sagrado, suponiendo un paso más en la consagración divina de los sacerdotes.

Es en el hecho de violentar esta norma donde se encierra la mayor parte de la atracción erótica de *El confesor*, por encima incluso de las propias escenas de sexo explícito que, como ya hemos dicho, son mucho más inocentes en esta cinta que en otras coetáneas del mismo género.

Históricamente está demostrado que no hay nada más deseado por el hombre que lo prohibido, nada que se busque con más fuerza que lo que no se puede alcanzar, ni nada que cause mayor placer que conseguirlo. Por tanto, pocas cosas resultan tan atractivas como contemplar algo que está vedado por unas normas, en nuestro caso ver a cura manteniendo relaciones sexuales.

El porqué de la fascinación que despierta este hecho, lo explica muy claramente Manuel López Villegas⁷⁴, el cual, al hablar acerca de la difícil convivencia entre religión-celibato y erotismo que se manifiesta en la obra de Sade y Buñuel, afirma: «*La clave de esta asociación estaría en el placer generado por el sentimiento de pecado. La religión se transforma así en un tabú necesario, en una prohibición cuya trasgresión es indispensable porque se convierte no sólo en un aliciente más del erotismo, sino que se erige en el estímulo principal*». Así pues, del mismo modo que en el cabaret, la seducción erótica principal podía radicar en el desnudo femenino, por encima de la historia o del espectáculo que se representase, en nuestro caso, la atracción viene condicionada por el hecho de quebrantar una norma impuesta tan tradicionalmente sagrada y culturalmente tabú como es el celibato. A ello hay que añadir otro aliciente, ya que al mostrar la violación de una «ley divina», se está incurriendo en un grave pecado y en un sacrilegio blasfemo a ojos de la Iglesia, temas más que atractivos para las mentalidades morbosas, sobre todo si es un sacerdote, como en este caso, quien los comete.

Además este tratamiento del celibato cuenta con otro estímulo, ya que *El confesor* juega con la ventaja que supone la especial y mayor trascendencia que la cultura católica ha otorgado a la lujuria con respecto a los otros pecados capitales, a los que en realidad debería estar equiparada. Esta premisa se aprovecha muy inteligentemente en *El confesor*, de manera tal que la mayor atención prestada a la lujuria y su más severa persecución por la Iglesia, provoca que su puesta en práctica la convierta en un pecado especialmente sugerente (figuras 3-4).

En conclusión, podemos estar seguros de que partiendo de esta base de demoler tabúes y pervertir normas divinas, jugando a la vez con los bajos instintos humanos, la misma película no habría resultado tan eró-

⁷⁴ LÓPEZ VILLEGAS, Manuel, *Sade y Buñuel*, Instituto de Estudios Turoloenses/Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1998, p. 102.



Fig. 3. El confesor. *El sacerdote y la primera feligresa.*

ticamente atractiva de ser por ejemplo un carpintero o un oficinista el que se hubiese llevado a la dama a su alcoba.

El confesor y el sacramento de la penitencia

Otro factor a tener en cuenta en *El confesor*, destinado a la consecución de la morbosidad y la atracción pornográfica, radica en la perversión del sacramento de la penitencia.

Desde el punto de vista de la doctrina católica, la confesión proporciona al sacerdote potestad para conocer los secretos más íntimos del fiel, considerados pecaminosos y por tanto ofensivos a Dios, y para actuar como conducto de la misericordia divina y transmitir su perdón, imponiendo una penitencia que los compense. Sin embargo, *El confesor* corrompe este sentido para conferir al sacerdote una perversa facultad de apoderarse de información secreta e íntima con un fin ilegítimo. La confesión se considera así como un caudal abierto de información clasificada, cuyo conocimiento resulta de gran excitación para el espectador curioso y morbosos. Del mismo modo, la intimidad confesor-fiel que requiere el sacramento, se utiliza para facilitar al sacerdote el acercamiento íntimo al penitente, en este caso a las fieles. De allí a conseguir los favores sexuales de la feligresa, hay una distancia fácilmente salvable de la que la película se aprovecha con esa finalidad pornográfica.

De una forma coloquial, podríamos decir que el confesionario se uti-



Fig. 4. El confesor. *El sacerdote y la primera feligresa.*

liza, recayendo en un tópico muy manido, como el lugar en el que los sacerdotes administrarían a sus feligresas, además de la absolución, «*un exorcismo de sus demonios narrado con la debida descripción de las actividades sexuales que lo constituyen*»⁷⁵.

Por último en *El confesor* entra en juego otro factor secundario, pero digno de señalarse, que es la crítica a los usos y procedimientos hipócritas del clero. De tal modo, cuando el sacerdote recibe a la segunda feligresa, lo hace de modo muy cordial y educado, manteniendo las formas en todo momento e incluso arrodillándose y santiguándose al pasar delante del altar. Un poco más adelante, podemos incluso intuir una especie de sermón, en un momento en que el sacerdote toma asiento y, con la mano en alto, parece dirigir unas palabras a la feligresa, que le acompaña devotamente arrodillada, como si se preparase para la confesión. (figura 5). Otro tanto puede decirse del sacrilego rezo al que el confesor somete a su feligresa antes de dar rienda suelta a sus desatadas pasiones sexuales. En estas escenas podríamos ver un intento de crítica a las vacías e hipócritas predicaciones del clero, a la inutilidad de los ritos, sacramentos y sermones, administrados por sacerdotes que no cumplen aquello que recomiendan a los demás⁷⁶, y por último al afán de apariencia interesada, que desvirtúa la práctica religiosa del pueblo.

⁷⁵ LITVAK, L., *op. cit.*, p. 70.

⁷⁶ En este aspecto podría traerse a colación un paralelismo literario con la novela *Fray Gerundio de Campazas* (1758-1770), en el que el padre José Francisco de Isla hizo todo un tratado lleno de maestría e irónica suspicacia sobre la inutilidad de las predicaciones afectadas e inoportunamente eruditas hasta el punto de hacerlas absurdas e incomprensibles.



Fig. 5. El confesor. *Sermón a la segunda feligresa.*

Relaciones

Hemos visto más arriba que tanto la vulneración del celibato como el uso indebido de la confesión son temas que arrastran una importante tradición cultural, y a los que el arte, en sus diversas manifestaciones, ha recurrido muy a menudo.

Son diversas las obras literarias que, como *El confesor*, han planteado estos temas, de las cuales, tal vez el caso más célebre sea el de *La Regenta* de Clarín. En esta novela, el Magistral, Don Fermín, va a utilizar las confesiones de la Regenta, Ana Ozores, primero para conocer información a la que de otro modo no habría tenido acceso, y después para inculcarle una serie de ideas, condicionar su pensamiento y llevarla a su terreno. Además, la relación nacida entre los dos por sus encuentros en el confesionario, va a favorecer que aumenten las pretensiones del Magistral por poseer, ya no sólo su alma o su conciencia, sino también su cuerpo físico y carnal.

Bastante más cerca de *El confesor*, dentro de la tradición de la novela corta erótica de entreguerras, encontramos algunos argumentos como el de *El diablo de los ojos verdes*, de Emilio Carrere, ambientado en el Madrid de finales del siglo XVIII. Este relato narra la confesión ante el Cardenal Valenzuela, del Padre Luis de Velasco, capellán de un convento de monjas, supuestamente endemoniadas. A medida que avanza la trama descubrimos que lo que realmente ha sucedido a las monjas, es que han sido víctimas de los desatados instintos y obsesiones del Padre Velasco, que las ha poseído sexualmente una tras otra. Con ello asistimos nuevamente a una alusión a las costumbres sexuales del clero, a la violación del celi-

bato y al uso de la confesión como mecanismo narrativo. A través de ello se consigue que, en este caso el lector, piense que posee una información que debería estarle vedada, con el consiguiente atractivo morboso, que sitúa esta novela en un paralelismo ideológico muy similar al de *El confesor*. Lo mismo podríamos decir de otra novela similar titulada *El manuscrito del Padre Clarencio*, de Alberto Insúa, en la que se narra la costumbre de un cura por transcribir y coleccionar todas aquellas confesiones de sus fieles «en las que corren desenfrenados los corceles de la lujuria, el más variado y terrible pecado capital, y también el más humano»⁷⁷.

Al margen de lo literario, la perversión del celibato y la confesión aparece también reflejada en algunas otras películas de la época, y aunque la cinta de *El confesor* pueda ser calificada como un *unicum* en el panorama cinematográfico español, se conservan algunos otros films, sobre todo franceses, con finalidades muy similares a las que hemos visto. Este es el caso por ejemplo de *L'abbé Bitt au couvent* (1928), un cortometraje de 5 minutos de duración, recogido en la recientemente estrenada en España antología de films mudos pornográficos englobados bajo el título de *Golfos y picardías* (Michell Reillhac, 2002) y que guarda muchas relaciones con *El Confesor*. En dicha cinta aparecen dos monjas sentadas en el refectorio del convento que comienzan a besarse apasionadamente, mientras desde la cocina son observadas por el hermano cocinero, cuando de repente aparece el abad de este curioso monasterio *unisex*. Sobre esta película, nada más ilustrativo que el comentario que le dedicó Ramón Freixas: «una congregación monjil, dos sores en acción, ... entrada del abad, que encula al voyeur, éste es a su vez atendido por las novicias, al tiempo que el abate imparte una «bendición en serie» a las postulantes»⁷⁸.

Muy similar temáticamente en cuanto a su espíritu «de vitola anticlerical y escatología religiosa genuinamente francés, en su comentario a la vida (nada monástica) de frailes y monjas»⁷⁹, es otro cortometraje titulado *Deberes de vacaciones*, que también se incluye en *Golfos y picardías*.

En estos films franceses la violentación de conceptos como el sacerdocio y el celibato, se incrementa introduciendo escenas de voyeurismo, relaciones homosexuales, relaciones múltiples y hasta zoofilia, como elementos generadores de morbosidad, superando con creces el contenido pornográfico de *El confesor*.

De cualquier manera, *El confesor* aúna todo un rico ambiente cultu-

⁷⁷ LITVAK, L., *op. cit.*, p. 70.

⁷⁸ FREIXAS, Ramón, «*Golfos y picardías* (una mudez vibrante)», en: *Dirigido*, n.º 327, octubre de 2003, p. 22.

⁷⁹ FREIXAS, Ramón, «*Golfos y picardías...*», (*op. cit.*).

ral, que trasciende las propias imágenes de la película, más allá de la utilización de la perversión y el sacrilegio como mecanismos de consecución de una atracción pornográfica. De ese modo se constituye como un eslabón más que traslada a un nuevo medio de expresión, el entonces naciente cinematógrafo, toda una tradición cultural de crítica a la Iglesia y todo un ambiente vital del siglo XX, como fue la cultura del ocio de los «frívolos años» de entreguerras.