

Alicia Miguélez Erika Loic Felipe Brandi (eds.)

---

# LA EDAD MEDIA PROYECTADA

---

El pasado medieval ibérico en  
la creación audiovisual en lenguas  
portuguesa y española



IBEROAMERICANA  
VERVUERT





# LA EDAD MEDIA PROYECTADA

**El pasado medieval ibérico en la creación  
audiovisual en lenguas portuguesa y española**

ALICIA MIGUÉLEZ  
ERIKA LOIC  
FELIPE BRANDI (EDS.)



# LA EDAD MEDIA PROYECTADA

El pasado medieval ibérico en la creación  
audiovisual en lenguas portuguesa y española

ALICIA MIGUÉLEZ  
ERIKA LOIC  
FELIPE BRANDI (EDS.)



IBEROAMERICANA - VERVUERT - 2024

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional. Para más información consulte: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



Este livro foi financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P., no âmbito do Projeto Estratégico do Instituto de Estudos Medievais - financiamentos Base UIDB/00749/2020 (DOI: 10.54499/UIDB/00749/2020) e Programático UIDP/00749/2020 (DOI: 10.54499/UIDP/00749/2020).

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto UIDB/00657/2020 com o identificador DOI <https://doi.org/10.54499/UIDB/00657/2020>.

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto UIDP/00657/2020 com o identificador DOI <https://doi.org/10.54499/UIDP/00657/2020>.

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47)».

© Iberoamericana, 2024  
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid  
Tel.: +34 91 429 35 22

© Vervuert, 2024  
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main  
Tel.: +49 69 597 46 17

[info@iberoamericanalibros.com](mailto:info@iberoamericanalibros.com)  
[www.ibero-americana.net](http://www.ibero-americana.net)

ISBN 978-84-9192-479-1 (Iberoamericana)  
ISBN 978-3-96869-668-3 (Vervuert)  
ISBN 978-3-96869-729-1 (PDF)

DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968697291>

Diseño de cubierta: Diego Calvo Cubero  
Imagen de cubierta: fotograma de *Silvestre*, de João César Monteiro. Cedido por Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro

Impreso en España

# Índice

## INTRODUCCIÓN

La Edad Media ibérica en los medios audiovisuales <i>Erika Loic, Alicia Miguélez y Felipe Brandi</i> .....	13
The Iberian Middle Ages in Audiovisual Media <i>Erika Loic, Alicia Miguélez y Felipe Brandi</i> .....	31

## PARTE 1. HISTORIAS Y MEMORIAS DISPUTADAS

Ni loca, ni celosa, Juana la “lúcida” contra el patriarcado: evolución de las reescrituras cinematográficas de Juana I de Castilla <i>Juanjo Bermúdez de Castro</i> .....	49
<i>Película de Interés Nacional</i> . La propaganda ideológica del franquismo español y el salazarismo portugués a través de la película <i>Inés/Inês de Castro</i> (1944-1945) <i>Alicia Miguélez</i> .....	77
El <i>descubrimiento</i> de América en el cine: historia de una recepción cambiante <i>Pedro Martínez García y Juan Botía Mena</i> .....	107
Una historia en los libros, pero sin cine. El pasado visigodo en la cinematografía ibérica <i>Tomás Cordero Ruiz</i> .....	133

## PARTE 2. RECUPERACIÓN Y REVIVALISMO

Da reimaginação à denúncia: o medievalismo em <i>A Maldição de Marialva</i> de António de Macedo <i>Angélica Varandas</i> .....	159
Spiritual Visions of Time and Space in Luis Buñuel's Cinematic Medievalism <i>Erika Loic</i> .....	187
Uma história de esqueletos felizes: a Dança da Morte e o cinema <i>Susana Viegas</i> .....	211
El Medievo en la Transición española a partir de la serie de animación <i>Ruy, el pequeño Cid</i> <i>Israel Sanmartín</i> .....	233

## PARTE 3. TÉCNICAS DE MEDIOS AUDIOVISUALES

Reconstrução ou fabulação medieval? Um estudo de caso sobre a música no filme <i>Silvestre</i> de João César Monteiro <i>José Pinto</i> .....	253
The Historic and the Imaginary: Seville's Medieval and Early Modern Monuments in Film and Television <i>Nina Gonzalbez</i> .....	281
<i>Body politic</i> : o medievalismo <i>queer</i> de <i>O Corpo de Afonso</i> , de João Pedro Rodrigues <i>Paulo Alexandre Pereira</i> .....	305

## EPÍLOGO

História, cinema e modelagem do imaginário histórico.  
A batalha de Bouvines e os desafios de levar a Idade Média  
para o grande ecrã

*Felipe Brandi* ..... 327



# INTRODUCCIÓN



# La Edad Media ibérica en los medios audiovisuales

Erika Loic, Alicia Miguélez y Felipe Brandi

El concepto moderno de “tiempo intermedio” o “era intermedia” (del latín *medium aevum*, *media tempestas/aetas*) se basaba en una periodización europea dividida entre antigua, medieval y moderna/contemporánea que, como toda periodización, se revela necesariamente arbitraria. Este concepto, forjado por primera vez a mediados del siglo xv, reflejaba el desprecio de esa época por lo que se consideraba el período oscuro y, a menudo, brutal, del que había surgido. Con el paso del tiempo, las asociaciones con dicho período continuaron integrando interpretaciones caricaturescas y a menudo despectivas: las categorías “medieval” y “Edad Media” transmiten, en el imaginario popular, una visión uniforme y homogénea de la Europa cristiana entre los siglos v y xvi e. c. Estas simplificaciones excesivas persistieron, a pesar de la bien documentada diversidad etnorreligiosa de Europa que prevaleció durante estos siglos. Aunque los términos “medieval” y “Edad Media” han entrado en el vocabulario cotidiano tanto de especialistas como de no especialistas, siguen siendo problemáticos y requieren un cuestionamiento continuo; especialmente si se tiene en cuenta, como lo demuestran las aportaciones de este volumen, el lugar de prominencia que ocupan en la configuración de nuestro imaginario colectivo.

En la Inglaterra del siglo XIX se popularizaron las expresiones “medieval” y “mediaeval” junto con otro término, “medievalismo”, que se difundiría gracias, en particular, a John Ruskin (Matthews 2011). Habiendo experimentado menos difusión hasta la década de 1970, el término “medievalismo” fue recuperado en ese momento por académicos de lengua inglesa como Alice Chandler y Leslie Workman (Chandler 1970; Workman 1979). En su aplicación más refinada, “medievalismo” se refería a un área de investigación que implicaba todas las formas de alusión o recreación de historias, narrativas, temas, creencias y prácticas medievales. Las obras de arte ambientadas en mundos ficticios o que representan historias alternativas —es decir, sin pretensiones de veracidad histórica— también encajan en la definición anglosajona de “medievalismo”, mediante la inclusión de temas, arquetipos o estéticas asociadas a la idea de Edad Media. Por su parte, en esa misma década de 1970, el filósofo italiano Umberto Eco también contribuyó a popularizar el término “neomedievalismo”, con la intención de definir un campo de investigación académica similar al propuesto por Leslie Workman; al tiempo que el teórico político Hedley Bull acuñó el concepto de *new mediaevalism* en 1977, para definir la reencarnación de una autoridad estatal global o segmentada que, en su opinión, había caracterizado a la cristiandad medieval (Eco 1986; Bull 2002).

Si bien la noción de “medieval” se ha mantenido relativamente estable como categoría espacio-temporal asignada al período de la historia europea comprendido entre los siglos V y XV e. c., los términos “medievalismo” y “neomedievalismo” han experimentado profundas fluctuaciones desde los años setenta hasta la actualidad. Han acumulado diversos significados, han sido ampliamente utilizados en disciplinas y áreas de conocimiento muy diferentes y, actualmente, son objeto de importantes debates teóricos y metodológicos. Tres ejemplos extraídos del mundo académico iberofono ilustran algunas de las mayores inconsistencias y debates metodológicos que existen en torno a estas categorías. En lo que respecta a “medievalismo”, el término en el ámbito académico de habla

hispana generalmente se refiere a los Estudios Medievales, es decir, al estudio de la Edad Media como período histórico. Aborda, por tanto, los diversos y plurales discursos historiográficos elaborados sobre la Edad Media europea, con diversas tendencias, problemas y cuestiones planteadas desde distintos puntos de vista (Monsalvo Antón 2020). Así, la revista científica que edita periódicamente la Sociedad Española de Estudios Medievales se titula, precisamente, *Medievalismo*. De hecho, hasta hace muy poco, este término no se utilizaba con el significado que le había atribuido Leslie Workman en los años setenta (Gonçalves y Sanmartín 2021). Por su parte, la academia portuguesa distingue tradicionalmente entre Estudios Medievales y Medievalismo, es decir, las formas plurales en las que se representa e imagina la Edad Media a lo largo del tiempo (Martins y Rosa 2020), aunque enfoques recientes han reunido ambas nociones bajo el amparo del medievalismo (Barros Dias *et al.* 2020). Finalmente, una de las contribuciones teóricas más recientes al campo de los estudios latinoamericanos es la rehabilitación del neomedievalismo como reemplazo de la noción de “medievalismo” de Leslie Workman (Altschul 2023; Altschul, Bertarelli y Amaral 2021; Altschul y Grzybowski 2020).

Plenamente conscientes de los intensos debates teóricos que suscitan actualmente los términos “medievalismo” y “neomedievalismo” —incluso la simple cuestión de la incoherencia lingüística—, los editores de este volumen prefieren la utilización de “representación” y “recepción” como conceptos que captan el devenir del período medieval en épocas posteriores, y cómo esta se moldeó en diferentes medios y contextos. De este modo, este volumen analiza la Edad Media ibérica en la creación audiovisual desde la perspectiva de la representación, desarrollo y proyección de este período histórico en el cine y la televisión.

Como campo de investigación académica, la representación audiovisual de la Edad Media abarca una amplia gama de medios. Aunque el presente volumen se centra en el cine y la televisión, el término del griego antiguo κίνημα (*kínēma*, “movimiento”) sugiere aplicaciones futuras en una variedad de nuevos medios, incluidos

videojuegos, realidad aumentada y contenido *online*. Como medios multimodales en los que coexisten sistemas de comunicación verbal, visual y auditiva, el cine y la televisión invitan a enfoques permeados por el diálogo disciplinar en torno a las innumerables historias de la comunicación. El tratamiento de la Edad Media en la literatura, la música y las artes visuales, así como el estudio académico asociado con ellos, tienen implicaciones directas para los análisis del cine y la televisión, que regularmente abordan o incorporan convenciones que surgieron inicialmente en otros medios. Como ejemplo, puede señalarse que la categoría de comunicación “verbal” abarca el habla diegética (audible para los personajes), como el diálogo, y el habla no diegética (no audible para los personajes), como la narración en *off*. Además, la categoría “verbal” incluye palabras escritas que pueden aparecer en el mundo narrativo o en las pantallas de título. Dependiendo del contexto, las palabras habladas y escritas pueden transmitir la idea de la Edad Media a través de una determinada relación con un texto fuente, como el hecho de que los personajes pronuncien palabras adaptadas de una fuente primaria (por ejemplo, un cuento popular adaptado), ya sea mediante el uso de idiomas o acentos específicos, o mediante la imitación visual de escrituras en manuscritos medievales, etc.

Además de estas cualidades multimodales, el cine y la televisión casi siempre involucran a un mayor número de participantes y partes interesadas que las obras de artistas, compositores o autores individuales. Estos van desde aquellos más directamente implicados en la producción y postproducción (escritores, investigadores, supervisores de guiones); cineastas; departamentos de arte; departamentos de vestuario; equipos de cámara, sonido e iluminación; compositores; y editores, incluso aquellos que inician, aprueban, supervisan o invierten en el proyecto. Las funciones más directivas incluyen no solo las productoras y los estudios, sino a veces todo el aparato estatal. En ese sentido, los compromisos resultantes con la Edad Media rara vez representan una visión singular.

Desde el punto de vista de la recepción, el cine y la televisión tienen una larga historia de grandes audiencias. Si bien siempre ha

habido producciones experimentales, transgresoras o simplemente independientes dirigidas a un público limitado, el cine y la televisión se han orientado más a menudo hacia mercados de masas, en parte debido a las complejidades y costes de producción asociados. Ya sean educativos, propagandísticos o enteramente motivados por razones comerciales, estos medios encarnan las aspiraciones de quienes participan en su creación y a menudo reflejan o moldean las creencias de las sociedades en general. Por lo tanto, la recepción de la Edad Media en el cine y la televisión es muy esclarecedora de las agendas ideológicas o políticas, la conciencia histórica o las preocupaciones sociales del período de producción de una determinada obra.

Independientemente del género específico, las representaciones audiovisuales de la Edad Media a menudo se basan en lo que muchos estudiosos llaman *medieval imaginary* (Amy de la Bretèque 2004; Haydock 2008), resumido por Andrew B. R. Elliott como “a recognizable set of signs and ideas, coming eventually to form a reflection of the period which —though imaginary— was paradoxically perhaps more ‘real’ to modern cinema audiences than the Historical equivalent” (2011: 206). Para la mayoría de las audiencias no especialistas, presenciar en la pantalla sus propias ideas preconcebidas sobre la Edad Media produce una sensación de autenticidad más fuerte que una alineación cuidadosa con los hechos históricos (Clemens 2014; Elliott 2017).

Además de los elementos del imaginario medieval, el cine y la televisión enfatizan regularmente la disyunción fundamental entre la Edad Media y el presente, existiendo ambos períodos en una cronología marcada por rupturas radicales. Como señala Bettina Bildhauer, “whatever the Middle Ages are, they are not modern. They provide a contrasting foil to modernity, whether as a lost paradise or as a backward precursor” (2011: 10). Muchas producciones llevan esta diferencia fundamental aún más lejos, definiendo las espaciotemporalidades medievales como tiempos y lugares míticos, épicos y, a menudo, sobrenaturales (Bildhauer 2011: 19).

Con respecto a las formas más concretas en que el cine y la televisión de género medieval producen sus deseados efectos, los

investigadores generalmente reiteran un conjunto de características comunes:

- Efectos de realidad o autenticidad: los intentos de precisión habitualmente buscan aumentar la percepción de autenticidad o información fidedigna de la audiencia. Estos efectos provienen de diversos elementos audiovisuales: desde los accesorios, vestuario y lugares de rodaje hasta el lenguaje y la banda sonora (Salih 2009; Elliott 2011: 206-222; Sturtevant 2018: 117-154). Como se ha mencionado previamente, dependen más del imaginario medieval propio de una determinada sociedad, de un tiempo y lugar, que de los resultados científicos de la investigación académica.
- Anacronismo o inexactitud: aunque a menudo se tratan como involuntarias o accidentales, las inexactitudes pueden representar elecciones deliberadas de producción. Pueden emplearse para lograr efectos humorísticos o experimentales (Simmons 2014), o en tergiversaciones más insidiosas de la historia. Estas últimas no se limitan a la propaganda patrocinada por el Estado: “Contemporary anxieties over the supposedly precarious status of masculinity, Christianity, and whiteness continue to promote medievalism as the solution to society’s ills” (Kaufman 2014).
- Temporalidades mixtas o lineales: las representaciones narrativas de la Edad Media europea a menudo mezclan el pasado y el presente, creando una nueva realidad que “by turns fetishizes the alterity of the Middle Ages as a temporal Other while compulsively retooling imagined continuities to fit the rapidly changing priorities of the contemporary world” (Haydock 2008: 5). Desde una perspectiva práctica, estas simultaneidades toman la forma de detenciones del tiempo, viajes en el tiempo, tiempo cíclico y períodos históricos entrelazados (Bildhauer y Bernau 2009). Visualmente, también producen pastiches audiovisuales en los que conviven estilos aparentemente incongruentes.

La larga historia de creación de copias y apócrifos une las creaciones medievales y sus reencarnaciones postmedievales. Cuando los artefactos culturales recrean o reimaginan culturas visuales o materiales medievales específicos, fuentes textuales o composiciones musicales, no pueden juzgarse ni interpretarse de acuerdo con su fidelidad histórica, sino más bien, como sostiene Andrew B. R. Elliott, “on their function in the modern media, and the effect of this kind of discourse on other media representations in a complex media environment” (2017: 16). Como sucedía también en la Edad Media, el significado y el éxito de las “copias” son el resultado de las intenciones, los mecanismos mediáticos y la recepción contemporáneos.

## LA EDAD MEDIA IBÉRICA EN EL CINE Y LA TELEVISIÓN

Las monografías y los volúmenes editados sobre la Edad Media en el cine y la televisión tienden a poner en primer plano las producciones ambientadas o filmadas en el norte, este y oeste de Europa, centrándose en héroes histórico-mitológicos (Robin Hood, Juana de Arco, personajes artúricos) y arquetipos (caballeros y cruzados, vikingos, reyes y reinas, monjes, santos), incluido el enfoque hollywoodiense de estos mismos escenarios, temas y personajes (Amy de la Bretèque 2004 y 2015; Heinrich y Kiening 2006; Elliott 2011). La abrumadora mayoría de estudios examina los cines anglo y francófonos, y especialmente la recepción y reinterpretación de la historia medieval tal como se desarrolla al norte de los Pirineos. De las 564 películas que Kevin J. Harty describe en *The Reel Middle Ages* (1999), solo nueve se produjeron íntegramente en España y dos en Portugal, y España figura en la lista de seis coproducciones adicionales. Es decir, solo el 3% de las películas enumeradas son ibéricas total o parcialmente.

Aunque algunos de estos textos más generales abordan temas medievales ibéricos, generalmente lo hacen desde una perspectiva norteamericana. Por ejemplo, en el capítulo titulado “God (and the Studio) Wills It! Crusade Films”, John Aberth presta especial atención a

*El Cid* (1961), película dirigida por Anthony Mann y producida por Samuel Bronston (2003: 125-147). Aberth examina la presentación en la película del “Cid as a national hero who lived to unify Spain, which finds no precedent in any medieval source” (2003: 130), pero también la evolución de la relación de Estados Unidos con España. Aberth llama al Cid “the icing on the cake for America’s new ally in its anti-Communist crusade” (2003: 147). De manera similar a este estudio de *El Cid*, las publicaciones sobre representaciones de la Edad Media en cinematografías más regionales a menudo se refieren a usos del período para reforzar identidades nacionales e ideologías políticas, o incluso para apoyar el turismo patrimonial (Higson 2009: 220-222). Por ejemplo, Bettina Bildhauer examina la Edad Media en el cine alemán desde la República de Weimar (1918-1933) hasta las producciones y coproducciones alemanas contemporáneas (2011).

Si bien el estudio de la Edad Media ibérica reinventada durante los períodos de las dos dictaduras ibéricas del siglo xx, salazarismo en Portugal y franquismo en España, se beneficia de investigaciones similares sobre los usos del pasado medieval sancionados por el Estado, el cine y la televisión de temática medieval de creadores e industrias españolas y portuguesas no se limitan a estos períodos ni a un conjunto único de preocupaciones ideológicas.

## APORTACIONES DE ESTE VOLUMEN

En términos generales, las contribuciones a este volumen analizan tanto visiones personales como nacionales de la Edad Media, examinando los vínculos entre historia y experiencia cinematográfica: ¿qué aspectos relacionados con la Edad Media ibérica real o imaginada son capturados o fabricados por las películas? ¿Cómo se cruzan estos actos de (re)creación con elementos de identidad, ideología política y legitimidad? Además, este volumen crea un espacio para la reflexión metodológica en el sentido de que reúne a investigadores interesados en este tema desde perspectivas disciplinarias muy diferentes, destacando la historia del arte, la música y la literatura; filosofía; y cine, comunicación y estudios culturales.

Las aportaciones del presente volumen se subdividen en tres partes, aunque muchos de los temas y cuestiones abordados son subyacentes y se cruzan a lo largo de todo el volumen. En la primera parte del libro, “Historias y memorias disputadas”, los autores se centran en una amplia variedad de preocupaciones de los siglos xx y xxi y en las formas en que las actitudes o aspiraciones cambiantes de los creadores y el público se filtran a través de visiones del pasado. Los capítulos de la segunda parte, “Recuperación y Revivalismo”, abordan este tema como un medio de excavación de conocimientos, ya sea que los productos finales recuperan historias, modelos de comportamiento o formas de creación. “Técnicas de medios audiovisuales”, tercera y última parte del volumen, llama a su vez la atención sobre la propia idiosincrasia del cine y la televisión y, en concreto, sobre los recursos, medios, vehículos y efectos utilizados para representar la Edad Media a través del cine.

## **Parte 1. Historias y memorias disputadas**

Los aspectos controvertidos del pasado, en particular la base para afirmar que una narrativa es legítima o precisa, se destacan en los estudios comparativos de esta primera parte del volumen. Los autores dialogan con varias producciones para revelar la naturaleza altamente contextual y evolutiva de la “verdad cinematográfica”. Se centran en estudios de caso específicos (por ejemplo, figuras históricas notables, eventos y períodos históricos emblemáticos) como un medio para evaluar algunas de las motivaciones propagandísticas, míticas y nacionalistas para reinventar la Edad Media ibérica.

Juanjo Bermúdez de Castro aborda cómo la figura de Juana de Castilla (r. 1504-1555), tantas veces apodada “la Loca”, fue reescrita a lo largo de la historia del cine español. El autor sostiene que la industria cinematográfica, en una relación bidireccional de reproducción y construcción ideológica, siguió las diferentes y sucesivas concepciones de género en España durante la segunda mitad del siglo xx y las primeras décadas del xxi. Cada contexto sociocultural reformuló cinematográficamente a la reina. Una reina peligrosa o

loca reforzó la imagen idealizada de la mujer sumisa de la dictadura franquista. Por el contrario, una reina salvaje, rebelde pero, en última instancia, superficial, encarnaba ciertas características contraculturales de la llamada “escena madrileña” de principios de los años ochenta. Finalmente, la era #MeToo aportó visiones de una reina lúcida vista injustamente como loca.

La película *Inés/Inês de Castro*, inspirada en el mito sobre la historia de amor del príncipe y luego rey de Portugal en el siglo xiv, Pedro I (1357-1367), y la que llegó a ser conocida como su amante, Inés/Inês de Castro, fue una producción cinematográfica luso-española de la década de 1940 codirigida por el español Manuel Augusto García Viñolas y el portugués José Leitão de Barros, y tuvo dos versiones diferentes que circularon a ambos lados de la frontera. La aportación de Alicia Miguélez analiza hasta qué punto cada versión puede considerarse parte de la maquinaria propagandística de cada una de estas dos dictaduras ibéricas que, en los años cuarenta, utilizaron diversos procesos, episodios y personajes históricos medievales como elementos de legitimación política e ideológica. Además, este trabajo desvela las fuentes que sirvieron de base para la construcción del guion y rastrea las diferentes capas de resemantización del mito en el siglo xx.

Pedro Martínez García y Juan Botía Mena examinan diversas representaciones de Colón y el descubrimiento de América, organizando sus análisis en (1) las narrativas nacionalistas de los años cuarenta y cincuenta, (2) el énfasis cambiante en los “encuentros”, especialmente en los años noventa, y (3) las perspectivas postcoloniales del siglo xxi. Su enfoque comparativo se centra en las producciones españolas y estadounidenses, así como en los temas generales del nacionalismo, la biografía y el individualismo, y las historias controvertidas.

A pesar de las proyecciones románticas del régimen franquista en torno a la conversión de los visigodos al catolicismo y la unificación nacional, el pasado visigodo rara vez estuvo representado en el cine y la televisión ibérica. Tomás Cordero Ruiz analiza esta brecha, que es especialmente notable si se la compara con otras tradiciones

cinematográficas profundamente arraigadas en otros territorios europeos en relación al período histórico equivalente (por ejemplo, las adaptaciones británicas de *Beowulf* o las películas sobre las incursiones vikingas). En Portugal, la historiografía antigótica convirtió a los visigodos en sujetos inapropiados durante los períodos de agudizado nacionalismo. Mientras tanto, la industria cinematográfica española tendió a favorecer narrativas que pusieron en primer plano la Reconquista y la eventual unidad frente a un enemigo común. Los visigodos eran con mayor frecuencia villanos en las películas italianas que mostraban el saqueo de Roma en el siglo v. En este sentido, los visigodos eran vistos más como “bárbaros” que como gloria imperial.

## **Parte 2. Recuperación y revivalismo**

Los creadores de películas y series de televisión a veces recurren al pasado lejano en respuesta a una censura más reciente o en busca de conocimientos olvidados en un mundo que podría beneficiarse de ellos. Las contribuciones a la Parte 2 incluyen no solo ejemplos de narrativas exhumadas, por ejemplo aquellas que fueron suprimidas en España o Portugal, sino también ejemplos de reencuentros creativos con formas medievales de experimentar o comprender el mundo.

En un capítulo sobre la leyenda popular en el cine portugués, Angélica Varandas analiza *A Maldição de Marialva* (1989), de António de Macedo, una narración que se desarrolla hacia el año 1000 y se fusiona con una leyenda popular del siglo xiv, popularizada en el siglo xix. La figura de María Alva, una eterna “mora” de pies hendidados, es perseguida y, en represalia, maldice al pueblo. Como explica Varandas, ciertas imágenes del pueblo destruido recuerdan la desolación que siguió al fin del régimen autoritario del Estado Novo, el 25 de abril de 1974. El cineasta establece oposiciones visuales entre la pobreza de la población de la película y la opulencia y el miedo a Iglesia y Estado. Por un lado, elementos de la Edad Media sirven como símbolos del oscurantismo y la superstición, particularmente

en forma de autoritarismo y censura, de los que Portugal se estaba recuperando. Por otro lado, la película enmarca la memoria como fuerza redentora, y el director recurre a la Edad Media en busca de fuentes fantásticas y mitológicas capaces de ayudar a definir un cine exclusivamente portugués.

Erika Loic rastrea el medievalismo de Luis Buñuel en sus escritos autobiográficos, su correspondencia personal y sus películas, en particular en las dos obras con temas explícitamente medievales: *Simón del desierto* (1965) y *La Voie Lactée* (1969). La percepción de Buñuel de haber vivido en una larga Edad Media ibérica llegó a configurar la singularidad de su cine, al igual que su interés por los textos religiosos y sus descripciones de milagros y teofanías. Loic examina las características del cine medieval de Buñuel que más se acercan a las representaciones medievales de la experiencia visionaria, la profecía y la teofanía: la fusión de temporalidades, del espacio físico y mental, de lo literal y lo metafórico.

Susana Viegas analiza las representaciones visuales medievales de la danza macabra y el papel omnipresente de la muerte en el cine-medievalismo. Se centra en la obra *Danses macabres, squelettes et autres fantaisies* (2019), un documental en el que dos cineastas (Rita Azevedo Gomes y Pierre Léon) y un académico (Jean-Louis Schefer) viajan a Portugal y discuten sobre esta singular iconografía medieval. Las representaciones de la muerte en esta tradición personifican y dan presencia física a un concepto que de otro modo sería abstracto, convirtiendo a los esqueletos animados en seres liminales y guías entre un estado y otro (vida y muerte, presente y futuro). Como sostiene Viegas, las películas sobre la Edad Media no solo arrojan luz sobre las actitudes hacia la muerte y la mortalidad, sino que también desempeñan un papel similar de conexión y animación.

La serie de animación *Ruy, el pequeño Cid* (1980-1981) constituye un ejemplo de la representación cinematográfica de la Edad Media, en lengua española, dirigido al público infantil. Israel Sanmartín Barros analiza la serie en el contexto de la Transición española a la democracia, iniciada tras la muerte de Francisco Franco en 1975, así

como en los llamados “años del desencanto” (1979-1982). La serie, que cuenta la historia de el Cid en versión infantil, promueve no solo un conjunto de comportamientos que se consideran importantes para que los niños los imiten (compasión, honor, valentía, fe), sino también persistentes nociones de ejemplaridad cristiana y salvación nacional, posible gracias a las acciones de héroes extraordinarios. Sanmartín defiende el papel que desempeña esta serie en un momento de transición de la historia de España en el que los medios de comunicación podrían orientarse a generar optimismo.

### **Parte 3. Técnicas de medios audiovisuales**

Los capítulos de la tercera parte de este volumen examinan la intencionalidad en relación con las características técnicas y conceptuales del cine y la televisión. Si bien todas las aportaciones del volumen abordan la naturaleza construida de los medios en diversos grados, los autores en esta sección final analizan películas y programas de televisión cuyas técnicas manipulan la respuesta de la audiencia de maneras específicas. Las técnicas abarcan un espectro que va desde lo encubierto hasta lo hipermanifiesto, algunas destinadas a engañar y otras resistiéndose a la autenticidad para llamar la atención sobre la invención y la ambigüedad.

*Silvestre* (1981), del director portugués João César Monteiro, es una película inspirada en cuentos populares, que busca reconectar a los espectadores portugueses con las tradiciones que les fueron alejadas por el fascismo. En su aportación, José Pinto examina las inconsistencias entre la música y la narrativa de la película. La banda sonora incluye música que abarca desde la Edad Media hasta el siglo xx, incluidas composiciones de Franz Schubert y Wolfgang Amadeus Mozart, ambos recurrentes en el cine de Monteiro. Pinto revela la capacidad de la banda sonora para producir tanto efectos de autenticidad como indeterminaciones espacio-temporales.

El objetivo de Monteiro no es disfrazar la naturaleza construida de la película. En su cine, el pastiche audiovisual y otros elementos que perturban el efecto de autenticidad complementan una narrativa

que juega con la ambigüedad, no solo del tiempo y el espacio, sino de la identidad del personaje, género y clase. Pinto investiga el cine a través del concepto de “fabulación”, la capacidad humana de crear la realidad a través del proceso iterativo de la narración, un proceso que fue especialmente importante en un Portugal recientemente liberado del autoritarismo y parte de lo que Monteiro llamó “un imaginário genuinamente nosso” (Monteiro 2005: 324).

Nina Gonzalbez explora los usos de la ciudad de Sevilla en películas y programas de televisión que presentan visiones históricas y fantásticas de la Edad Media. Las producciones anglófonas a menudo recrean los monumentos medievales y modernos de la ciudad (el Alcázar, la Giralda y la Casa de Pilatos, entre otros) como escenarios genéricos “orientales” destinados a retratar el Medio Oriente. En la tradición de Edward Said y Linda Nochlin, Gonzalbez considera el cine medieval a través de la lente del orientalismo y el imaginario medieval. En particular, compara las estrategias visuales de las producciones en inglés con la serie española *La Peste* (2018-2019), esta última creada para audiencias más propensas a reconocer los monumentos palimpsesticos del pasado de Sevilla.

Paulo Alexandre Pereira analiza una película que mezcla historia y visión *queer*: el cortometraje *O Corpo de Afonso* (2012) de João Pedro Rodrigues. En una narrativa metacinemática sobre el *casting* de una próxima película, culturistas gallegos hipermasculinizados leen fragmentos de crónicas medievales mientras hacen una audición para el papel de Afonso Henriques, rey de Portugal del siglo XII. Al realizar una película evocadora de pornografía autorreflexiva sobre audiciones o *castings*, Rodrigues se distancia deliberadamente del cine histórico tradicional. En cambio, se centra en el seductor entrelazamiento de la realeza mitológica y la identidad nacional, así como en el puro artificio inherente a ambas. Los culturistas gallegos de la audición encarnan inesperadamente la teología política medieval: no representan el cuerpo natural de un rey, sino su cuerpo espiritual, idealizado y eternizado a través de la representación.

## EPÍLOGO

El epílogo de Felipe Brandi presenta al lector una reflexión sobre el oficio del historiador, incluidos los límites del conocimiento histórico que el medievalismo cinematográfico saca a la luz. El historiador francés Georges Duby (1919-1996) siempre concibió la historia como un arte de comunicación. Por ello, buscó ampliar su audiencia y recurrió a diferentes medios modernos (radio, televisión y cine). A principios de los años ochenta, Duby fue invitado a participar en la adaptación cinematográfica de su libro *Le Dimanche de Bouvines: 27 juillet 1214*, con Miklós Jancsó como director, Serge July como guionista y Gérard Depardieu y Michael York como protagonistas. Aunque abandonado durante la preproducción, este proyecto cinematográfico llevó a Duby a cuestionar las formas en que se produce el conocimiento histórico. Frente al análisis desarrollado por Duby en su libro, sus repercusiones dentro y fuera de Francia y, finalmente, este proyecto cinematográfico abandonado, Brandi busca sacar a la luz las reflexiones de Duby sobre el cine como pantalla donde se hacen visibles los propios límites del conocimiento producido por el medievalismo.

## BIBLIOGRAFIA

- ABERTH, John (2003): *A Knight at the Movies. Medieval History on Film*. Berlin: De Gruyter.
- ALTSCHUL, Nadia R. (2023): "Postcolonizing Neomedievalism. An Introduction", en Nadia R. Altschul y Maria Ruhlmann (eds.), *Iberoamerican Neomedievalisms. "The Middle Ages" and Its Uses in Latin America*. Leeds: Arc Humanities Press, pp. 1-18.
- ALTSCHUL, Nadia R., BERTARELLI, Maria Eugênia, y AMARAL, Clínio (2021): "O que é o neomedievalismo?", *Signum - Revista da ABREM*, 22/1: pp. 6-18.
- ALTSCHUL, Nadia R., y GRZYBOWSKI, Lukas (2020): "Em busca dos dragões. A idade média no Brasil", *Revista Antítese*, 13/25: pp. 24-35.

- AMY DE LA BRETÈQUE, François (2004): *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*. Paris: Honoré Champion.
- (2015): *Le Moyen Âge au cinéma. Panorama historique et artistique*. Paris: Armand Colin.
- BARROS DIAS, Isabel, SANTOS ALPALHÃO, Margarida, y ESPERANÇA PINA, Margarida (eds.) (2020): *O Medievalismo do século XXI*. Berlin: Peter Lang.
- BILDHAUER, Bettina (2011): *Filming the Middle Ages*. London: Reaktion Books.
- BILDHAUER, Bettina, y BERNAU, Anke (2009): “Introduction. The A-chronology of Medieval Film”, en Bettina Bildhauer y Anke Bernau (eds.), *Medieval Film*. Manchester: Manchester University Press, pp. 1-19.
- BULL, Hedley (2002): *The Anarchical Society. A Study of Order in World Politics*. Basingstoke: Palgrave.
- CHANDLER, Alice (1970): *A Dream of Order: The Medieval Ideal in Nineteenth-Century English Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- CLEMENS, Pam (2014): “Authenticity”, en Elizabeth Emery y Richard J. Utz (eds.), *Medievalism: Key Critical Terms*. Cambridge: D. S. Brewer, pp. 19-26.
- ECO, Umberto (1986): “Dreaming of the Middle Ages”, in *Travels in Hyperreality*, traducción de W. Weaver. New York: Harcourt Brace, pp. 61-72.
- ELLIOTT, Andrew B. R. (2011): *Remaking the Middle Ages: The Methods of Cinema and History in Portraying the Medieval World*. Jefferson: McFarland.
- (2017): *Medievalism, Politics and Mass Media: Appropriating the Middle Ages in the Twenty-First Century*. Cambridge: D. S. Brewer.
- GONÇALVES SOARES, Ana Rita, y SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2021): “Medievalismo”, en Francisco García-Jurado (ed.), *Diccionario hispánico de la tradición y recepción clásica*. Madrid: Guillermo Escolar, pp. 484-492.
- HARTY, Kevin J. (1999): *The Reel Middle Ages: American, Western and Eastern European, Middle Eastern, and Asian Films about Medieval Europe*. Jefferson: McFarland.

- HAYDOCK, Nickolas (2008): *Movie Medievalism. The Imaginary Middle Ages*. Jefferson: McFarland.
- HIGSON, Andrew (2009): “‘Medievalism’, the Period Film and the British Past in Contemporary Cinema”, en Bettina Bildhauer y Anke Bernau (eds.), *Medieval Film*. Manchester: Manchester University Press, pp. 203-224.
- KAUFMAN, Amy S. (2014): “Purity”, en Elizabeth Emery y Richard J. Utz (eds.), *Medievalism: Key Critical Terms*. Cambridge: D. S. Brewer, pp. 199-206.
- KIENING, Christian and ADOLF, Heinrich (2006): *Mittelalter im Film*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- MARTINS, Pedro, y ROSA, Maria de Lurdes (2020): “Medievalismos luso-tropicais, orientais e pós-luso-tropicais. Encruzilhadas da definição da Idade Média portuguesa como passado do Brasil”, *Práticas da História*, 10: pp. 7-14.
- MATTHEWS, David (2011): “From Mediaeval to Mediaevalism. A New Semantic History”, *The Review of English Studies*, 62/257, pp. 6950715, <https://doi.org/10.1093/res/hgr010>.
- MONSALVO ANTÓN, José María (2020): *Edad Media y medievalismo*. Madrid: Síntesis.
- MONTEIRO, João César (2005 [1981]): “Texto-carta dirigido a Carlos Oliveira”, en João Nicolau (ed.), *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema: p. 324.
- O’SULLIVAN, Carol (2009): “A Time of Translation. Linguistic Difference and Cinematic Medievalism”, en Bettina Bildhauer y Anke Bernau (eds.), *Medieval Film*. Manchester: Manchester University Press, pp. 60-85.
- SALIH, Sarah (2009): “Cinematic Authenticity-Effects and Medieval Art. A Paradox”, en Bettina Bildhauer y Anke Bernau (eds.), *Medieval Film*. Manchester: Manchester University Press, pp. 20-39.
- SIMMONS, Clare A. (2014): “Humor”, en Elizabeth Emery y Richard J. Utz (eds.), *Medievalism: Key Critical Terms*. Cambridge: D. S. Brewer, pp. 109-115.
- STURTEVANT, Paul B. (2018): *The Middle Ages in Popular Imagination. Memory, Film and Medievalism*. London: I. B. Tauris.

WORKMAN, Leslie (1979): "Editorial", *Studies in Medievalism*, 1/1:  
pp. 1-3.

# The Iberian Middle Ages in Audiovisual Media

Erika Loic, Alicia Miguélez and Felipe Brandi

The early modern concept of a “middle time” or “middle era” (from Latin *medium aevum*, *media tempestas/aetas*) depended on a European periodization of ancient, medieval, and modern/contemporary that, like any periodization, was inevitably arbitrary. Coined for the first time in the middle of the 15<sup>th</sup> century, this concept reflected that century’s contempt towards what it saw as the dark and often brutal centuries from which it had emerged. Over time, associations with the period have continued to embody caricatured, often disparaging conceptions, with the categories of “medieval” and “Middle Ages” conveying to the popular imagination a homogeneous vision of Christian Europe between approximately 500 and 1500 CE. These oversimplifications have persisted, despite the well documented ethnoreligious diversity of Europe during these centuries. Although “medieval” and “Middle Ages” have entered the everyday vocabulary of specialists and non-specialists alike, they remain problematic and in constant need of interrogation —all the more so, as the contributions to this volume make clear, considering their pervasive place within and shaping of our collective imaginations.

In 19<sup>th</sup>-century England, “medieval” and “mediaeval” became popular alongside another term, “medievalism”, which would become widespread thanks to, among others, John Ruskin (Matthews 2011).

The term “medievalism” had less coverage until the 1970s, when it was recovered by English-speaking scholars such as Alice Chandler and Leslie Workman (Chandler 1970; Workman 1979). In its refined application, “medievalism” articulated a research area that entails all forms of allusion to or re-imagining of medieval histories, narratives, themes, beliefs, and practices. Artworks set in fictional worlds or representing alternative histories—in other words, making no claims to historical veracity—similarly fit the English-speaking definition of “medievalism” through their inclusion of themes, archetypes, or aesthetics associated with the idea of the Middle Ages. The Italian philosopher Umberto Eco also popularized “neomedievalism” in the 70s to define a field of scholarly inquiry similar to that proposed by Leslie Workman, and political theorist Hedley Bull coined “new mediaevalism” in 1977 to define the reincarnation of an overlapping or segmented state authority that he contended had characterized medieval Christendom (Eco 1986; Bull 2002).

While the term and category of “medieval” has remained relatively stable as a spatiotemporal category assigned to the period of European history between the 5<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries, both “medievalism” and “neomedievalism” have fluctuated enormously as terms from the 1970s to the present. They have been accumulating various meanings, they have been generalized in very different disciplines and areas of knowledge, and they presently generate great theoretical and methodological debates. Three examples drawn from Iberophone academias exemplify some of the larger global inconsistencies and disputes that exist around these categories. Regarding “medievalism”, the term in Spanish-speaking academia generally refers to Medieval Studies, namely the study of the Middle Ages as a historical period. It therefore addresses the plural and varied historiographic discourse elaborated on the European Middle Ages, with various trends, problems, and questions raised from multiple points of view (Monsalvo Antón 2020). Accordingly, the scientific journal published periodically by the Sociedad Española de Estudios Medievales is titled, precisely, *Medievalismo*. Until

very recently, this term was not used with the meaning that Leslie Workman assigned to it in the 1970s (Gonçalves and Sanmartín 2021). For its part, Portuguese academia traditionally differentiates between *Estudos Medievais*, that is Medieval Studies, and *Medievalismo*, or the ways the Middle Ages are represented and imagined over time (Martins and Rosa 2020), although recent approaches have brought together both notions under the *Medievalismo* umbrella (Barros Dias *et al.* 2020). Finally, one of the most recent theoretical contributions to the field of Latin American studies is the rehabilitation of “neomedievalism” as a substitute for the Leslie Workman’s notion of “medievalism” (Altschul 2023; Altschul, Bertarelli, and Amaral 2021; Altschul and Grzybowski 2020).

Being fully aware of the current intense theoretical debates generated by the terms of “medievalism” and “neomedievalism” —and the simple matter of linguistic inconsistency— the editors of this volume prefer “representation” and “reception” as concepts that capture the global afterlives of the period in a range of media and contexts. Thus, this volume analyzes the Iberian Middle Ages in audiovisual creation from the perspective of the representation, deployment, and projection of that historical period in film and television.

As a field of scholarly inquiry, the audiovisual representation of the Middle Ages applies to a variety of media. While the present volume focuses on film and television, the Ancient Greek κίνημα (*kínēma*, “movement”) suggests future applications in a range of newer media, among them video games, augmented reality, and online content. As multimodal media in which verbal, visual, and auditory systems of communication coexist, film and television invite cross-disciplinary approaches into innumerable histories of communication. The treatments of the Middle Ages in literature, music, and the visual arts, and their associated scholarly study, have direct implications for analyses of film and television, which engage with or regularly incorporate conventions that first emerged in other media.

To give one example, the category of “verbal” communication covers diegetic speech (audible to the characters), such as dialogue,

and non-diegetic speech (not audible to the characters), such as voiceover narration. In addition, “verbal” includes written words, which can appear within the world of the narrative or on title screens. Depending on context, spoken and written words can convey the idea of the Middle Ages through some relationship with a source text, such as having characters speak words adapted from a primary source (e. g., an adapted folktale); through the uses of particular languages or accents; through visual imitation of scripts in medieval manuscripts, and so on.

In addition to these multimodal qualities, film and television nearly always involve greater numbers of participants and stakeholders than works by single artists, composers, or authors. These range from those most directly involved in production and post-production —writers, researchers, script supervisors; directors; art departments; costume departments; camera, sound, and lighting crews; composers; and editors— to those who initiate, approve, oversee, or invest in the project. The more managerial roles include not only production companies and studios but sometimes entire state apparatuses. As such, the resulting engagements with the Middle Ages rarely represent a singular vision.

From the standpoint of reception, film and television have a long history of large audiences. While there have always been experimental, transgressive, or simply independent productions intended for limited viewership, film and television have more often been oriented towards mass markets, partly because of the associated production complexities and costs. Whether educational, propagandistic, or entirely commercially motivated, these media embody the aspirations of those involved in their creation, and often reflect or shape the beliefs of societies at large. The reception of the Middle Ages in cinema and television is therefore more instructive of ideological or political agendas, historical consciousness, or social concerns during the production period.

Independent of specific genre, audiovisual representations of the Middle Ages often rely on what many scholars term the “medieval imaginary” (Amy de la Bretèque 2004; Haydock 2008),

summarized by Andrew B. R. Elliott as “a recognizable set of signs and ideas, coming eventually to form a reflection of the period which —though imaginary— was paradoxically perhaps more ‘real’ to modern cinema audiences than the Historical equivalent” (2011: 206). For most non-expert viewers, witnessing their own preconceptions of the Middle Ages playing out on screen, as well as simple frequency of reproduction, produces a stronger sense of authenticity than careful alignment with historical fact (Clemens 2014; Elliott 2017).

In addition to elements of the “medieval imaginary”, film and television regularly emphasize the fundamental disjuncture between the Middle Ages and the present, both periods existing in a chronology marked by radical breaks. As Bettina Bildhauer notes, “whatever the Middle Ages are, they are not modern. They provide a contrasting foil to modernity, whether as a lost paradise or as a backward precursor” (2011: 10). Many productions take this fundamental difference even further, defining medieval spatiotemporalities as mythical, epic, and often supernatural times and places (Bildhauer 2011: 19).

Concerning the more specific means through which medieval film and television produce their desired effects, scholars generally reiterate certain common features:

- Reality or authenticity effects: Attempts at accuracy generally seek to enhance the audience’s perception of authenticity or authoritative information. These effects originate in diverse audiovisual elements, from props, costuming, and filming locations to language and musical score (Salih 2009; Elliott 2011: 206-222; Sturtevant 2018: 117-154). As noted above, they depend more on the medieval imaginary of a given time and place than on scholarly research.
- Anachronism or inaccuracy: Although often treated as involuntary or accidental, inaccuracies can represent deliberate production choices that perform cultural work. They may be deployed

for humorous or experimental effect (Simmons 2014), or in more insidious misrepresentations of history. The latter are not limited to state-sponsored propaganda: “Contemporary anxieties over the supposedly precarious status of masculinity, Christianity, and whiteness continue to promote medievalism as the solution to society’s ills” (Kaufman 2014).

- Mixed or non-linear temporalities: Narrative representations of the Middle Ages often blend past and present, creating a new reality that “by turns fetishizes the alterity of the Middle Ages as a temporal Other while compulsively retooling imagined continuities to fit the rapidly changing priorities of the contemporary world” (Haydock 2008: 5). From a practical standpoint, these simultaneities take the form of time stoppages, time travel, cyclical time, and interwoven historical periods (Bildhauer and Bernau 2009). Visually, they also produce audiovisual pastiches in which seemingly incongruous styles coexist.

The long history of creating copies and apocrypha unites medieval creations and their post-medieval reincarnations. When cultural artifacts recreate or reimagine specific medieval visual or material culture, source texts, or musical compositions, they should not be judged or understood according to their historical fidelity but rather, as Andrew B. R. Elliott argues, “on their *function* in the modern media, and the *effect* of this kind of discourse on other media representations in a complex media environment” (2017: 16). As was the case in the Middle Ages, the significance and success of “copies” stem from contemporary intentions, media mechanisms, and reception.

## THE IBERIAN MIDDLE AGES IN FILM AND TELEVISION

Monographs and edited volumes on the Middle Ages in film and television tend to foreground productions set or filmed in northern, eastern, and western Europe, focusing on historical-mythological

heroes (Robin Hood, Joan of Arc, Arthurian characters) and archetypes (knights and crusaders, Vikings, kings and queens, monks, saints), including the Hollywood treatments of these same settings, themes, and characters (Amy de la Bretèque 2004 and 2015; Heinrich and Kiening 2006; Elliott 2011). The overwhelming majority examine Anglo- and Francophone cinemas, and especially the reception and reinterpretation of medieval history unfolding north of the Pyrenees. Of the 564 films Kevin J. Harty describes in *The Reel Middle Ages* (1999), only nine were produced entirely in Spain and two in Portugal, with Spain listed for six additional co-productions; in other words, only 3% of the inventoried films are Iberian in whole or in part.

While certain of these more general texts discuss medieval Iberian topics, they generally do so from a North American perspective. For instance, in the aptly named chapter “God (and the Studio) Wills It! Crusade Films”, John Aberth dedicates significant attention to *El Cid* (1961), directed by Anthony Mann and produced by Samuel Bronston (2003: 125-147). Aberth examines the film’s presentation of “the Cid as a national hero who lived to unify Spain, which finds no precedent in any medieval source” (2003: 130), but also America’s evolving relationship with Spain. Aberth calls *El Cid* “the icing on the cake for America’s new ally in its anti-Communist crusade” (2003: 147).

Much like this study of *El Cid*, publications on representations of the Middle Ages in regional cinemas often note the uses of the period to strengthen national identities and political ideologies, or even to support heritage tourism (Higson 2009: 220-222). For example, Bildhauer examines the Middle Ages in German cinema from the Weimar Republic (1919-33) to contemporary German productions and co-productions (2011). While the study of the Iberian Middle Ages reimaged under periods of Iberian dictatorship benefits from similar inquiries into state-sanctioned misuses of the past, medieval-themed cinema and television from Spanish and Portuguese creators and industries are limited neither to these periods nor to a single set of ideological concerns.

## THE CONTRIBUTIONS TO THIS VOLUME

In general terms, contributions to this volume analyze both personal and national visions of the Middle Ages, examining the links between history and the cinematic experience: Which aspects related to the real or imagined Iberian Middle Ages do films capture or fabricate? How do these acts of (re)creation intersect with elements of identity, political ideology, and legitimacy? Additionally, this volume creates space for methodological reflection, in the sense that it brings together researchers interested in this topic from very different disciplinary perspectives, including the histories of art, music, and literature; philosophy; and film, communication, and cultural studies.

The contributions are subdivided into three parts, although many of their themes and underlying questions intersect. In the first part, “Historias y memorias disputadas”, authors focus on a range of twentieth- and twenty-first-century concerns, and the ways in which the evolving attitudes or aspirations of creators and audiences are filtered through visions of the past. The chapters in the second part, “Recuperación y revivalismo”, address this topic as a means of knowledge excavation, whether the final products recover stories, models for behavior, or forms of creation. “Técnicas de medios audiovisuales”, the third and final part of the volume, draws attention to the constructed natures of film and television, and specifically the means, vehicles, and effects used to represent the Middle Ages cinematically.

### **Part 1: Contested histories and memories**

Contested aspects of the past, especially the bases for claiming a narrative as legitimate or accurate, come into sharp focus in the comparative studies of Part 1. The authors bring multiple productions into dialogue with each other to reveal the highly contextual, evolving nature of cinematic “truth”. They center historical case studies (e. g., notable individuals, events, and historical periods) as a means of assessing some of the propagandistic, mythic, and nationalistic motivations for reimagining the Iberian Middle Ages.

Juanjo Bermúdez de Castro addresses the ways in which the figure of Joanna of Castile (r. 1504-1555), often denoted “the Mad”, has been rewritten throughout the history of Spanish cinema. He posits that the film industry, in a bidirectional relationship of reproduction and ideological construction, paralleled different and evolving conceptions of gender in Spain during the second half of the twentieth century and first decades of the twenty first. Each socio-cultural context reframed the queen cinematically. A dangerous or “insane” queen reinforced the idealized submissive woman of Franco’s dictatorship. In turn, a wild, rebellious, but ultimately superficial queen embodied certain countercultural features of the so-called “Madrileñan scene” during the early eighties. Finally, the #MeToo era ushered in visions of a lucid queen unfairly perceived as mad.

The film *Inés/Inês de Castro*, based on the myth about the love story of the fourteenth-century prince and later king of Portugal, Pedro I (r. 1357-1367), and the one known as his lover, Inés/Inês de Castro, was a Luso-Spanish film production of the 1940s. Co-directed by Spanish Manuel Augusto García Viñolas and Portuguese José Leitão de Barros, it had two different versions that circulated on either side of the border. The contribution from Alicia Miguélez analyzes the extent to which each version can be considered as part of the propaganda machinery of each of these two Iberian dictatorships that, in the 1940s, used various medieval historical processes, episodes, and figures as elements of political and ideological legitimation. In addition, this paper unravels the sources that served as the basis for the construction of the script and traces the various layers of resemantization of the myth in the twentieth century.

Pedro Martínez García and Juan Botía Mena survey various representations of Columbus and the “discovery” of the Americas, organizing their analyses into (1) the nationalist narratives of the forties and fifties, (2) the shifting emphasis on “encounters”, especially in the nineties, and (3) the postcolonial perspectives of the twenty-first century. Their comparative approach focuses on Spanish and American productions, as well as the overarching themes of nationalism, biography and individualism, and contested histories.

Despite the Franco regime's romantic ideas around the Visigoths' conversion to Catholicism and national unification, the Visigothic past is rarely represented in Iberian film and television. Tomás Cordero Ruiz examines this lacuna, which is especially notable when compared to other cinematic traditions deeply invested in the equivalent historical period (e. g., British adaptations of *Beowulf* or films about Viking incursions). In Portugal, an anti-Gothic historiography made the Visigoths unsuitable subjects during periods of heightened nationalism. Meanwhile, the Spanish film industry tended to favor narratives foregrounding Reconquista and eventual unity in the face of a common enemy. The Visigoths were more commonly villains in Italian films featuring the fifth-century Sack of Rome. In this sense, the Visigoths were more broadly perceived as "barbarians" in opposition to imperial glory.

## Part 2: Recovery and revival

Creators of film and television series sometimes turn to the distant past in response to more recent censorship, or to seek fading knowledge for a world that could benefit from it. The contributions to Part 2 include not only examples of excavated narratives, for example those previously suppressed in Spain or Portugal, but also instances of creative reengagement with medieval forms of experiencing or understanding the world.

In a chapter on folk legend in Portuguese cinema, Angélica Varandas examines António de Macedo's *A Maldição de Marialva* (1989), a narrative set around the year 1000 merged with a popular legend dating to the fourteenth century and popularized in the nineteenth. The figure of Maria Alva, an ageless "Moorish" woman who has cloven feet, faces persecution and consequently curses the village in retaliation. As Varandas argues, certain images of the destroyed village recall the desolation following the military overthrow of Portugal's authoritarian Estado Novo government on 25 April 1974. The director sets up visual oppositions between the poverty of the film's general population and the opulence and

fearmongering of Church and State. On the one hand, elements of the Middle Ages serve as symbols of darkness and superstition from which Portugal was once again recovering, particularly in the form of authoritarianism and censorship. On the other, the film frames memory as a redemptive force, and the director turns to the Middle Ages in search of fantastical and mythological sources that might help define a uniquely Portuguese cinema.

Erika Loic traces Luis Buñuel's medievalism in his autobiographical writing, personal correspondence, and films, in particular those with explicitly medieval themes: *Simón del desierto* (1965) and *La Voie Lactée* (1969). Buñuel's perception of living through a long Iberian Middle Ages came to shape his unique cinema, as did his interest in religious texts and their descriptions of miracle and theophany. Loic examines the features of Buñuel's cine-medievalism that most resonate with medieval depictions of visionary experience, prophecy, and theophany: the merging of temporalities, of mental and physical space, and of the literal and metaphorical.

Susana Viegas examines medieval Dance of Death (*Danse Macabre*) iconographies, and the pervasive role of death in cine-medievalism. She focuses on *Danses macabres, squelettes et autres fantaisies* (2019), a documentary in which two film directors (Rita Azevedo Gomes, Pierre Léon) and a scholar (Jean-Louis Schefer) travel to Portugal and discuss this uniquely medieval iconography. Representations of death in this tradition personify and give physical presence to an otherwise abstract concept, rendering animate skeletons as liminal beings and guides between one state and another (life and death, present and future). As Viegas argues, films on the Middle Ages not only shed light on attitudes towards death and mortality but also serve similar bridging and animating roles.

The animated series *Ruy, el pequeño Cid* (1980-1981) represents an instance of Hispanophone cine-medievalism aimed at children. Israel Sanmartín Barros examines the series in the context of the Spanish transition to democracy, which began following the death of Francisco Franco in 1975, as well as the so-called "years of disenchantment" (1979-1982). The animated series about a child version of El Cid

promotes not only a set of traits considered important for children to emulate (compassion, honor, bravery, faith), but also persistent notions of Christian exemplarity and top-down national salvation made possible through the actions of larger-than-life heroes. Sanmartín argues for the role of this series at a transitional moment in Spanish history when media could be oriented towards building optimism.

### **Part 3: The techniques of audiovisual media**

The chapters in Part 3 examine intentionality with regards to technical and conceptual features of film and television. While all parts of the volume address the constructed nature of media to various degrees, the contributors to this final section analyze films and television programs whose techniques manipulate audience response in specific ways. The techniques run the spectrum from concealed to hyper-manifest, some intending to enact deception and others resisting authenticity effects to bring attention to fabrication and ambiguity.

João César Monteiro's *Silvestre* (1981), a film inspired by folk stories, seeks to reconnect Portuguese viewers to traditions from which they were severed under fascism. In his contribution, José Pinto examines the film's incongruous conjunctions of music and narrative. The soundtrack integrates music dating from the Middle Ages to the twentieth century, including compositions by Franz Schubert and Wolfgang Amadeus Mozart, both recurrent in Monteiro's cinema. Pinto uncovers the soundtrack's ability to produce both authenticity effects and spatiotemporal indeterminacies. Monteiro's goal is not to mask film's constructed nature: audiovisual pastiche and other elements that disrupt the authenticity effect complement a narrative that itself plays on ambiguity, not only of time and place but of character identity, gender, and class. Pinto investigates filmmaking through the concept of "fabulation", the human ability to create reality through the iterative process of retelling—a process that was especially important in a Portugal recently freed from authoritarianism and part of what Monteiro called "an imaginary that is genuinely ours" (Monteiro 2005 [1981]: 324).

Nina Gonzalbez considers the uses of Seville in films and television programs that present both historical and fantastical visions of the Middle Ages. Anglophone productions generally recast the medieval and early modern monuments of the city (the Alcázar, the Giralda, and the Casa de Pilatos, among others) as generic “eastern” backdrops meant to convey the Middle East. In the tradition of Edward Said and Linda Nochlin, Gonzalbez considers cine-medievalism through the lens of orientalism and the medieval imaginary. In particular, she compares the visual strategies of English-language productions to the Spanish series *La Peste* (2018-2019), the latter created for audiences significantly more likely to recognize the palimpsestic monuments of Seville’s past.

Paulo Alexandre Pereira examines a film that blends history and queer vision, namely the short film *O Corpo de Afonso* (2013) by João Pedro Rodrigues. In a meta-cinematic narrative about the casting of a future film, hyper-masculine Galician bodybuilders read excerpts from medieval chronicles as they audition for the role of Afonso Henriques, twelfth-century king of Portugal. In making a film reminiscent of self-reflexive pornography about auditions or casting couches, Rodrigues deliberately distances himself from traditional historical cinema. He focuses instead on the seductive intertwining of mythological kingship and national identity, as well as the complete artifice inherent in both. The auditioning bodybuilders unexpectedly embody medieval political theology: they do not represent a king’s natural body but rather his spiritual body, one that is idealized and made eternal through representation.

## EPILOGUE

Felipe Brandi’s epilogue presents readers with a reflection on the craft of the historian, including the limits of historical knowledge that cinematic medievalism brings to light. French historian Georges Duby (1919-1996) always conceived of history as a communication craft. He therefore sought to broaden his audience and

made use of different modern means of communication (radio, television, and cinema). In the early 1980s, Duby was invited to be part of the film adaptation of his book, *Le Dimanche de Bouvines: 27 juillet 1214*, with Miklós Jancsó as director, Serge July as screenwriter, and Gérard Dépardieu and Michael York as the leading actors. Although abandoned during production, this film project led Duby to question the ways in which historical knowledge is produced. Through a study of Duby's private archives, kept at the Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine (IMEC), Brandi goes behind the scenes of the cinematic adventure of *Le Dimanche de Bouvines* and brings to light Duby's reflections on the cinema as a screen where the very limits of knowledge produced by medievalism are rendered visible.

## BIBLIOGRAPHY

- ABERTH, John (2003): *A Knight at the Movies. Medieval History on Film*. Berlin: De Gruyter.
- ALTSCHUL, Nadia (2023): "Postcolonizing Neomedievalism. An Introduction", in Nadia R. Altschul and Maria Ruhlmann (eds.), *Iberoamerican Neomedievalisms. "The Middle Ages" and Its Uses in Latin America*. Leeds: Arc Humanities Press, pp. 1-18.
- ALTSCHUL, Nadia R., BERTARELLI, Maria Eugênia, and AMARAL Clí-  
nio (2021): "O que é o neomedievalismo?", *Signum - Revista da ABREM*, 22/1: pp. 6-18.
- ALTSCHUL, Nadia, and GRZYBOWSKI, Lukas (2020): "Em busca dos dragões. A idade média no Brasil", *Revista Antttese*, 13/25: pp. 24-35.
- AMY DE LA BRETÈQUE, François (2004): *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*. Paris: Honoré Champion.
- AMY DE LA BRETÈQUE, François (2015): *Le Moyen Âge au cinéma. Panorama historique et artistique*. Paris: Armand Colin.
- BARROS DIAS, Isabel, SANTOS ALPALHÃO, Margarida, and ESPERANÇA PINA, Margarida (eds.) (2020): *O Medievalismo do século XXI*. Berlin: Peter Lang.

- BILDHAUER, Bettina (2011): *Filming the Middle Ages*. London: Reaktion Books.
- BILDHAUER, Bettina, and BERNAU, Anke (2009): "Introduction. The A-chronology of Medieval Film", in Bettina Bildhauer and Anke Bernau (eds.), *Medieval Film*. Manchester: Manchester University Press, pp. 1-19.
- BULL, Hedley (2002): *The Anarchical Society. A Study of Order in World Politics*. Basingstoke: Palgrave.
- CHANDLER, Alice (1970): *A Dream of Order: The Medieval Ideal in Nineteenth-Century English Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- CLEMENS, Pam (2014): "Authenticity", in Elizabeth Emery and Richard J. Utz (eds.), *Medievalism: Key Critical Terms*. Cambridge: D. S. Brewer, pp. 19-26.
- ECO, Humberto (1986): "Dreaming of the Middle Ages", in *Travels in Hyperreality*, transl. W. Weaver. New York: Harcourt Brace, pp. 61-72.
- ELLIOTT, Andrew B. R. (2011): *Remaking the Middle Ages: The Methods of Cinema and History in Portraying the Medieval World*. Jefferson: McFarland.
- ELLIOTT, Andrew B. R. (2017): *Medievalism, Politics and Mass Media: Appropriating the Middle Ages in the Twenty-First Century*. Cambridge: D. S. Brewer.
- GONÇALVES SOARES, Ana Rita, and SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2021): "Medievalismo", in Francisco García-Jurado (ed.), *Diccionario hispánico de la tradición y recepción clásica*. Madrid: Guillermo Escolar, pp. 484-492.
- HAYDOCK, Nickolas (2008): *Movie Medievalism. The Imaginary Middle Ages*. Jefferson: McFarland.
- HARTY, Kevin J. (1999): *The Reel Middle Ages: American, Western and Eastern European, Middle Eastern, and Asian films about Medieval Europe*. Jefferson: McFarland.
- HIGSON, Andrew (2009): "'Medievalism', the Period Film and the British Past in Contemporary Cinema", in Bettina Bildhauer and Anke Bernau (eds.), *Medieval Film*. Manchester: Manchester University Press, pp. 203-224.

- KAUFMAN, Amy S. (2014): “Purity”, in Elizabeth Emery and Richard J. Utz (eds.), *Medievalism: Key Critical Terms*. Cambridge: D. S. Brewer, pp. 199-206.
- KIENING, Christian and ADOLF, Heinrich (2006): *Mittelalter im Film*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- MARTINS, Pedro and ROSA, Maria de Lurdes (2020): “Medievalismos luso-tropicais, orientais e pós-luso-tropicais. Encruzilhadas da definição da Idade Média portuguesa como passado do Brasil”, *Práticas da História*, 10: pp. 7-14.
- MATTHEWS, David (2011): “From Mediaeval to Mediaevalism. A New Semantic History”, *The Review of English Studies*, 62/257, pp. 6950715, <https://doi.org/10.1093/res/hgr010>.
- MONSALVO ANTÓN, José María (2020): *Edad Media y medievalismo*. Madrid: Síntesis.
- MONTEIRO, João César (2005 [1981]): “Texto-carta dirigido a Carlos Oliveira”, en João Nicolau (ed.), *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema: p. 324.
- O’SULLIVAN, Carol (2009): “A Time of Translation. Linguistic Difference and Cinematic Medievalism”, in Bettina Bildhauer and Anke Bernau (eds.), *Medieval Film*. Manchester: Manchester University Press, pp. 60-85.
- SALIH, Sarah (2009): “Cinematic Authenticity-Effects and Medieval Art. A Paradox”, in Bettina Bildhauer and Anke Bernau (eds.), *Medieval Film*. Manchester: Manchester University Press, pp. 20-39.
- SIMMONS, Clare A. (2014): “Humor”, in Elizabeth Emery and Richard J. Utz (eds.), *Medievalism: Key Critical Terms*. Cambridge: D. S. Brewer, pp. 109-115.
- STURTEVANT, Paul B. (2018): *The Middle Ages in Popular Imagination. Memory, Film and Medievalism*. London: I. B. Tauris.
- WORKMAN, Leslie (1979): “Editorial”, *Studies in Medievalism*, 1/1: pp. 1-3.

PARTE 1

HISTORIAS Y MEMORIAS DISPUTADAS



# Ni loca ni celosa, Juana la “lúcida” contra el patriarcado: evolución de las reescrituras cinematográficas de Juana I de Castilla

Juanjo Bermúdez de Castro  
*Universitat Illes Balears*

## INTRODUCCIÓN

En su obra *Historia de la locura en la época clásica* (1961), Michel Foucault analizó la evolución del concepto de “locura” en Occidente desde el siglo xv hasta nuestros días. Demostró cómo cada sociedad había construido un imaginario sobre la figura del “loco” acorde a su propio momento sociopolítico y cultural: si en la Edad Media el loco era considerado como portador de cierta sabiduría, el juglar o bufón que acompaña al rey y le dice verdades encubiertas en juegos de palabras, a partir del siglo xviii, junto a la compartimentación de los Estados nación, se delimita el concepto del “loco” como “delincuente” y comienza su encarcelación en prisiones junto a criminales y “libertinos”, o en centros de represión de lo “irracional” por no tener cabida en un mundo guiado por el racionalismo ilustrado; finalmente, en el siglo xix, con el nacimiento de la clínica,

los locos son considerados “enfermos” —primero “del alma”, después “mentales”— y son medicalizados y recluidos en sanatorios donde son obligados a comportarse de manera sumisa y “normalizada” (Foucault 1967).

Juana I de Castilla, apodada “la Loca”, nació en Toledo en 1479, y con dieciséis años fue entregada en matrimonio a su primo tercero, el archiduque de Austria, como parte de una estrategia política (Zalama 2010). Tras la muerte de su madre, Isabel la Católica, en 1504, cuando regresó a la corte de Flandes para ser reina de Castilla, fue triplemente traicionada por los hombres que la rodeaban: su marido, Felipe el Hermoso, reclamaba el trono para Flandes; su padre, Fernando el Católico, quería que heredara el trono su futuro descendiente con un matrimonio posterior; y su propio hijo, el emperador Carlos V, quería asegurar el trono para el Sacro Imperio Romano Germánico en contra de los comuneros. Los tres, en su lucha respectiva por el trono, conspiraron para hacerla pasar por enajenada, inhabilitarla por su presunta incapacidad mental y mantenerla encerrada durante cuarenta y seis años hasta su muerte.

Este capítulo analizará cómo la figura de Juana I de Castilla ha sido revisitada por la industria del cine y cómo ha sido reescrita en el imaginario colectivo a través del cine bajo condicionamientos ideológicos vinculados al momento sociocultural en el que las películas fueron creadas. Al igual que en la “genealogía de la locura” elaborada por Foucault, el cine español parece haber ido acorde a su tiempo, representando a la reina Juana I de Castilla en clara concordancia con las diferentes conceptualizaciones de género operativas en España en ese determinado momento a lo largo de la segunda mitad del siglo xx y las primeras décadas del xxi. Asimismo, no debemos asumir erróneamente que el cine es únicamente un producto visual que simplemente refleja su tiempo, un mero espejo que reproduce la realidad de manera objetiva; al contrario, afirmamos más bien que se trata de una relación bidireccional de mutua construcción social y discursiva, en la que el cine se constituye por sí mismo como agente: bien como “aparato ideológico del Estado”, uno más al estilo de los descritos por Althusser —como la familia, la Iglesia o la escuela,

entre otros—, cuyo objetivo es perpetuar la ideología hegemónica (Althusser 1978; Gramsci 1981); o bien a la contra, siguiendo aquí la línea de pensamiento abierta por Raymond Williams y el materialismo cultural, reconociendo cierto espacio, aunque sea mínimo, para la disidencia (Williams 1980). En cualquier caso, nunca esa reescritura de la historia a través del cine será realizada de manera inocente u objetiva, y mucho menos como mera reflectora de la realidad, sino apuntando a perpetuar, subvertir, en cualquier caso, reconfigurar un ideario sociocultural naturalizándolo a través de la ficción cinematográfica.

El marco teórico en el que se inscribe este capítulo es el del nuevo historicismo —por abordar los productos culturales no como obras aisladas, sino en estrecha relación con las circunstancias históricas, sociales e ideológicas hegemónicas en que fueron elaborados— así como en el ya mencionado materialismo cultural —por permitir cierto espacio o posibilidad de resistencia frente a esas circunstancias de contención—. Asimismo, el capítulo se encuadra de manera más concreta en toda una corriente de investigación académica desarrollada especialmente en el último cambio de siglo, señalada por Gillamón (2015: 114), y centrada en analizar el modo en que la España democrática ha redefinido su identidad nacional mediante el diálogo con el pasado a través del cine histórico elaborado después de la dictadura (Labanyi 2000; Triana-Toribio 2003). De igual manera, también podemos entender el capítulo como un elemento más en la reciente oleada de investigación feminista que ha analizado la construcción del género llevada a cabo por la industria del cine español en diferentes etapas a lo largo de su historia (Colaizzi 2001 y 2007; Gámez 2004; Zecchi 2014a y 2014b).

Adoptando una metodología de análisis cualitativo de contenido, de las circunstancias y discursos históricos y sociales en el momento de su elaboración, y de la literatura crítica cinematográfica que ha analizado estos filmes hasta el momento, este capítulo analizará el modo en que cuatro películas españolas han revisitado la figura de Juana I de Castilla bajo la perspectiva de género operativa en su correspondiente momento histórico: *Locura de amor*

(1948) de Juan de Orduña, bajo el prisma de la dictadura; *Juana la loca... de vez en cuando* (1983) de José Ramón Larraz, durante la Transición; *Juana la Loca* (2001) de Vicente Aranda, en el cambio de siglo; y *La corona partida* (2016) de Jordi Frades en la era del #MeToo. De este modo, demostraremos que el modo en que cada película revisita y reescribe el discurso histórico está más relacionado con su propio momento sociocultural que con el propio hecho o personaje en sí. Asimismo, probaremos cómo el cine, en numerosas ocasiones bajo el disfraz de entretenimiento, es un instrumento ideológico extremadamente poderoso a la hora de reconfigurar el imaginario colectivo, más aún cuando se trata de figuras históricas utilizadas para poner en valor pasados victoriosos que sustenten el presente de un estado o nación.

#### ANTECEDENTES: EL ROMANTICISMO LITERARIO ESPAÑOL, EL ECLECTICISMO PICTÓRICO Y LAS PRIMERAS PELÍCULAS DE CINE MUDO

Como afirma Vicente Aranda, “bajo la interpretación de unos cuantos informes históricos en general poco fiables, Juana estuvo loca durante 350 años. Concretamente hasta mediados del siglo XIX” (Caparrós 2003: 83-84). Efectivamente, ya en el *Epistolario* de Pedro Mártir de Anglería, editado en latín en Alcalá de Henares en 1530, y en Ámsterdam en 1670, se relatan con todo lujo de detalles sus episodios de inestabilidad y se la describe como “la reina loca” (Pezzi 2013: 410). Sin embargo, el interés por Juana I de Castilla se dispara durante el Romanticismo español gracias al drama histórico *Locura de amor* (1855), escrito por el dramaturgo madrileño Manuel Tamayo y Baus, miembro de la Real Academia Española y director de la Biblioteca Nacional, quien humaniza a la figura de Juana I “privándola de una simple demencia que hasta entonces se le suponía, para convertirla en una especie de ‘arrebato celoso’ o ‘locura de amor’” (Dávila 2007). Como veremos, esta obra ha sido la base de las películas de Orduña y Aranda, en 1948 y 2001,

respectivamente, pero destaca especialmente porque “70 años antes de que los surrealistas hablaran del *amour fou*, un humilde comediógrafo ya hablaba de locura de amor” (Caparrós 2003: 84).

Es interesante analizar el contexto histórico en el que esta obra teatral se escribió y estrenó en Madrid con gran éxito de público el 12 de enero de 1855. La Revolución de 1854 había puesto fin a la década moderada durante el reinado de Isabel II y dio paso al Bienio Progresista (1854-1856). Precisamente en 1855 se produjo la primera huelga general en la historia de España. Y sin duda, el Bienio Progresista fue el germen del triunfo de la Revolución de 1868 que destronó a la reina Isabel II y la obligó a marchar al exilio. Pese a que la obra teatral de Tamayo y Baus romantiza la figura de Juana I de Castilla de acuerdo con el marco del movimiento del Romanticismo español en el que fue escrita, es posible interpretar algunos diálogos como alusiones encubiertas al sentimiento antimonárquico del momento y la revolución que estaba a punto de acontecer. Por ejemplo, esta conversación aparentemente casual entre los clientes de un mesón resume el sentir del pueblo respecto a la institución de la monarquía en la trama de la obra y quizás en su momento presente del Bienio Progresista:

TRAJINANTE 1º.— Lo dicho: no hay cosa mejor que un rey bueno, ni cosa peor que uno malo [...].

TRAJINANTE 2º.— Y ahí tenéis que, cuando los pobres se mueren de hambre, el rey pide un servicio de cien cuentos de maravedís [...]. Y a todo esto, la Reina en celar a su marido se pasa la vida.

TRAJINANTE 3º.— Cuentan que ha perdido el seso.

MESONERO.— Medrados estamos con Reina loca y Rey tan ligero de cascos.

(Tamayo y Baus, Acto II, escena i)

Nueve años después del estreno de la obra teatral, el pintor Eduardo Rosales terminó su obra más conocida, *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* (1864), interpretación personal —monumentalista, velazqueña— de la muerte de Isabel la Católica, que presentó en la Exposición Universal de París de 1867 y por la que obtuvo la primera medalla de oro para extranjeros y la Legión de Honor. Sin

embargo, más relevante aún fue la pintura de Francisco Pradilla *Doña Juana la Loca* (1877), obra más representativa del movimiento artístico conocido como eclecticismo español, que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XIX y que representaba puntos álgidos de la historia española desde perspectivas más humanas o emotivas. Por este enorme lienzo, que destaca por su acertada composición y el dramatismo que transmite la figura espectral de una reina Juana absorta en el centro del cuadro velando el féretro de su esposo, Pradilla obtuvo la medalla de honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878, así como en las exposiciones universales de París en 1878 y Viena en 1882 (Díez 2007: 238-244; García Melero 1999: 317-342). El éxito de esta obra catapultó la carrera de Pradilla, que fue director de la Real Academia de España en Roma y posteriormente director del Museo del Prado. La importancia de ambos cuadros, especialmente del segundo, es muy significativa en cuanto a la configuración visual que ha marcado el imaginario colectivo en relación a la muerte de Isabel la Católica y a la figura de la reina Juana I. De hecho, la película *Locura de amor* (1948) de Orduña comienza con una recreación del primero y termina con una recreación del segundo, mientras que *Juana la Loca* (2001) de Aranda también incluye espectaculares recreaciones a modo de *tableaux vivants* de ambos lienzos.

La primera adaptación cinematográfica de la obra de Tamayo y Baus se tituló *Locura de amor* y fue realizada en 1909 por Alberto Marro y Ricardo Baños para la productora Hispano Films (Dávila 2007). Un año después, el director italiano Mario Caserini realizó *Giovanna la pazza* (1910), título traducido como *Juana la loca*, dentro de su prolífica filmografía adaptando clásicos literarios e históricos. La existencia de ambos filmes ya en los comienzos de la historia del cine mudo demuestra el interés existente por la figura de Juana I, que con tanto éxito habían romantizado tanto el teatro, la pintura e incluso la ópera, ya que en 1860 se había estrenado en el Teatro de la Scala de Milán *Giovanna la Pazza*, compuesta por Emilio Serrano, y que gozó de gran aceptación de público y crítica. No obstante, habría que esperar hasta mediados del siglo XX para la primera producción cinematográfica sonora sobre la vida de la reina Juana I de Castilla.

ESPAÑA, UNA, MILITAR, Y CATÓLICA, ACOSADA POR  
EXTRANJEROS: *LOCURA DE AMOR* (1948), DE JUAN DE ORDUÑA

*Locura de amor* (1948) —seguida de *Juana La loca* (2001)— es la película sobre la que más literatura crítica existe de las que se abordan en este capítulo. Sin duda, se trata de un filme profundamente marcado por la ideología del régimen franquista, que adoptó la estrategia de utilizar el cine histórico como instrumento propagandístico (Dávila 2007). Mucho se ha escrito de su director, Juan de Orduña, así como de la productora CINESA y la estrecha vinculación de ambos con el franquismo (Linás 1990: 86-93; Fanés 1982). Sin embargo, poco se ha investigado sobre los cuatro guionistas de la producción, información que considero hartó valiosa para entender la cinta en su contexto.

En 1941, Manuel Tamayo, nieto del dramaturgo Tamayo y Baus, y Alfredo Echegaray, sobrino nieto del premio nobel de Literatura José Echegaray, fueron quienes escribieron una primera versión del guion adaptando la obra teatral. Manuel Tamayo será quien posteriormente escribirá el guion de *España debe saber* (1977), un documental donde a través de entrevistas se aborda el pasado franquista y la Transición desde una perspectiva afín a la dictadura. Alfredo Echegaray había sido el autor del himno falangista “Caídos por España. ¡Presentes!”. Una vez autorizado el guion, en 1942, uno de los productores de la película, Carlos Blanco Hernández, realizó modificaciones dando a luz un segundo guion. La carrera profesional de Carlos Blanco se forjó colaborando con directores como el falangista José Luis Sáenz de Heredia, director de *Raza* (1941) y primo hermano de José Antonio Primo de Rivera, fundador de la Falange e ideólogo del fascismo en España. Finalmente, en el tercer guion definitivo colaboró el otro productor del filme, José María Pemán. Emparentados también con Primo de Rivera, Pemán y su primo José Pemartín fueron los principales propulsores de la doctrina oficial de la dictadura de Franco. A este cuarteto de guionistas de ideología claramente fascista, debemos añadir al director Juan de Orduña, un “excelente ejemplo de la corriente histórica del cine histórico español

de los cuarenta y cincuenta, un instrumento muy valioso ideológicamente para el régimen franquista como ejemplarizante de glorias pasadas” (Dávila 2007). De hecho, antes de *Locura de amor* (1948), Orduña ya había dirigido *¡A mí la Legión!* (1942), y posteriormente dirigió *Agustina de Aragón* (1950), *Alba de América* (1951) y *Teresa de Jesús* (1961).

Como ya apunté, la literatura crítica ha analizado extensamente la relación de *Locura de amor* (1948) como herramienta del “régimen franquista para reafirmar la ideología nacional-catolicista” (Dávila 2007) y cómo el cine de Orduña se remonta a los Reyes Católicos, momento crucial de la formación del Estado nación, para dar legitimidad al franquismo y su “nacionalismo antiliberal, ultracatólico y fuertemente centralizado” (Gómez 2001: 6). Más aún se ha escrito sobre la representación de heroínas históricas en el cine franquista de Orduña: por relacionar los conceptos de mujer y patria (Monterde 1995); por reforzar “estereotipos femeninos y disfrazar la ausencia de mujeres reales” con poder (Ballesteros 2001: 14); por convertir a la mujer en mero instrumento que asegure la continuidad “de la raza también en el plano ideológico” (Domingo 2007: 108); por ensalzar a la heroína pero mostrar su negligencia para el mando político (Labanyi 2000); por mostrar que la mujer, o “cumplía su misión” orientada hacia el hogar y la familia, o estaba avocada a la muerte si entraba en política (Guillamón 2015: 115); por “educar en modelos patriarcales a las mujeres, que eran las mayores consumidoras de cine en aquellos tiempos” (Segura 2004: 56); por “moralizar a las esposas” mostrando los terribles efectos de los excesos amatorios (Del Val 2003). De este modo, la figura de Isabel la Católica, pese a no aparecer físicamente, está omnipresente en el filme de Orduña, al ser constantemente referida por todos como la reina española por excelencia, espíritu de la austeridad, la devoción, la lealtad, siendo elevada a la categoría de mito (Rosón 2008; Pezzi 2013: 412-414; Guillamón 2015; Segura 2005: 1108). De hecho, el filme compara por contraste a Isabel la Católica con su hija Juana I como modelo y antimodelo, respectivamente, de cumplir con la obligación y ser beatificada o alertando de que, de no seguir este

patrón, las espectadoras acabarían locas “como Juana la loca con su amor loco” (Pezzi 2013: 412; Segura 2005: 1108).

La primera escena en que aparece Juana I es clave en cada película para determinar el tratamiento que se hace tanto de su figura como del concepto de “locura” utilizado en cada época. El filme de Orduña comienza con Carlos V yendo a visitar a su madre y siendo advertido de que esta se sigue creyendo reina de Castilla y de que le han dado unas hierbas sedantes para la seguridad del encuentro. Aumentando considerablemente el volumen y la intensidad de la música, se nos muestra en un plano general a una anciana, apenas iluminada excepto su rostro, con hábito de monja, sentada delante del dosel de su cama acompañada de un fraile. Juana I no reconoce a su hijo (00:06:15), se gira violentamente con los ojos excesivamente abiertos agarrando al fraile para confirmar la identidad de Carlos V, rememora con dulzura y sonrisa tenebrosa los festejos que Felipe I ordenó por su nacimiento, y de pronto su tono y emocionalidad van aumentando y comienza a llorar, gritar y agitar las manos en posición de arañar (00:07:07), proclamando haber levantado “actos en Castilla contra él [Felipe I]” por celos (00:07:16), hasta que confunde a don Filiberto de Vere con su difunto esposo y, colérica, les ordena a todos que se retiren (00:08:12). La interpretación “histriónica y melodramática” (Guillamón 2015: 117), “sobreactuada [...] grandilocuente, delirante” (Dávila 2007) de Aurora Bautista sin duda contribuye al mensaje que el filme transmite de una Juana completamente enajenada, violenta, amenazadora, siniestra, autoinculpándose de organizar actos violentos debido a sus celos enfermizos, y con alucinaciones visuales que le provocan estallidos de cólera y llanto. La secuencia, tal y como está elaborada, apoya férreamente la decisión patriarcal que tomaron su padre, su marido y su hijo de mantener encerrada a Juana I por la peligrosidad que su persona podía comportar para los hombres que la rodeaban y para el Reino de España.

En cuanto a la representación de la locura, pese a que en la película se menciona que pudo ser herencia de su abuela doña Isabel de Portugal (01:17:55), y aunque también es cierto que se muestra

a una reina celosa, no sin motivo, que va interiorizando el discurso masculino recibido de “loca” para acabar realmente perdiendo el juicio (Guillamón 2015: 123), la locura de Juana I es justificada continuamente por las maquinaciones políticas llevadas a cabo por ese “enemigo extranjero” personificado en los consejeros flamencos de Felipe I (Dávila 2007), especialmente don Filiberto de Vere (Pezzi 2013: 415), así como por la venganza de Aldara, la princesa musulmana destronada y amante del rey Felipe. La literatura crítica señala también extensamente esta xenofobia e islamofobia “propias del franquismo que afloran de forma consciente o inconsciente” en el filme (Segura 2005: 1108), ya que muestra a una “patria sufriente y traicionada por el extranjero” (Gómez 2006: 2), y a una reina Juana personificando a una España maltratada por los flamencos (Dávila 2007), y “presentada como encarnación de la madre patria, acosada y enajenada por extranjeros [...] que ponen en peligro la unidad de España” (Gómez 2006: 1). La crítica señala también acertadamente ese doble agravio dirigido contra Aldara por ser extranjera y musulmana —triple, por ser mujer—, ya que “encarna la visión falangista del Otro (la Otra), que amenaza la identidad e integridad de la patria y de la religión católica” (Guillamón 2015: 121) y muestra la eterna dicotomía entre “la esposa y madre española” frente a la *femme fatale* extranjera “liberada sexualmente y destructiva” (Ballesteros 2001; Bugallo 2000; Guillamón 2015: 121). Sin embargo, mientras que en la obra de Tamayo y Baus, Aldara se redime por amor al capitán Alvar de Zúñiga y se hermana con la reina Juana I, en la película de Orduña regresa a “sus tierras de África donde le aguarda el destino propio de todo objeto colonial subalterno” (Gómez 2006: 2).

Hay tres omisiones en la película de Orduña respecto a la obra teatral de Tamayo y Baus que considero no son azarosas: la primera es la ausencia de la voz del pueblo aclamando a su reina tras su discurso en las Cortes de Burgos. Si bien es cierto que en la película de Orduña la entrada de la reina se realiza con un *travelling* “que hizo historia en el cine español de posguerra” (Caparrós 2003: 87), mientras que en la obra teatral y otras películas la muchedumbre irrumpe en la catedral y la reina lo utiliza contra el poder, diciendo: “Ya lo

veis, los locos abundamos en Burgos” y se despide “La reina loca os saluda” (Tamayo y Baus 1855: acto IV, escena V; Aranda 2001: 01:37:35), en el filme de Orduña el pueblo ni irrumpe en masa en ninguna iglesia ni su voz se escucha apoyando a una reina destronada contra el poder; una segunda omisión significativa en la cinta de Orduña se da cuando Felipe I, desairado ante la falta del apoyo del pueblo de Castilla, afirma: “¡No me queréis por rey, me tendréis por tirano! (Tamayo y Baus 1855: acto IV, escena VIII; Aranda 2001: 01:39:50); finalmente, la tercera omisión está relacionada con una crisis de fe de la reina Juana cuando Felipe agoniza: mientras que, en la película de Orduña, las alusiones a Dios, al catolicismo y a la superioridad de España son una constante (Dávila 2007), tanto en la obra teatral como en la cinta de Aranda (01:42:30), cuando Felipe I agoniza, la reina pide ayuda a los médicos en lugar de a Dios:

REINA.— ¿Conque no hay remedio?

MARLIANO.— ¡Qué no puede remediar la misericordia de Dios!

ALMIRANTE.— Confiad en Él.

REINA.— Y ¿por qué no en vosotros? [...]

DON JUAN MANUEL.— Al Altísimo pedid socorro.

REINA.— Dios no ha querido oírme.

(Tamayo y Baus: acto V, escena II)

Se observa, por tanto, que la película de Orduña, realizada en el seno del franquismo, aunque considerablemente basada en la obra teatral de 1855, omite muchedumbres que irrumpen en iglesias alzando su voz, tiranos no queridos por su pueblo y crisis de fe de mujeres en situaciones adversas.

Hemos de reconocer que *Locura de amor* (1948) supuso un éxito a nivel comercial y de crítica en su momento, y que recibió numerosos premios: en el primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano (1948), ganó los de mejor película española, mejor dirección para Juan de Orduña, mejor actriz para Aurora Bautista, mejor actor secundario para Jesús Tordesillas, interpretando a De Vere, mejor ambientación musical y mejores decorados, así como los premios del Círculo de Escritores Cinematográficos (1948) de mejor

película y mejor actriz, y el del Sindicato Nacional del Espectáculo (1948) a la mejor película. Sin embargo, comparada con otras películas internacionales estrenadas ese mismo año, tales como *Ladri di biciclette* de Vittorio de Sica, *The Treasure of the Sierra Madre* y *Key Largo* de John Huston, *Hamlet* de Lawrence Olivier, *The Red Shoes* de Emeric Pressburger y Michael Powell, *Rope* de Alfred Hitchcock, *Fort Apache* de John Ford o *Letter from an Unknown Woman* de Max Ophüls, se aprecia la diferencia de calidad entre el cine realizado en democracias y aquel producido al servicio de la propaganda de una dictadura militar ultracatólica.

“HAREMOS UNA ESPAÑA ALEGRE Y FALDICORTA, ¡POR EL CAMBIO!”: *JUANA LA LOCA... DE VEZ EN CUANDO* (1983),  
DE JOSÉ RAMÓN LARRAZ

*Juana la loca... de vez en cuando* (1983) es, sin duda, la película menos valorada por la crítica, en cantidad y en calidad, de las que se analizan en este capítulo.

Dávila afirma que tiene “escasa calidad artística”, y aunque la relaciona con la corriente de comedias críticas con la realidad sociopolítica de los setenta y ochenta, como las películas de los Monty Python, observa que “las producciones españolas al uso no pueden llegar a compararseles en calidad artística e ingenio” (2007). Mientras que Redero afirma que el cine histórico de la Transición trata de “recuperar la memoria histórica para legitimar el proceso democrático” (2000), Rubio señala que “lo único que tiene de histórico son los nombres de los personajes” (2007: 39). Posteriormente, Dávila afirmará que “solo puede rastrearse algún eco puntual y muy libre de la película de Orduña” (2019: 114).

Juan José Alonso Millán, reconocido dramaturgo desde los años sesenta con éxitos como *Cianuro, ¿solo o con leche?* (1963), y máximo referente como guionista del género llamado “landismo” del cine español de los setenta, con títulos como *No desearás a la mujer del quinto* (1970), orienta su carrera en los ochenta hacia la sátira

histórica y literaria con la intención de reflejar, en clave de comedia gamberra, los cambios sociopolíticos que estaban ocurriendo en una España por fin democrática, no exenta de conflictos durante la Transición. Siguiendo esta nueva línea, Alonso Millán escribe los guiones de *Cristóbal Colón... de oficio descubridor* (1982), *El Cid Cabreador* (1983), *La loca historia de los tres mosqueteros* (1983), y es en esta corriente de cine paródico de humor desenfadado donde debemos situar *Juana la loca... de vez en cuando* para apreciar su valor y especialmente su valentía creativa.

La primera secuencia en la que se presenta el personaje de Juana muestra un plano general de bebés llorando desatendidos, y la cámara se acerca a la joven Juana, sentada en el suelo con la espalda apoyada en la pared, escuchando música con unos enormes auriculares conectados a su radiocasete, y concentrada leyendo el tebeo *Rambla*, icono del *boom* del cómic adulto en España a principios de los ochenta (00:02:57). Vemos cómo la película ofrece una primera imagen de Juana como una joven rebelde, moderna y a la vanguardia, con intereses musicales y vinculados a la contracultura de los ochenta. A continuación, su hermano, el infante Juan, dispara sin querer un arco matando a un monje. Juana lo abofetea y le dice “Verás cuando se lo diga a mamá. Sabes que no le gusta que mates frailes” (00:03:35). Seguidamente, se reúne la familia real, pero Isabel la Católica, magistralmente interpretada por Lola Flores, ha de ausentarse afirmando: “Cuando termine con el coñazo de Torquemada, seguiremos con la plática familiar” (00:05:10). El carácter abiertamente anticlerical y provocador de la película sorprende incluso a audiencias actuales, y adquiere más valor al tomarse en cuenta que se estrenó tan solo ocho años después de la muerte de Franco, y seis años después de las primeras elecciones generales en España.

La locura de Juana I se relaciona en la película en primera instancia con su deseo sexual reprimido, vinculándose así con la represión de la dictadura recién terminada y el popular cine del “destape” de la época. Cuando Torquemada le sugiere a la joven Juana hacerse monja, ella le contesta: “Es que yo no sirvo para monja... ¡porque

soy más caliente que la leche!” (00:11:55). La propia Juana afirma: “Es este deseo, esta lujuria que me está volviendo loca” (00:14:59). Cuando posteriormente Felipe I acude a Fernando el Católico para hablarle de Juana, y le dice: “Querido suegro, tu hija está majara, loca, le falta un tornillo”, Fernando el Católico le contesta: “Le viene de familia. Su madre estaba peor y era más pesada. Siempre estaba con el yugo y las flechas, la unidad...” (01:01:35). Finalmente, ya viuda, Juana I recuerda su infancia, amordazada y encerrada en una jaula mientras su madre le regañaba: “Quieres hacer el favor de no moverte más, o te vuelvo a dar corrientes” (01:08:21). En esta ocasión, no es a su abuela Isabel de Portugal a quien se responsabiliza de la locura de Juana, sino a su propia madre Isabel la Católica, quien también es parodiada en varias ocasiones por su olor corporal. El hecho de que se haga comedia sobre símbolos franquistas, incluyendo métodos de tortura, y sobre la propia unidad de España dice mucho de la valentía de la película y de los aires de libertad cultural que por fin se respiraban cuando esta fue filmada.

Sin duda, lo más interesante del filme de Larraz es que está “repleta de alusiones a la situación social y política que vivía España en los años ochenta” (Payan 2007: 76). Se destacan: cuando Juana les dice a los Reyes Católicos que quiere quedarse embarazada “para que me [le] coja cuando despenalicen el aborto” (00:12:36); cuando una reunión clandestina a favor de la República, organizada por la infanta Isabel, es disuelta por “los grises”, y esta les grita a sus compañeros: “¡Seguiremos conspirando en la cafetería Galaxia el lunes! (00:08:50), aludiendo al plan golpista contra la democracia urdido el 11 de noviembre de 1978 en la cafetería Galaxia de Madrid; otro ejemplo es cuando Juana, hablando de su todavía desconocido pretendiente Felipe, afirma: “Es archiduque, y por si fuera poco de sangre real. Y además se llama Felipe, como Felipe González. ¡Quiero conocerle! ¡Es más, le amo ya!” (00:30:03), en referencia al recién elegido presidente socialista en 1982; cuando Felipe I afirma que sabe cantar en gallego y euskera (00:31:35), se alude a las lenguas por fin reconocidas cooficiales en España; y cuando Felipe decide casarse con Juana, afirma: “¡Por

el cambio! [...] Daremos una vuelta a la política de tu país. Haremos bajo nuestro reinado una España alegre y faldicorta. Abriremos casinos de juego y pondremos casas de masajes” (00:44:40).

“¡Por el cambio!” había sido el lema con el que el partido socialista ganó las elecciones de 1982, después de que ningún partido de centro izquierda hubiese llegado al poder en España desde hacía medio siglo, antes de que comenzara la dictadura de Franco; finalmente, cuando Isabel I y la amante musulmana de Felipe, en el filme educada en Getafe, se pelean a bofetadas, Isabel I reitera: “¡Soy la reina de España!”, a lo que la amante de Felipe le contesta: “¡Y yo soy Azaña!” (1:00:00), aludiendo a Manuel Azaña, presidente de la Segunda República española (1931-1939) y líder del bando republicano durante la Guerra Civil.

Es cierto que la película de Larraz también incluye chistes que hoy consideraríamos de mal gusto, “casposos”, o políticamente incorrectos, sobre todo en relación con el colectivo LGTBIQ+, ya que el filme fue elaborado tan solo cinco años después de que se despenalizara la homosexualidad en España en 1978. Ser gay en la transición equivalía a ser objeto de burla e instrumento para la comedia fácil, y así lo refleja la película: por ejemplo, uno de los pretendientes de Juana en el filme es afeminado (00:26:15) y Juana lo rechaza por “travesti” (00:28:42); otro ejemplo es cuando Juana I, ya viuda, decide que el fétetro de Felipe descanse entre hombres por sus celos de las monjas, y acaba en un monasterio donde tres frailes amanerados que cantan “¡Un fraile, dos frailes, tres frailes, maricón el que no baile!” secuestran el ataúd y la reina los persigue al grito de “¡Fuera de aquí, maricones!” (01:14:45). No obstante, el mayor acto de valentía del filme es su manifiesta autoafirmación antimonárquica. Si bien la película comienza con la infanta Isabel haciendo una pintada en una pared de palacio con un espray, en la que se lee: “¡España, mañana, será republicana!” (00:07:12), el filme termina con Juana I celebrando festejos por la muerte del rey Felipe, carnavales que incluyen carreras de sacos para regocijo del pueblo, y haciendo explotar con TNT el velatorio del difunto mientras grita con júbilo “¡Viva la República!” (01:21:50), frase con la que acaba la película. Por mucho menos, cuarenta años después del estreno

de esta película, artistas españoles habrían sido juzgados e incluso encarcelados en la España de hoy. El gran mérito de *Juana la loca... de vez en cuando* (1983) es hacer humor especialmente político y en todas direcciones, en una época arriesgada, pero en la que el único límite del humor era que fuera divertido.

“QUIEN NO CELA, NO AMA”: *JUANA LA LOCA* (2001), DE VICENTE ARANDA

Escrita y dirigida por Vicente Aranda, la película *Juana la Loca* (2001) se enmarca en la línea del director de llevar a cabo adaptaciones cinematográficas de obras literarias como *El amante bilingüe* (1993), *La pasión turca* (1994), *Carmen* (2003), y especialmente novelas históricas como *Libertarias* (1996) y *Tirante el Blanco* (2005). Se trata de otra película también extensamente analizada por la literatura crítica, de la que se ha afirmado que cuenta una historia más “intimista e individualizada, pero sin hacer tanto hincapié en el componente histórico del personaje” (Dávila 2007), y se ha resaltado la extraordinaria interpretación de Pilar López de Ayala como Juana I, “muy por encima de la de Aurora Bautista” (Caparrós 2003: 86), siendo “más contenida” (Guillamón 2015: 117). También se afirma que el filme está “muy libremente” basado en la obra de Tamayo y Baus (Dávila 2007), y que Aranda “casi oculta su *remake* pues en los títulos de crédito finales, con letra pequeña, indica que su versión está libremente inspirada en la obra teatral de Tamayo y Baus” (Caparrós 2003: 83). Sin embargo, *Juana la Loca* (2001) está más basada en la obra de Tamayo y Baus que la propia película de Orduña de 1948. Hay escenas y diálogos que son un calco y que no aparecen en el filme de Orduña: la conversación de Juana I y su aya Elvira sobre la carta de Aldara/Aixa: “¿Que no la lea? ¡Dios mío! Tú no has amado nunca; nunca has estado celosa; no tienes corazón” (Tamayo y Baus 1855: acto III, escena X; 01:15:10); cuando la reina Juana toma dos espadas y le entrega una a Aldara/Aixa para retarla en duelo (Tamayo y Baus 1855: acto III, escena XV; 01:26:25); los monólogos finales de la reina Juana en las Cortes de Burgos o al agonizar

Felipe; o la escena más popular del filme de Aranda, la de la reina Juana gritando bajo la lluvia (00:34:56), que no aparece en la cinta de Orduña, pero está inspirada en una frase de la obra de Tamayo y Baus, cuando se habla de las extrañas costumbres de la reina Juana, como “el gustar de que cuando llueve le caiga el agua encima” (1855: acto I, escena I).

Es muy interesante y acertado el análisis que hace Guillamón de la primera escena del filme de Aranda. Antes de que aparezca Juana I de anciana de espaldas y atizando el fuego de una chimenea, una voz en *off* la presenta como “*hija* de los Reyes Católicos, *esposa* de Felipe de Habsburgo, *madre* del emperador Carlos V, *reina* propietaria de las coronas de Castilla y Aragón” (00:00:28; Guillamón 2015: 118, la cursiva es de Guillamón). Ya desde el principio, Juana I es presentada como hija de, esposa de, madre de, y, por último, reina. Y es que la literatura crítica coincide en que el filme de Aranda muestra a una Juana I “despreocupada de los asuntos de gobierno, más pendiente de temas como son el amor, el matrimonio o la maternidad” (Romera 2018: 278; Guillamón 2015: 118), resaltando la “incapacitación femenina para ejercer la política” (Guillamón 2015: 116). Dávila afirma que los intereses políticos documentados son solo “ambientación de la época” y que se muestra a una Juana “apasionada y emotiva, más preocupada por la vida cortesana, por sus hijos y por el amor obsesivo a su esposo... que por el futuro de Castilla” (2007). Para Smith, “la situación histórica es solo sustrato” y documenta algunos críticos que se quejaron de que la cinta “reducía la historia nacional a una neurosis personal” (2004: 305). Y es que la maternidad es uno de los temas clave de esta película: Juana I amamantado ella misma a sus hijos en contra de la costumbre de la época (00:20:47), Juana I pariendo ella sola a Carlos V y rompiendo el cordón umbilical con los dientes (00:28:00), Juana dando su discurso en las Cortes de Burgos en avanzado estado de gestación (01:33:05) y retando embarazada a Aixa a un duelo a espadas (01:26:25).

En cuanto a la representación de la locura, el filme presenta a una Juana cuerda, pero a quien su marido le dice insistentemente

que está loca: por dar de mamar ella misma a su hijo (00:21:50), por enfadarse al descubrirlo por primera vez infiel (00:33:00), por desearlo estando embarazada (00:38:10). Se trata, por tanto, de una locura no *de facto*, sino “asignada” y “patriarcal” por conferírsele los hombres que la rodean, ya que también a su padre Fernando el Católico se le muestra diciendo “Mi hija está loca” o refiriéndose a ella como “la reina loca de Castilla” (01:01:29). De hecho, de manera similar a otras producciones, vemos en este filme a hombres responsabilizando de la locura de la reina, no solo a su abuela Isabel de Portugal, sino también a su madre Isabel la Católica (01:18:14).

La película muestra dos rasgos esenciales de la personalidad de Juana I por los que su comportamiento es tildado de locura: sus celos, el gran protagonista del filme, y sus constantes rupturas con el protocolo que su condición de reina le imponía, lo que podríamos llamar su “campechanismo”, en referencia al apodo del por entonces aparentemente incorrupto Juan Carlos I, rey de España, cuando se estrenó la película. Así, Smith refiere que la propia López de Ayala afirmó que “Juana era una mujer normal y sus celos universales” (Smith 2004: 399). La película nos muestra a una Juana tremendamente celosa, mucho más que en el resto de producciones, hasta el punto de que la frase que le hace luchar por el trono, en el último momento, no es que Felipe quiera “alejaros [alejarla] del trono y de vuestro [su] lecho”, sino de “[u]n lecho que pronto ocupará otra” (01:31:10). Asimismo, la película presenta a una Juana cuya locura “viene dada por sus modales poco apropiados a su estatus real” (Guillamón 2015: 126), de los que ya hemos dado ejemplos, como el empeñarse en dar de mamar ella misma a sus hijos, y por cómo la muchedumbre la apoya en la Corte de Burgos por ser una mujer “que se saltaba las normas de la época” (Pezzi 2013: 417).

El aspecto más criticado de *Juana la Loca* (2001) por la literatura crítica, con la que coincido plenamente en este aspecto, es la sexualización que se hace no solo de la reina Juana, sino también de Aixa, la amante de Felipe I. Vicente Aranda se dio a conocer por

sus valientes películas en los años ochenta sobre la figura del Lute, o la revolucionaria *Libertarias* (1996), pero fue por sus atrevidas escenas sexuales en *Amantes* (1991) por las que recibió dos premios Goya a la mejor película y al mejor director. Sin embargo, “las obsesiones eróticas a que nos tiene acostumbrados este cineasta” (Caparrós 2003, 83), “esa constante en su producción, como es la sexualidad femenina” (Dávila 2007) desde la mirada masculina, quizás no fueran tan bien recibidas en 2001, y mucho menos a medida que avanzaba el siglo XXI y la cuarta ola del feminismo se iba afortunadamente abriendo paso. Gómez denuncia “la erotización de la historia” en el filme (2006: 2), Caparrós los “imperativos del sexo” (2003: 83), y Pezzi describe “una sexualidad prácticamente impensable para el siglo XVI” (2013: 417). De nuevo, el análisis de Guillamón es tremendamente acertado cuando critica cómo la reina Juana en la película de Aranda es “animalizada”, al mostrarla olfateando la cama buscando pistas sobre la amante de su marido, rompiendo el cordón umbilical con los dientes, o siendo llamada “vaca” por sus doncellas por estar siempre embarazada (2015: 128). La exhibición que la película hace del cuerpo de Aixa, que un Felipe *voyeur* “babeante” observa a través de un juego de espejos, desde una pequeña ventana a modo de *peepshow* medieval, parece sacada de una película erótica de serie B, y desde una perspectiva de género actual es innecesaria. También es poco acertada la representación que Aranda hace de la religiosidad de Aixa, que equipara ser musulmana con una Aixa hechicera que invoca a Satán y Belcebú mediante “artes oscuras” para incrementar su exotismo de *femme fatale* (Pezzi 2013: 419).

Antes del estreno de *Juana la Loca* (2001), Aranda anticipó acertadamente en una entrevista que “el futuro es de las mujeres” (Smith 2004). Así sea, pero a través de películas que fomenten una concienciación sobre políticas de igualdad efectivas, o que al menos presenten personajes femeninos poliédricos, y no representando a mujeres hipersexualizadas dependientes de la mirada masculina, o reproduciendo un “discurso que histeriza la sexualidad femenina y la maternidad” (Guillamón 2015: 113).

“EN CASTILLA SERÉIS REINA, PERO AQUÍ, ¡SOIS MI PRISIONERA!”: *LA CORONA PARTIDA* (2016), DE JORDI FRADES

Película estrenada en cines, *La corona partida* (2016) surge a partir de las series de televisión *Isabel* (2012-2014) y *Carlos, rey Emperador* (2015-2016), dirigidas las tres producciones por el mismo director, Jordi Frades, y escritas por el mismo guionista, José Luis Martín. Como apunta Dávila, la cinta “no tiene ninguna relación con el drama de Tamayo y Baus” (2019: 120), y pese a que Juana es el personaje en torno al que gira la trama, son las maquinaciones políticas de su padre, su esposo, y el cardenal Cisneros, las auténticas protagonistas del filme. De hecho, la película comienza con Fernando el Católico en su lecho de muerte, y Cisneros relatando, a modo de *flashback*, al joven Carlos V, los agitados acontecimientos políticos que sucedieron tras la muerte de Isabel la Católica, siendo el primero de ellos el encuentro en el que el recién viudo rey Fernando le pide su apoyo a Cisneros, más afín a la difunta Isabel, para declarar incapaz a Juana I y hacerse él con el trono de Castilla. Vemos, por tanto, a dos hombres adultos, uno de ellos del clero, conspirando por la Corona, afirmando en varias ocasiones la “locura” de Juana, pero también, gran novedad, la de Felipe de Habsburgo.

La primera escena en la que vemos a la reina Juana, al igual que en el resto de películas que hemos analizado, es muy significativa. En esta ocasión, aparece leyendo plácidamente frente a la chimenea, siendo importunada por Felipe I, que trata de convencerla para ser nombrados reyes de Castilla allí en Flandes, a lo que ella se niega, alegando que más conveniente es que las Cortes de Castilla la juren como reina, “y ahora si no os importa, ruego que me permitáis continuar con mi lectura” (00:12:30). La imagen de la reina Juana que transmite el filme es la de una mujer culta, calmada, que piensa y se autoconcibe como ser político. Cuando el rey Felipe organiza a sus espaldas un funeral por Isabel I en Flandes, para aprovechar la ceremonia y ser nombrado rey de Castilla, la reina Juana le recrimina: “Aquí podéis organizar cuantas farsas queráis, pero en Castilla, la reina soy yo”, a lo que Felipe le grita: “Mis hombres de

armas guardarán vuestra puerta, nadie os visitará sin mi permiso. En Castilla seréis reina, pero aquí, ¡sois mi prisionera!”, y ordena a sus guardias que nadie entre en la alcoba (00:20:23). Vemos de nuevo cómo la reina se concibe políticamente, y lo que comenzará a ser una constante en la película: Juana I encerrada, en esta ocasión por su marido. Como afirma Dávila, es una persona “a la que no le permiten hacer nada, a pesar de ser toda una reina de Castilla” (2019: 123). No obstante, discrepo con Dávila sobre la interpretación de Irene Escolar: si para el crítico, su papel es “excesivo, llegando al histerismo”, respondiendo “a exigencias del guion”, a mi parecer su interpretación es excelente, la de una mujer inteligente y contenida, mientras que al que sí representa acertadamente la película como colérico, desmedido y chillón es a Felipe I, cuyo comportamiento se ajusta perfectamente al perfil de un maltratador.

En cuanto a la representación de la locura, sí coincido con Dávila con que en el guion del filme no existe en Juana I “ningún trastorno mental o comportamiento exagerado o enajenado, sino rabia desatada por el infierno personal al que se enfrenta” (2019: 122). Y es que el resto de la película mostrará a una Juana eternamente encerrada en diferentes lugares, y a pesar de ello tomando acertadas decisiones políticas. Tras su encierro en su alcoba en la corte de Flandes, Felipe I ordena que la trasladen a una mazmorra en condiciones infrahumanas, donde gracias a la intervención de Maximiliano de Austria, padre de Felipe I, quien, todo sea dicho, acusa de “loco” a su hijo en dos ocasiones, es devuelta a palacio. Allí es capaz de negociar un acuerdo por medio de terceros para entregar la Corona a su padre con la condición de que el rey Fernando no abandone Castilla (00:34:05). Indignado por esta decisión, Felipe I la vuelve a encerrar e impide que vea a su padre cuando el rey Fernando acude a la corte, y vemos a Juana I pidiendo auxilio por una ventana (01:07:10). En realidad, el rey Fernando había acudido a la corte para negociar con Felipe la corona de Castilla, renunciado a ella para salvaguardar la corona de Aragón. A continuación, se muestra a la reina Juana reflexionando en silencio dieciocho largos segundos, tras los que decide ceder el trono de Castilla a Felipe con la condición de que el hijo de ambos,

Carlos, sea el legítimo heredero (01:15:42). En cuanto cede el trono, es enviada con engaños al castillo de la Mota, en el que permanecerá los cuarenta y seis años de vida que le quedan.

Pese a que Cisneros también conspira contra ella afirmando que “solo cabe encerrarla” (01:18:18), reconoce que “la pasión podrá alterar su ánimo, pero nunca le ha privado de entendimiento” (01:41:50). La última imagen de Juana, a quien Felipe reconoce “haber mantenido apartada del mundo” (01:07:10), es a través de una verja, plano que cierra la película. Vemos, por tanto, cómo el filme presenta a una Juana traicionada por los hombres que la rodean, y siempre “encerrada”, no solo a través del guion, la interpretación, sino también visualmente de manera muy inteligente a través de ventanas, calabozos, rejas y celosías. Asimismo, el retrato que se hace de Felipe es el de un maltratador, siempre colérico y tendiente a la histeria, siendo él quien es acusado de “loco” por diferentes personajes a lo largo del filme.

Es interesante, por lo novedoso, el modo en que la película muestra a la Iglesia, a través del personaje de Cisneros, como instigadora de la reclusión de la mujer, personificada en la reina Juana, e incluso se responsabiliza a Cisneros de la muerte de Felipe I por envenenamiento; también el retrato que el filme hace del rey Fernando es de mal padre y traidor, pidiendo perdón en su lecho de muerte a una imaginaria Isabel I por haber querido dividir España (01:46:50). Si bien la película muestra a una Juana obsesionada con el cadáver de su marido, la reputada crítica hispanista Bethany Aram sostiene que este episodio, en realidad, no fue fruto de ninguna locura, sino que se trataba de una decisión política para demostrar su fidelidad a la Corona y asegurar el reinado de su hijo Carlos I y el futuro “de la dinastía de los Austrias” (Aram 2001). Esta tesis también es defendida por otros historiadores como Parker (en Caparrós 2003: 185), y ya fue sugerida en 1953 por Prawdín (1970).

Como afirma Gómez, “Juana vivió largos años de aislamiento y de abuso físico y psicológico” (2006: 1). No es casualidad que *La corona partida* (2016), estrenada en plena era del #MeToo, esté más sensibilizada con estos abusos, hasta entonces justificados en una

supuesta locura atribuida a la reina Juana I por los hombres que la rodearon. Difiero por completo de Dávila cuando sugiere que “no podemos hablar de una perspectiva de género tan marcada como en la película de Aranda” (2019: 123). Al contrario, es precisamente mostrando a un Felipe I como un colérico maltratador y a una reina Juana I siempre encerrada contra su voluntad, en alcobas, calabozos, verjas, conventos, intentado escapar a través de ventanas, pero siempre autoconcibiéndose como ser político y tomando decisiones acertadas, cuando la perspectiva de género está más presente.

### CONCLUSIONES: OMISIONES DELIBERADAS Y HECHOS

En este capítulo hemos demostrado cómo cada una de las cuatro producciones cinematográficas analizadas, en sus diferentes reescrituras de la figura de Juana I de Castilla, reproducen —y a la vez consolidan— la ideología dominante en el momento en que cada filme fue creado, así como el ideario de sus directores, guionistas, y productores, especialmente en cuanto al género: *Locura de amor* de Orduña presenta a una reina Juana sufriente y católica, supuestamente acosada y enajenada por extranjeros que ponen en peligro la unidad de España; *Juana la loca... de vez en cuando* (1983) de Larraz nos ofrece a una Juana I irreverente, contracultural, ávida de libertad y de satisfacer sus deseos tras años de represión; *Juana la Loca* (2001) de Aranda muestra a una Juana que antes que reina es mujer, juzgada por la historia por expresar sus impulsos y pasiones, pero querida por la sociedad por romper con los protocolos de su clase; y *La corona partida* (2016) de Frades presenta a una Juana I inteligente, empoderada y reflexiva, que se autoconcibe políticamente, y que intenta en todo momento rebelarse contra las situaciones de maltrato y abuso a las que es sometida por los hombres que la rodean. Se observa claramente que cada una de estas películas dice mucho más de la propia época en la que cada una de ellas fue producida —la dictadura franquista, la movida madrileña, el cambio de siglo y la era del #MeToo— que de la propia época histórica —el periodo tardomedieval— que pretende representar.

No quisiera terminar este capítulo sin aludir a tres grandes omisiones documentadas históricamente y que no aparecen en ninguna de las películas realizadas hasta la fecha: la primera es quizás el “arrebato más famoso” de Juana I, cuando se enfrentó “de manera violentísima” con su madre por querer abandonar la Corte de Castilla tras una visita. Como afirma Caparrós, ese desacato a Isabel la Católica “no hubiera pasado la censura” en el clásico de Orduña (2003: 86). Sin embargo, o bien el retrato ejemplarizante de Isabel I está todavía operativo, o quizás no se haya querido mostrar a una Juana como hija colérica; en segundo lugar, en ninguna de las cuatro películas se habla de los abusos de poder de Carlos V cuando Juana I todavía vivía, de cómo los comuneros fueron los primeros en argumentar que su locura había sido una estrategia política para apartarla del poder, y de cómo su hijo no se apiadó de ella y la mantuvo encerrada en Tordesillas (Pezzi 2013: 404). Quizás actualmente, con una monarquía desacreditada en España, no interesa invertir dinero en contar la historia de uno de los más famosos levantamientos populares contra esta institución. Finalmente, la omisión más destacada es la que sí aparece en la obra teatral de Tamayo y Baus de 1855 en la que dos de las cuatro películas están basadas, y es el momento de reconciliación entre Juana I y Aldara, la amante de Felipe I, quienes, tras pelearse con espadas, se “hermanan” literalmente para impedir el injusto asesinato del capitán Alvar ordenado por el rey. Es relevante incidir en que esa sororidad interseccional entre mujeres de diferente raza y nacionalidad, presente en la obra teatral del siglo XIX, no aparece en ninguna de las producciones cinematográficas posteriores.

Finalmente, quisiera terminar hablando de hechos. Por un lado, hechos históricos, como el de que “Juana y Felipe fueron unos simples peones de la política matrimonial de sus padres”, quienes pactaron un doble enlace casando también a Margarita de Austria, hermana de Felipe, con Juan, el hermano mayor de Juana y heredero al trono, ahorrándose ambas coronas las costosas dotes. La unión de Juana y Felipe “se trató pues de un enlace pactado y claramente sin amor” (Pezzi 2013: 414); hecho históricos, como el que “las crónicas

escritas en Castilla y Aragón debieron justificar unas acciones contrarias al derecho sucesorio castellano, con el único argumento plausible: la locura” (Pezzi 2013: 416); pero también de hechos fílmicos que, entendidos como actos cinematográficos incluyen “no solo el texto producido por una estructura socio-económica y un mecanismo de producción cultural, sino también las lecturas que se hacen de él, las interpretaciones que trazan sus juegos y que lo animan, se apropian de él desde contextos específicos y desde experiencias múltiples y distintas” (Colaizi 2001, vi).

## FILMOGRAFÍA

- ARANDA, Vicente (2001): *Juana la Loca*. Canal + España/Enrique Cerezo P. C./Pedro Costa P. C./Production Group/Take 2000/Sogepaq.
- FRADES, Jordi (2016): *La corona partida*. RTVE/Diagonal Televisión.
- LARRAZ, José Ramón (1983): *Juana la loca... de vez en cuando*. Constan Films/José Frade P. C.
- ORDUÑA, Juan (1948): *Locura de amor*. CIFESA.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALTHUSSER, Louis (1974): *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ÁLVAREZ ROMERA, Elba (2018): “La construcción de la locura de una reina en el cine español: aportaciones contemporáneas al desarrollo del personaje cinematográfico de Juana la Loca”, *Clío: History and History Teaching*, 44: pp. 267-299.
- ARAM, Bethany (2001): *La reina Juana. Gobierno, piedad y dinastía*. Madrid: Marcial Pons.
- BALLESTEROS, Isolina (2001): *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Madrid: Fundamentos.
- BARÓN, Javier, y Díez, José Luis (coords.) (2007): *El siglo XIX en el Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

- BUGALLO, Ana (2000): “Y la mirada se hizo carne: mujer, nación y modernidad en las comedias cinematográficas de los años setenta”, en Raquel Medina y Barbara Zecchi (eds.), *Sexualidad y escritura (1850-2000)*. Barcelona: Anthropos, pp. 213-234.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula (2017): “¿El ocaso de una reina? Gobierno, administración patrimonial, muerte y exequias de Isabel de Portugal (1454-1496)”, *Anuario de Derecho Español*, 87: pp. 9-54.
- CAPARRÓS LERA, José María (2003): “¿Historia o leyenda?: *Juana la Loca* (2001), de Vicente Aranda. Breve estudio comparativo con *Locura de amor* (1948), de Juan de Orduña, según la pieza escénica de Tamayo y Baus”, *Studi Ispanici*, 6: pp. 83-90.
- COLAIZZI, Giulia (2001): “El acto cinematográfico: género y texto filmico”, *Lectora*, 7: pp. 1-14.
- (2007): *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- DÁVILA VARGAS-MACHUCA, Miguel (2019): “Las pasiones de Juana la Loca en el cine español: desde la Historia y el Teatro a las adaptaciones, readaptaciones y *remakes* compuestos”, *Trasvases entre la Literatura y el Cine*, 1: pp. 97-128.
- (2007): “Locura de amor o pasión obsesiva: la figura de Juana la Loca en el cine”, *Metakinema. Revista de Cine e Historia*, 1: s. p.
- DOMINGO, Carmen (2007): *Coser y cantar: las mujeres bajo la dictadura franquista*. Barcelona: Lumen.
- FANÉS, Félix (1982): *Cifesa, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, D. L.
- FOUCAULT, Michel (1967): *Historia de la locura en la época clásica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- GÁMEZ FUENTES, María José (2004): *Cinematografía: la madre en el cine y la literatura de la democracia*. Castellón: Universidad Jaime I.
- GARCÍA MELERO, José Enrique (1999): “Lugar de encuentros de tópicos románticos: doña Juana la Loca de Pradilla”, *Espacio, Tiempo y Forma*, 12: pp. 317-342.
- GÓMEZ, María Asunción (2006): “Mujer, nación y deseo en *Locura de amor* de Juan de Orduña y *Juana la Loca* de Vicente Aranda”, *Filmhistoria Online*, 16/1-2: pp. 1-12.

- GRAMSCI, Antonio (1981): *Cuadernos de la cárcel*. Ciudad de México: Era.
- GUILLAMÓN CARRASCO, Silvia (2015): “La sexualización de la heroína histórica en el cine español: de *Locura de amor a Juana la Loca*”, *Asparkia. Investigació Feminista*, 27: pp. 113-130.
- LABANYI, Jo (2000): “Feminizing the Nation: Women, Subordination and Subversion in Post-Civil War Spanish Cinema”, en Ulrike Sieglöhr (ed.), *Heroines Without Heroes. Reconstructing Female and National Identities in European Cinema, 1945-51*. London: Cassell, pp. 163-182.
- LLINÁS, Francisco (1990): “Juan de Orduña en CIFESA. Redundancia y pasión”, *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, 4: pp. 86-93.
- MONTERDE, José Enrique (1995): “El cine de la autarquía (1939-1950)”, en Román Gubern *et al.* (eds.), *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, pp. 181-238.
- PAYÁN, Miguel (2007): *La historia de España a través del cine*. Madrid: Cacitel.
- PEZZI CRISTÓBAL, Pilar (2013): “Visiones cinematográficas de las mujeres en el poder: la reina Juana de Castilla”, en *International Conference Avanca Cinema 2013*. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca, pp. 410-419.
- PRAWDIN, Michael (1970): “La leyenda”, en *Juana la Loca*. Barcelona: Juventud, pp. 130-152.
- REDERO SAN ROMÁN, Manuel (2004): “El cambio político posfranquista en el cine de su tiempo”, en Rafael Ortega Ruzafa (ed.), *La historia a través del cine. Transición y consolidación democrática en España*. Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 23-50.
- ROSÓN VILLENA, María (2008): “Historia e identidad: heroínas en el cine histórico español de los cuarenta”, en M. Gloria Camarero Gómez, Vanesa de Cruz Medina y Beatriz de las Heras Herrero (eds.), *I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid: Universidad Carlos III, pp. 330-343.
- RUBIO, Ramón (2007): *La historia de España a través del cine*. Madrid: Polifemo.
- SEGURA GRAÍÑO, Cristina (2004): “Isabel I y Juana I de Castilla. Formación de un modelo y de su contramodelo. Influencias

- recíprocas entre Historia y Literatura”, *Arenal. Revista de Historia de Mujeres*, 11/1: pp. 29-57.
- (2005): “Juana I de princesa a reina de Castilla, 1502-1509”, *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, 26: pp. 1107-1121.
- SERRANO, Emilio (1890): *Giovanna la Pazza*. Milán: E. Nagas.
- SMITH, Paul Julian (2004): “Patrimonio español, cine español. El extraño caso de Juana la Loca”, *Res Publica. Revista de Filosofía Política*, 13-14: pp. 297-308.
- TAMAYO Y BAUS, Manuel (2000): *La locura de amor*. Edición digital a partir de *Obras Completas*. Madrid: Facs. 1947. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- TRIANA-TORIBIO, Núria (2003): *Spanish National Cinema*. London/ New York: Routledge.
- VAL VALDIVIESO, María Isabel del (2003): “El camino al trono de Juana I de Castilla”, en Cristina de la Rosa Cubo (ed.), *La voz del olvido: mujeres en la historia*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 39-60.
- WILLIAMS, Raymond (2013): *Cultura y materialismo*. Buenos Aires: La Marca.
- ZALAMA, Miguel Ángel (2010): *Juana I: arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- ZECCHI, Barbara (2014a): *Desenfocadas. Cineastas españolas y discurso de género*. Barcelona: Icaria.
- (2014b): *La pantalla sexuada*. Madrid: Cátedra.

## *Película de Interés Nacional.*

# La propaganda ideológica del franquismo español y el salazarismo portugués a través de la película *Inés/Inês de Castro* (1944-1945)

Alicia Miguélez  
*IEM, NOVA FCSH*

### INTRODUCCIÓN

La historia de amor, muerte y venganza de la noble medieval Inés de Castro (1320/25-1355) y del infante —y más tarde rey— de Portugal, Pedro I (r. 1357-1367), fue narrada por el cronista castellano Pedro de Ayala en las últimas décadas del siglo xiv y ampliada, a lo largo de las décadas siguientes, por cronistas portugueses como Fernão Lopes, Luís de Pina, Christovão Rodrigues Acenheiro y el autor de la llamada *Crónica Manizola*. Desde la crónica lusa, la narrativa dio el salto, inicialmente, al imaginario poético y, a lo largo de los siglos posteriores, migró hacia el teatro y las artes visuales. Creció exponencialmente con nuevos personajes, episodios y tramas, y se difundió por Europa y América del Sur, configurándose lo que se ha conocido como el mito inesiano. Ya en los inicios del siglo xx,

convertida en uno de los mitos más importantes de la cultura portuguesa, con una fuerte proyección internacional, la historia de Pedro e Inés despertó el interés de la recién surgida creación cinematográfica (Aranjo 2013; Asensio 1974; Machado de Sousa 1987, 1993; Machado de Sousa *et al.* 2005; Oliveira 2009).

Entre los siglos xv y xx, a medida que el mito se iba conformando, tanto Pedro como Inés se metamorfosearon hasta adoptar dos papeles bien definidos. Por su parte, Inés era la *femme fatale*, miserable y mezquina; y, simultáneamente, la amante cariñosa e ingenua, así como una luchadora madre por sus hijos. En el caso de Pedro, asumió el rol de rey vengativo, justo y violento, pero, al mismo tiempo, también, el de amante heroico. Estas metamorfosis pueden comprenderse en función de los cambios sociales y el código moral de cada época y ofrecen un caso de estudio paradigmático para la tendencia historiográfica del medievalismo afectivo, que analiza la(s) relación(es) con el pasado a partir del amor, la abyección y el descontento (Prendergast y Trigg 2018; Machado 2023).

Es necesario tener en cuenta, además, la transformación de los personajes y la adaptación del mito en relación con el propio contexto político de cada época histórica. De hecho, la historia de estas dos figuras medievales se convirtió en una narrativa útil para la legitimación política e ideológica en varios momentos relevantes del devenir histórico de Portugal y España. Así sucedió, por ejemplo, en el período de la Unión Ibérica (1580-1640), cuando la figura de Inés —como reina coronada muerta y madre de posibles herederos de las dos coronas— se convirtió en protagonista de un conjunto significativo de obras teatrales difundidas en las cortes ibéricas (Megiani 2008).

De la misma forma, las obras cinematográficas que adaptaron esta narrativa a lo largo del siglo xx también pueden ser consideradas como documentos históricos de los contextos políticos, sociales y culturales específicos en los que fueron producidas. De hecho, algunos proyectos evidencian que esta narrativa, de origen medieval, una vez adaptada al medio audiovisual, sirvió para defender o legitimar determinadas posiciones ideológicas. Por ejemplo, en 1943 se daba entrada, en el registro de la propiedad intelectual de Lisboa, a

un breve texto, de Horacio d'Azancot, en el que se proponía la utilización de la historia de amor de Pedro e Inés como argumento para una producción cinematográfica de propaganda, pues ofrecía una metáfora de la lucha por la libertad, la democracia y la civilización que representaban las fuerzas aliadas en la Segunda Guerra Mundial (D'Azancot 1943; Machado 1987: 413).

Bajo ese mismo prisma de la obra cinematográfica en cuanto documento histórico, el presente trabajo pretende analizar el largometraje *Inés/Inês de Castro*, una coproducción luso-española de la que se realizaron dos versiones diferentes en 1944-1945, y que ya ha sido objeto de varios estudios por especialistas en diversas áreas del conocimiento (Dahl 2007; Folgar de la Calle 1998; 1999; 2006; Jordão 2014; Pinto 2015; Serrano Sempere 2012; Williams 2002). La oportunidad de consultar nuevas fuentes documentales posibilita visitar esta obra con el principal objetivo de producir nuevas lecturas sobre los diversos factores que promovieron y determinaron la producción de esta película en la España y el Portugal de la década de los años cuarenta, así como desentrañar el uso del pasado medieval, a través de esta narrativa fílmica, en un contexto muy particular: la necesidad de legitimación política e ideológica de los dos regímenes dictatoriales en vigor, el franquismo español y el salazarismo portugués.

Las cuestiones que nortean la investigación son tres: ¿por qué el mito inesiano fue escogido como tema a filmar en el ámbito de la colaboración cinematográfica entre España y Portugal en la década de 1940? ¿Hasta qué punto la adaptación fílmica de esta narrativa pudo servir como herramienta de propaganda ideológica de los regímenes dictatoriales en vigor a ambos lados de la frontera? ¿En qué medida esa adaptación fue homogénea o diversa para cada uno de los dos regímenes? Para responder a estas cuestiones se analizará, en primera instancia, el intercambio cinematográfico luso-español, en el ámbito del cual se realizó la producción de esta película. Seguidamente, se abordará el proyecto de esta película, los principales agentes responsables de su producción, la elaboración de su narrativa fílmica y el análisis comparado de las dos versiones que se realizaron de la misma.

## EL INTERCAMBIO CINEMATOGRAFICO LUSO-ESPAÑOL DE LOS AÑOS CUARENTA

En marzo de 1939, pocos días antes del final de la Guerra Civil española, Nicolás Franco —en representación de Francisco Franco— y António de Oliveira Salazar firmaron el Tratado de Amistad y de No Agresión entre España y Portugal, una primera alianza militar puesta en peligro en diversos momentos de fuerte tensión diplomática, pero finalmente ratificada tres años más tarde, en febrero de 1942, con la firma del conocido como Pacto Ibérico, que obligaría a ambos países a mantenerse oficialmente neutrales en la Segunda Guerra Mundial, a alejar el peligro de la alianza anglo-portuguesa para España y el de la coalición hispano-germana para Portugal (Almeida de Andrade 2019; Rezola 2008).

Entre ambas fechas y, precisamente, en el período de mayor tirantez en las relaciones bilaterales, se realizó otro encuentro diplomático que pretendía promover la colaboración entre ambas dictaduras ibéricas a otro nivel. Efectivamente, en enero de 1941, se reunieron, en Lisboa, los respectivos responsables de las políticas cinematográficas de Portugal y España: António Ferro y Manuel Augusto García Viñolas (García Viñolas 1941; Costa 1991: 89; Piçarra 2011: 58; Sempere Serrano 2003, 2006). Este encuentro se producía tras las colaboraciones puntuales entre la producción cinematográfica lusa y la propaganda del bando sublevado entre 1936-1939 (Pena Rodríguez 2001: 137-161); y pretendía sentar las bases para una cooperación estable que permitiese alcanzar dos objetivos principales, uno económico y otro propagandístico.

En cuanto al primero, la intención era convertir la producción cinematográfica en una industria pujante con proyección no solo en los mercados de ambos países, sino también en todos aquellos de lengua española y portuguesa. Para Portugal, resultan muy elocuentes, en este sentido, las palabras de uno de los principales cineastas del régimen salazarista, António Lopes Ribeiro, para quien bastaba “conjuguar os esforços de Espanha e Portugal, projectando-os na América do Sul, para que surja um Cinema suficiente, forte e digno,

capaz de se bastar em qualidade e quantidade, em técnica e em capacidade mercantil” (Lopes Ribeiro 1941). Para España, el interés económico por la producción cinematográfica había quedado ya reflejado en un plan de saneamiento económico —Fundamentos y directrices de un Plan de saneamiento de nuestra economía, armónico con nuestra reconstrucción nacional— firmado por Francisco Franco en octubre de 1939 y que, de acuerdo con el historiador Javier Tusell, el dictador habría remitido a todos sus ministros para promover una discusión en torno a la política económica a desarrollar por el recién inaugurado régimen (Tusell 1985: 42). En ese documento, las “películas cinematográficas” aparecían en un elenco de sectores económicos que debían ser nacionalizados y con los que apelar al patriotismo de los españoles.

Además de los motivos de índole económica, esta cooperación cinematográfica luso-española daba también respuesta a un segundo, y no menos importante, objetivo. Se trataba de convertir a la cinematografía en una de las piezas necesarias del engranaje de una maquinaria propagandística a través de la cual ambas dictaduras pudieran afianzarse y legitimarse políticamente. Ni el franquismo español ni el salazarismo portugués contaban con los mismos medios y recursos que otros regímenes totalitarios europeos del siglo xx —el fascismo italiano, el nazismo alemán y el comunismo soviético—, que consiguieron poner en marcha potentes industrias cinematográficas al servicio de sus respectivas ideologías (España 2014).

Sin embargo, los dos regímenes dictatoriales ibéricos estaban dando, a inicios de la década de los años cuarenta, un conjunto de pasos para poder instrumentalizar el cine políticamente y ponerlo al servicio del aparato ideológico de sus respectivos Estados. A través de una intervención estatal clara y constante, se pretendía utilizar la imagen en movimiento para concienciar a las sociedades portuguesa y española sobre un conjunto específico de valores, principios y creencias; para promover el culto a sus respectivos dictadores; y, en definitiva, para afianzarse ideológicamente.

A pesar de ello, la mencionada colaboración pactada por España y Portugal en 1941 no se tradujo en la firma posterior de un acuerdo

cultural como, en principio, se podría esperar tras un encuentro diplomático de esa naturaleza, y, a semejanza del Acuerdo Cultural Luso-Brasileiro que António Ferro sí firmó, en el mismo año 1941, con el Departamento de Imprensa e Propaganda de la dictadura de Getúlio Vargas en Brasil (Ferro s. d.; Ribeiro 2014). Tal como advertiría el embajador portugués en Madrid, Pedro Teotónio Pereira, a António de Oliveira Salazar las complicadas relaciones políticas bilaterales y el conflicto bélico internacional no le dejaban espacio para un acuerdo oficial con España en ese momento (Pereira 1980: doc. 26, 136-137; doc. 27, 139-140; doc. 29, 144-15; González García 2006). De hecho, el intercambio cinematográfico luso-español no comenzó a tomar forma hasta que, por un lado, el rumbo de la Segunda Guerra Mundial dificultó las coproducciones con Italia y el aprovechamiento de sus enormes recursos fílmicos, y, por otro, se produjo el restablecimiento de una relación más cordial entre España y Portugal después de la salida del Gobierno español de Ramón Serrano Suñer en otoño de 1942 (Sempere Serrano 2006: 193).

El conjunto total de coproducciones fue de once títulos, estrenados desde 1944 hasta 1950 (Costa 90). No se trata, por tanto, de una vasta producción, y el limitado número de obras tampoco se puede considerar como homogéneo. En realidad, son once proyectos muy diferentes desde el punto de vista de su temática, pero también desde la óptica de los directores y productoras que los pusieron en marcha, así como de los recursos económicos y medios técnicos con los que contaron. Por lo que respecta a *Inés/Inês de Castro*, el proyecto cinematográfico fue producido por Ediciones Cinematográficas Faro en España y Filmes Lumiar en Portugal, que inicialmente estimaron un coste de producción que rondaba los treinta millones de pesetas, de acuerdo con un documento, sin fechar, pero firmado por el portugués Arthur Duarte y dirigido al español José María Pesquera, y conservado actualmente en la Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (995 AD/013).

La película fue codirigida por un director español, Manuel Augusto García Viñolas, y otro portugués, José Leitão de Barros, y de ella se hicieron dos versiones diferentes, para circular, cada una de

ellas, a ambos lados de la frontera. Ahora, ¿por qué el mito inesiano fue escogido como tema a filmar en el ámbito de la colaboración cinematográfica entre España y Portugal y en qué medida la elección del tema pudo estar relacionada con la propaganda ideológica que ambos regímenes dictatoriales pretendían transmitir a través de la creación cinematográfica?

## CINE Y PROPAGANDA: ESPAÑA Y PORTUGAL EN LOS AÑOS CUARENTA

Siendo una obra de ambientación histórica, *Inés/Inês de Castro* respondía ciertamente a los anhelos de ambos países por promover un cine histórico que era, para António Ferro, “um dos caminhos seguros, sólidos, do cinema português”, y que para los falangistas españoles, permitía a España “dar a conocer al mundo nuestra verdad histórica” (Ferro 1950: 63; Olondriz 1943: s.p.). La temática escogida respondía, además, a la agenda marcada en el encuentro entre António Ferro y Manuel Augusto García Viñolas en Lisboa a inicios de 1941, por tratarse de una película cuyo argumento reflejaba aspectos de la historia común entre ambos países ibéricos, que podía ser útil para evidenciar la alianza peninsular. De hecho, todavía en 1949, durante el viaje oficial de Francisco Franco a Portugal, el dictador español visitaría el monasterio de Alcobaça y los sepulcros medievales de Pedro e Inês de Castro, una visita descrita por el falangista Ernesto Giménez Caballero como una muestra de la importancia del mito medieval para comprender la necesidad de cooperación luso-española (Giménez Caballero 1949). De hecho, junto a otros “lugares de la memoria” como Coimbra o el monasterio de Santa Maria a Vitória da Batalha, ese viaje se convirtió en una potente y eficaz campaña de propaganda conjunta de ambos regímenes en contexto internacional (Sanz y Cabrera 2019).

Por otro lado, la elección del mito inesiano para una coproducción cinematográfica luso-española en la década de los años cuarenta ha sido analizado desde otra perspectiva que se relaciona con su

puesta al servicio del ideario fascista que ambos regímenes ibéricos asumieron y practicaron. Así, la historia de Pedro e Inés de Castro permitía mostrar las consecuencias funestas de anteponer, egoístamente, el interés personal en detrimento del interés del Estado (Dahl 2007). Para las sociedades española y portuguesa de la década de los años cuarenta, la lección pasaría por aprender que se debía abdicar del bienestar y el interés personal en favor de la nación y el Estado. De hecho, en la versión española, en la escena de la película en la que el monarca portugués Alfonso IV condena a muerte a Inés de Castro ante la corte lisboeta, uno de sus consejeros refiere: “¡Qué vale la vida de una mujer ante la vida del pueblo!”.

Es preciso tener en cuenta que la importancia del cine como vehículo de propaganda ideológica en España y Portugal se había ido gestando a lo largo de la década de los años treinta, pero llegaría a su máximo apogeo precisamente en el lustro de 1940-1945, período en el que fue producida esta película. Todo ello se debió al impulso dado por varios prohombres del salazarismo y el franquismo, cuyo perfil es necesario delimitar para una mejor comprensión del contexto de producción de esta película y su posible puesta al servicio del aparato ideológico de ambos regímenes dictatoriales.

En España, la instrumentalización política del cine comenzó a ser destacada en el seno de la intelectualidad del bando nacional durante los años de la Guerra Civil, especialmente desde que, en 1938, se creó en Burgos el primer gobierno de Francisco Franco (Díez Puer-tas 2002: 271). Este integró, de la mano de Ramón Serrano Suñer, y controlado por la Falange, un Servicio de Propaganda, dirigido por Dionisio Ridruejo, del que dependía un incipiente y limitado Servicio de Cinematografía, al frente del cual fue nombrado el periodista y escritor Manuel Augusto García Viñolas (Ridruejo 2007: 129 y ss.). Tras la contienda, el aparato del primer franquismo creó un Departamento Nacional de Cinematografía, que, en sus primeros años de andadura, continuó estando dirigido por Manuel Augusto García Viñolas, dependió de la Dirección General de Prensa y Propaganda —a su vez dependiente del Ministerio de Gobernación— y continuó estando estrechamente vinculado al círculo de intelectuales de la Falange española.

En calidad de jefe de ese organismo, Manuel Augusto García Viñolas fue una de las figuras clave de la etapa falangista al frente del aparato cinematográfico español. Formado en derecho y periodismo, dio sus primeros pasos como periodista de prensa, destacando su colaboración con el diario católico *El Debate*, para el que sería corresponsal en Roma hasta el estallido de la Guerra Civil española (Jiménez Burillo 2007). Al inicio de la contienda, se alistó en la legión y se afilió a Falange española, codirigiendo el grupo de teatro falangista La Tarumba e integrándose en la órbita de Ramón Serrano Suñer, desde la que accedió al aparato de propaganda del bando nacional de la mano de Dionisio Ridruejo (Ridruejo 2007: 142). Al frente del Servicio de Cinematografía puso en marcha iniciativas como el Noticiero Español, precedente del NO-DO (Tranche 2001). Además, en estos años publicó, firmando como Manuel Augusto, la obra *Vía crucis del Señor en las Tierras de España* (Augusto 1939a) y dirigió varios documentales, como *Prisioneros de guerra* (García Viñolas 1938).

Tras el final del conflicto bélico, su cargo al frente del nuevo Departamento de Cinematografía lo convirtió en uno de los máximos responsables de la construcción de una política nacional en apoyo y promoción del que ha sido designado como “el cine de la autarquía” y, especialmente, del “sueño de un cine falangista” (Font 1976: 50; Monterde 1995). Él mismo redactaría el *Manifiesto a la Cinematografía Española*, publicado en los cinco primeros números de la revista *Primer Plano*, puesta en marcha por él en 1940 (García Viñolas 1940a). En él, hacía constar la importancia de la creación cinematográfica no solo como motor económico, sino también como instrumento de intervención política e ideológica por parte del nuevo Estado (Minguet 1998; Monterde 2001). Este manifiesto sería, progresivamente, acompañado de textos semejantes de otros autores en esa y otras revistas cinematográficas ideológicamente cercanas al ideario falangista (Casariego 1940; Mostaza 1940; Torres López 1942). Además, fue traducido al portugués y publicado, en diciembre de 1940, en la revista cinematográfica lusa *Animatógrafo*, dirigida por el cineasta António Lopes Ribeiro y que jugó, en el

Portugal de Salazar, un papel semejante al de *Primer Plano* para el primer franquismo (García Viñolas 1940b).

Finalmente, debe destacarse su breve experiencia, entre 1941 y 1942, al frente del Teatro Español y del Círculo Cinematográfico Español (Díez Puertas 2008). Sin embargo, en marzo de 1942 fue destituido de todos sus cargos, un cese fulminante que puede comprenderse en el contexto en el que Gabriel Arias Salgado comenzó a hacerse cargo de los servicios de prensa y propaganda desde su cargo al frente de la Vicesecretaría de Educación Popular y en el que las grandes desavenencias entre las diversas facciones del régimen se iban haciendo cada vez más evidentes, lo que culminaría con la destitución de Ramón Serrano Suñer en otoño de ese mismo año (Díez Puertas 2013). Desde su cesión hasta 1946, fecha en que fue nombrado agregado cultural en la embajada de España en Río de Janeiro, la figura de Manuel Augusto García Viñolas desapareció de las primeras filas del aparato franquista; pero fue en esos años en los que dirigió las películas de ficción *Inés/Inês de Castro* (1944-1945) y *A los pies de Usted* (1945).

Por lo que respecta a Portugal, la figura fundamental para comprender la instrumentalización política del cine durante la década de los años cuarenta es, sin duda, António Ferro, responsable del Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) desde 1933, y del Secretariado Nacional da Informação (SNI) de 1944 a 1949. Su principal proyecto al frente de estos organismos fue conocido como *política do Espírito*, un programa específico de política cultural a través del cual el Estado Novo pretendía reinventar la identidad nacional portuguesa y promover y afianzar su propia ideología (Acciaiuoli 2013; Guedes 1997; Ferro 1932; Ramos do Ó 1992, 1996). En el ámbito de la *política do Espírito* fueron organizadas, por ejemplo, las celebraciones del *Duplo Centenário* en 1940 (Ferro 1949). Estas pretendían conmemorar una doble efeméride: la fundación de Portugal en 1140 y la restauración en 1640, legitimando así al régimen salazarista gracias a la concepción de una trayectoria continuista en la que el salazarismo era mostrado como la tercera época áurea de la historia nacional y proyectando al país en el exterior haciendo “lembrar ao

Mundo que Portugal nunca poderia ser olhado na Europa como simples arrivista, que éramos gente quando a maior parte das nações europeias não existiam sequer na imaginação dos homens” (Ferro 1949:11; Caldeira 1995; Cunha 2001).

En este ambicioso programa cultural de la *política do Espírito* se impusieron tres medios de propaganda: la radio, el cartel y el cine (Piçarra 2006: 92). Este último tuvo, sin duda, un especial relieve, ya que António Ferro lo consideraba un excelente vehículo de propaganda, fuertemente influenciado tanto por el fascismo italiano y la actividad de Benito Mussolini a través del Instituto LUCE (L'Unione Cinematografica Educativa) e iniciativas como el *Cinegiornale*, así como por la industria de Hollywood (Reis Torgal 2001; Ribeiro 2022: 47). El ideólogo luso consideraba que el cine portugués debía tener una misión educativa, tanto en el propio país como en el exterior, donde debía dar a conocer el carácter y grado de la civilización lusa (Ferro 1950: 70-71). Por ello, impulsó iniciativas como los cines ambulantes, que recorrieron el país de norte a sur y permitieron a muchos portugueses tener, por primera vez, acceso a una experiencia cinematográfica (Pena Rodríguez 141-143; Piçarra 2006: 85). Además, la propaganda cinematográfica asumió tres vertientes: las producciones de ficción y los documentales patrocinados por el Estado y abiertamente asumidas como propaganda; obras de ficción de propaganda simbólica, pero implícita, con intervención financiera estatal; y obras de capital privado pero que también sirvieron de vehículo para transmitir ideas acordes con el régimen vigente y pueden ser consideradas, si no cine de propaganda, sí cine que servía a la propaganda (Piçarra 2006: 101).

Entre los principales cineastas que participaron activamente en la *política do Espírito* se encuentra José Leitão de Barros, el director luso de la película *Inês/Inês de Castro*. Artista poliédrico, periodista, profesor y dramaturgo, es una de las figuras más polifacéticas de la escena cultural lusa de las décadas centrales del siglo xx y un colaborador estrecho del régimen salazarista en las décadas de los años treinta y cuarenta. Él fue el creador y director de la publicación *O Notícias Ilustrado*, en cuyas páginas se fue construyendo,

progresivamente, una iconografía política para la figura de António de Oliveira Salazar, lo que le dio acceso al círculo estrecho del dictador (Leitão de Barros y Mantero 2019). Además, fue el responsable de la recreación de torneos medievales, *parades* y desfiles históricos, entre los que destacan los organizados con motivo de las celebraciones del *Duplo Centenario* en 1940 (Leitão de Barros y Mantero 2019; Matos Cruz 1982).

Por lo que se refiere a su producción como cineasta, es preciso destacar que, al menos desde 1931, en que dirigió la película *A Severa*, se interesó por la producción de películas de ambientación histórica sobre grandes personajes marcados por la tragedia derivada de una pasión violenta (Baptista 2008: 33). Para varios investigadores, él habría tenido la idea inicial de llevar a la pantalla el mito inesiano, una idea que ganaría posteriormente fuerza en el ámbito del acuerdo cultural que António Ferro planteaba con España a inicios de la década de los años cuarenta (Leitão de Barros y Mantero 2019: 163; Ribeiro 1983: 511). De hecho, en 1935 manifestó su interés en llevar a la pantalla una leyenda medieval (Fraga 1935). Además, en un documento sin fechar, procedente de su archivo personal, en el que describe los sepulcros de Pedro e Inés, el cineasta consideraba que “La historia de Pedro de Portugal y de Inés de Castro es sin duda la gran historia del amor peninsular” (Lisboa, FCG, Espólio Leitão de Barros, UI4.2, Inês de Castro). Una breve referencia publicada en el seminario *O Século Ilustrado* en abril de 1943 deja entrever que el cineasta luso acababa de iniciar los preparativos de una película histórica titulada *Inês de Castro* (“Leitão de Barros” 1943: 14). De la misma forma, una carta dirigida por el escritor y dramaturgo portugués Júlio Dantas a José Leitão de Barros, fechada en 14 de julio de 1943 y hoy también conservada en su archivo personal, evidencia que había sido contactado por el cineasta para estudiar el argumento y participar en la confección de los diálogos de la película, invitación rechazada por el dramaturgo portugués (Lisboa, FCG, Espólio Leitão de Barros, UI4.2, Inês de Castro).

En síntesis, la película *Inês/Inês de Castro* fue dirigida por un falangista español —responsable de la puesta en marcha de una

política cinematográfica al servicio del franquismo en sus primeros años de andadura— y por uno de los principales intelectuales al servicio del régimen salazarista —responsable de un uso consciente y manipulado de la Edad Media al servicio de la propaganda ideológica del salazarismo luso—. Además, debe considerarse una intervención directa de António Ferro, quien concedió facilidades para la obtención del vestuario, así como para rodar un torneo medieval en Oporto y la ceremonia fúnebre en el monasterio de Alcobaça (Ferreira 1944: 31).

Los perfiles de los principales responsables de la producción de la película *Inés/Inês de Castro*, así como el contexto preciso en el que fue realizada permiten comprender hasta qué punto la adaptación audiovisual del mito inesiano en la década de los años cuarenta pudo ser puesta al servicio de los intereses comunes de los aparatos ideológicos de ambos Estados y cómo, a través de una narrativa de origen medieval, se pudieron proyectar diversos aspectos de la ideología de filiación fascista que ambos regímenes habían asumido.

Sin embargo, el salazarismo portugués y el franquismo español tenían diferencias notables entre sí, una agenda completamente diversa y una noción del uso de los medios de propaganda que, en el caso portugués, pretendía diferenciarse de otros regímenes contemporáneos (Reis Torgal 2001: 73). No es de extrañar, por tanto, que el resultado de esta colaboración luso-española fuera una doble versión cinematográfica, una ideada para el público portugués y otra para el español, y que los discursos fílmicos se adaptaran a los intereses específicos de una y otra dictadura. En este sentido, se puede establecer un paralelismo con películas como *Campo di Maggio* (Giovacchino Forzano 1935) y *Condottieri* (Luis Trenker, Giacomo Gentilomo y Anton Giulio Majano 1937), de las que se realizaron una versión italiana y otra alemana, con una misma trama adaptada a dos públicos diferentes (España 89-93). ¿En qué medida y de qué forma la adaptación cinematográfica del mito inesiano fue adaptada para cada uno de los dos regímenes ibéricos y pudo servir como herramienta diferenciadora entre ellos?

## PEDRO E INÉS: LA METAMORFOSIS CONVENIENTE

La versión del guion de la película *Inés/Inês de Castro* que actualmente se conserva en la Filmoteca Española, fechada el 23 de febrero de 1944 y rubricada con el sello de Ediciones Cinematográficas Faro, es la más antigua localizada hasta la fecha (Madrid, Filmoteca Española, Centro de Documentación Dolores Devesa, G. 1377). El análisis de este documento, mecanografiado y redactado completamente en español, revela que, en una primera instancia, el guion adaptaba, al formato fílmico, la narrativa del mito inesiano sin una carga ideológica específica y obvia. En el documento no constan los autores de este, pero sus responsables deberían ser los guionistas Ricardo del Mazo y José María Alonso Pesquera. Ellos son los que aparecen como coautores del guion literario del proyecto cinematográfico enviado por la productora, pocas semanas más tarde, al delegado nacional de propaganda, a fin de ser sometido a la comisión nacional de censura cinematográfica, quien lo autorizó para rodaje con la recomendación expresa de solicitar un informe a la Academia de la Historia “para evitar posteriores censuras, máxime cuando la figura central es la de D. Pedro I, rey de una nación amiga” (Alcalá de Henares, AGA, 36/03226, exp. 86; 36/03226, exp. 5142, C/34.227; Folgar de la Calle 1999: 194).

La película se rodó a lo largo de la primavera y verano de 1944, los exteriores en Portugal y los interiores en los Estudios Roptence de Madrid. De acuerdo con los numerosos informes de inspección de rodaje enviados por F. Navarro al camarada jefe de la Sección de Cine y Teatro, el proceso de filmación estuvo marcado por varios condicionantes: las alteraciones constantes de guion, que llevarían a José María Alonso Pesquera a admitir que no lo reconocía; los constantes atrasos en las jornadas de rodaje; y los choques entre los dos directores (Alcalá de Henares, AGA, 36/04666, exp. 86, C/5536).

En la Cinemateca Portuguesa se conservan actualmente otras dos versiones del guion (Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, Centro de Documentação, G64 y G65) que, de acuerdo con el sello que ambas tienen en su última página, dieron entrada en la institución lusa en octubre de 1982, posiblemente con motivo

del intercambio que, en ese mismo año, condujo al envío de una copia de la versión española de la película desde Madrid, tal como consta en su correspondiente expediente de la Filmoteca Española (Torrejón de Ardoz, Ciudad de la Imagen, Centro de Conservación y Restauración, Exp. 2140). Estas dos copias están mecanografiadas y redactadas en español, pero su contenido difiere de la copia más antigua, ya mencionada, y también entre ambas. La catalogada como G64 fue revisada por dos manos diferentes, que la corrigieron y en la que anotaron comentarios en los márgenes, escribiendo una de ellas en español y otra en portugués. Además, en su última página va acompañada del dibujo de un interior arquitectónico (Figura 1), que es semejante a otros dos diseños, también conservados en la Cinemateca Portuguesa —en formato de cuartilla y en soporte cartón— que son atribuidos a José Leitão de Barros y que, de acuerdo con su ficha catalográfica, habrían sido realizados por el cineasta en los Estudios Roptence de Madrid para orientar a los escenógrafos de la película (Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, Centro de Documentação, CC1/1 2157 y CC1/1 2158, Figuras 2-3).

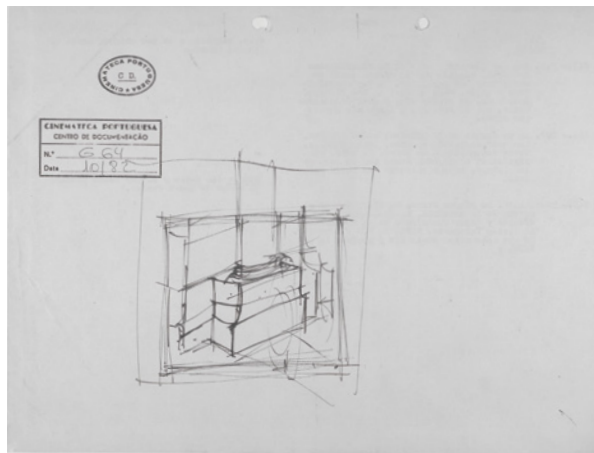


FIG. 1. Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Centro de Documentação, G64.

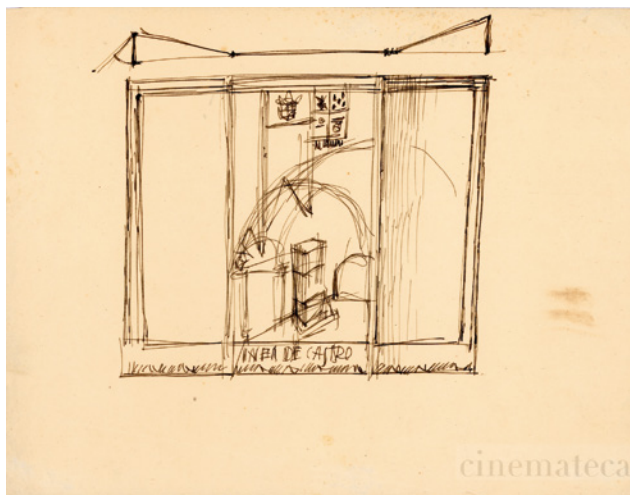


FIG. 2. Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema,  
Centro de Documentação, CC1/1 2157



FIG. 3. Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema,  
Centro de Documentação, CC1/1 2158

Otros documentos procedentes del archivo personal de José Leitão de Barros —hoy en la Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa— evidencian también que, efectivamente, se fueron alterando el guion y los diálogos a lo largo del rodaje, y que el número final de responsables de los diálogos finales fue considerable. Así, un dossier que contiene un proceso abierto *a posteriori* entre José Leitão de Barros y la productora española Ediciones Cinematográficas Faro S. A. permite colegir que el cineasta luso se consideraba el autor del argumento y diálogos y reclamaba el pago de derechos de autor, mientras que la productora española defendía que el argumento había sido encargado a Ricardo del Mazo, que habían cooperado con él Manuel Augusto García Viñolas, Octavio Fernandez-Roces y José María Alonso-Pesquera, y que el autor de los diálogos españoles había sido Manuel Machado. En otro documento, fechado a 20 de agosto de 1945, Alejandro Perla declara que los diálogos fueron escritos por José Leitão de Barros, quien los enviaba a Afonso Lopes Vieira para su revisión y eventual corrección y, posteriormente, eran traducidos al español y adaptados, según las necesidades, por Manuel Augusto García Viñolas (Lisboa, FCG, Espólio Leitão de Barros, UI4.2, Inês de Castro)

La documentación consultada, tanto en España como en Portugal, refleja las dificultades y tiranteces que marcaron la coproducción luso-española de esta película, el variado número de personas que pudieron intervenir en la versión final del guion y la carga ideológica que, progresivamente, este fue adquiriendo. De hecho, tal como ya analizó extensamente José María Folgar de la Calle, las dos versiones de la película difieren significativamente, hasta el punto de que este especialista considera que se podría hablar no de una película con dos versiones, sino de dos películas (Folgar de la Calle 1999: 199).

En primer lugar, es necesario tener en cuenta que se realizaron dos montajes distintos, con 110 minutos de metraje la versión en portugués y 92 la española. Por otro lado, los diálogos ofrecen variaciones en momentos fundamentales de la trama. Es el caso, por ejemplo, del momento en el que el relato fílmico aborda el

enfrentamiento bélico entre el monarca Alfonso IV y su hijo Pedro tras del asesinato de Inés. Mientras que la versión portuguesa habla abiertamente de los “horrores da guerra civil”, la versión española silencia la existencia de una guerra civil y habla, simplemente, de una rebelión del hijo con relación al padre. En efecto, el franquismo, en este momento, evitaba recordar explícitamente el reciente conflicto bélico español y la producción cinematográfica que, desde 1939, había estado bajo la responsabilidad de Manuel Augusto García Viñolas, se limitaba a realizar referencias indirectas, sin mencionar abiertamente la existencia de una guerra civil (García Rodrigo 2005: 50). Finalmente, puede considerarse también que ambas versiones no difieren solo en la construcción del relato del mito a través de los diálogos —adaptados a los intereses ideológicos de cada uno de los dos regímenes—, sino que, a través de su puesta en escena, se podía transmitir un mensaje ideológico diferente para el público de cada uno de los dos países.

En el caso de España es sintomática la escena en la que se narra visualmente el traslado de los restos de Inés de Castro desde Coimbra hasta el monasterio de Alcobaça. Aquí, es difícil no establecer un vínculo entre el mito inesiano y el propio mito de José Antonio Primo de Rivera, como ya fue intuido por José Folgar de la Calle (1999: 194, 198). Ciertamente, uno de los proyectos de legitimación más ambiciosos emprendidos desde el final de la Guerra Civil por el franquismo y, sobre todo, por su facción falangista, fue el culto a la figura de José Antonio Primo de Rivera, fusilado al inicio del conflicto bélico y considerado un mártir de la causa. En 1939 se organizó el traslado de los restos de José Antonio desde Alicante, de donde partió su féretro a hombros de grupos de falangistas el 20 de noviembre. Durante diez días y, sin tocar suelo, fue acompañado en todo momento por una procesión y recibido, en los pueblos por los que pasó en los cuatrocientos kilómetros de recorrido, por hogueras, antorchas, proclamas y gestos de duelo. Llegó finalmente al monasterio de San Lorenzo de El Escorial, donde fue enterrado con honores de Estado en el interior de la basílica, a los pies del altar mayor y sobre el panteón real de los Borbones.

Esa procesión ha sido calificada por Ian Gibson como de “inspiración netamente medieval” y comparada con el cortejo fúnebre de los restos de Felipe el Hermoso desde Flandes a Granada en 1478 (1980: 248). Pero se trata de un cortejo fúnebre que también invita a recordar los narrados por los cronistas medievales en relación con el traslado de los restos de María de Padilla desde Astudillo (Palencia) a la catedral de Sevilla por orden de Pedro I de Castilla y los de Inés de Castro desde Coimbra al monasterio de Alcobaça por Pedro I de Portugal, siendo este uno de los momentos cumbre en todas las narrativas que integran el mito inesiano. De hecho, hay varios datos que se pueden tener en cuenta para fundamentar una hipótesis que vincule la puesta en escena del mito inesiano en esta creación cinematográfica con algunas de las iniciativas promovidas por la Falange española para construir un mito en torno a la figura de José Antonio Primo de Rivera.

En primer lugar, es preciso tener en cuenta que tanto Manuel Augusto García Viñolas como Manuel Machado, director y asesor literario de la versión española de *Inés/Inês de Castro* respectivamente, fueron dos de los escritores que colaboraron, con sendos textos, en la publicación *Corona de Sonetos en honor de José Antonio Primo de Rivera* (Augusto 1939b; Machado 1939). Además, Manuel Augusto García Viñolas se había involucrado también, al frente del aparato cinematográfico del “paleofranquismo”, en las iniciativas emprendidas por los falangistas para construir un halo de misticismo en torno a la figura “joseantoniana”. Bajo su responsabilidad se produjeron varias piezas cinematográficas sobre el fundador de la Falange, entre las que destaca el documental titulado *¡Presente! En el enterramiento de José Antonio Primo de Rivera*, que recogió los principales momentos de la exhumación, traslado y entierro de los restos de José Antonio en El Escorial en noviembre de 1939 (Sánchez Biosca 2009).

El director de fotografía de *¡Presente!* fue Enrique Guerner, nombre españolizado del original Heinrich Gärtner, huido de Alemania en el auge del nazismo, y una figura fundamental para comprender la producción cinematográfica de España y Portugal en las décadas

de los años treinta y cuarenta, en las que imprimió la influencia del claroscuro del cine expresionista alemán (Camporesi 2007: 62-63; Castro de Paz 2002: 121; Diez Puertas 2002: 229; Llinás 1989: 335-338). Él fue también el director de fotografía de *Inés/Inês de Castro*, lo que podría explicar los paralelismos, a nivel escenográfico y visual, entre la filmación del cortejo de José Antonio de 1939 y la concepción del traslado de los restos de Inés a Alcobaça en la película de ficción unos pocos años más tarde. Y no es difícil imaginar que, en la memoria colectiva del pueblo español de 1944, se encontraban aún frescos los fastos fúnebres de José Antonio y la pieza cinematográfica que, gracias a su difusión a través del noticiero español, pudo ser vista en todo el país. De este modo, la puesta en escena del traslado de los restos de Inés de Castro podía llevar, al público español de la película, a rememorar el acontecimiento de unos años antes, sirviendo así, de forma implícita, como herramienta de propaganda ideológica.

Esa misma escena y, en general, la narrativa audiovisual de la película *Inés/Inês de Castro*, no tenía las mismas implicaciones para la memoria colectiva del pueblo portugués que, sin embargo, a través de ella pudo también ser receptora de la propaganda ideológica salazarista. Aquí debe tenerse en cuenta la puesta en escena del mito inesiano en otras iniciativas llevadas a cabo en el ámbito de la *política do Espírito* de António Ferro. Por ejemplo, el espectáculo ofrecido por la compañía de baile Verde Gaio —que había sido fundada por él mismo— en el Teatro da Trindade de Lisboa el 8 de noviembre de 1940, con motivo de las celebraciones del *Duplo Centenário*, así como las dos espectaculares representaciones de la compañía teatral Rey Colaço-Robles Monteiro sobre la tragedia *A Castro* de António Ferreira (1587) en el atrio del monasterio de Alcobaça en los años 1935 y 1941, con cuatrocientos figurantes y la participación de los actores João Vilaret y Raoul de Carvalho, quienes, unos años más tarde, serían parte del elenco de la película *Inés/Inês de Castro* (Machado 1987: 405). Por otro lado, es preciso tener en cuenta los paralelismos del torneo medieval que aparece en la película, con ocasión de la celebración del enlace matrimonial entre el infante

Pedro y Constanza Manuel, con la panoplia de eventos de este tipo organizados por José Leitão de Barros en el ámbito da *política do Espírito*. Así, para el público luso, la puesta en escena de la película *Inés/Inês de Castro* se vinculaba con el proyecto de António Ferro de evocar la Edad Media portuguesa en cuanto época histórica decisiva del nacimiento de la nación, que tanto significaba para la legitimación del régimen salazarista.

Es preciso señalar que cada una de las dos versiones de la película tuvo una trascendencia diferente. En el caso de España, tras pasar la Comisión Nacional de Censura sin cortes, la producción se estrenó en Madrid el 28 de diciembre de 1944 y, en enero de 1945 —a propuesta del jefe de la Sección de Cinematografía y Teatro a la Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda—, se le concedió el estatus de *película de interés nacional* (Alcalá de Henares, AGA, 36/04666, exp. 86). La versión portuguesa, por su parte, se estrenó en Lisboa el 18 abril de 1945 (Fragoso 1945), habiendo pasado la comisión de censura cinematográfica del régimen salazarista sin necesidad de que la productora portuguesa aportase ningún material fílmico u otra documentación, por ser considerada como una película extranjera (Lisboa, ANTT, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 13, *Actas Das Sessões 1945-1948*: 6-8, PT/TT/SNI-DGE/3/7). Pero, precisamente por ello, y, a pesar del apoyo oficial del régimen a su producción, no optó a ningún premio nacional (Folgar de la Calle 1999: 210). Además, recibió críticas desfavorables y, con el tiempo, fue considerada como una de las obras menos significativas de la trayectoria cinematográfica de José Leitão de Barros (Nobre 1945).

## CONSIDERACIONES FINALES

La película *Inés/Inês de Castro* no fue una de las producciones cinematográficas de propaganda oficial del salazarismo —como *A Revolução de Maio* y *Feitiço do Império* (António Lopes Ribeiro 1937, 1940)— ni tampoco puede ser considerada como parte del elenco de producciones del sueño de cine falangista —como *Raza* (José

Luis Sáenz de Heredia 1942) o *Rojo y negro* (Carlos Arévalo 1942). Sin embargo, el análisis del contexto de producción de la película, así como sus principales responsables, sus diálogos y su puesta en escena, revela hasta qué punto puede ser considerada como una producción que sirvió, sí, a la propaganda ideológica de los dos regímenes dictatoriales ibéricos.

Las figuras medievales de Pedro e Inés de Castro, que se fueron metamorfoseando a lo largo de los siglos para servir a objetivos e intereses de diversa índole, se transformaron nuevamente, en la década de los años cuarenta del siglo xx, para ponerse al servicio de dos poderes distintos, con algunos objetivos comunes y otros completamente diversos. Así, por primera vez, no solo en la historia del cine, sino también en la trayectoria del mito inesiano, este era adaptado para ofrecer dos lecturas simultáneas, cada una de ellas pensada para un público que iba a recibir un mensaje semejante en determinados aspectos, pero muy diferente en otros.

## FILMOGRAFIA

- ARÉVALO, Carlos (1942): *Rojo y negro*. CEPICSA.
- GARCÍA VIÑOLAS, Manuel Augusto (1938): *Prisioneros de Guerra*. Departamento Nacional de Cinematografía.
- (1939): *¡Presente! En el enterramiento de José Antonio Primo de Rivera*. Departamento Nacional de Cinematografía.
- (1945): *A los pies de Usted*. Faro Films.
- GARCÍA VIÑOLAS, Manuel Augusto y LEITÃO DE BARROS, José (1944/1945): *Inés/Inês de Castro*. Ediciones Cinematográficas Faro/Filmes Lumiar.
- FORZANO, Giovacchino (1935): *Campo di Maggio/Hundert Tage*. Consorzio VIS.
- LEITÃO DE BARROS, José (1931): *A Severa*. Sociedade Universal de Superfilmes.
- LOPES RIBEIRO, António (1937): *A Revolução de Maio*. Secretariado de Propaganda Nacional.

- (1940): *Feitiço do Império*. Agência Geral das Colónias. Missão Cinegráfica às Colónias de África.
- SÁENZ DE HEREDIA, José Luis (1942): *Raza*. Cancillería del Consejo de la Hispanidad.
- TRENKER, Luis, GENTILOMO, Giacomo, y MAJANO, Antonio Giulio (1937): *Condottieri*. Consorzio “Condotieri”, Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC)/Tobis Filmkunst.

## FUENTES DOCUMENTALES

- Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración, 36/03226, exp. 86.
- Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración, 36/03226, exp. 5142, C/34.227.
- Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 13, *Actas Das Sessões 1945-1948*, PT/TT/SNI-DGE/3/7.
- Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, Centro de Documentação, 995 AD/013.
- Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, Centro de Documentação, CC1/1 2157.
- Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, Centro de Documentação, CC1/1 2158.
- Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, Centro de Documentação, G64.
- Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, Centro de Documentação, G65.
- Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca, Espólio Leitão de Barros, UI4.2, Inês de Castro.
- Madrid, Filmoteca Española, Centro de Documentación Dolores Devesa, G. 1377.
- Torrejón de Ardoz, Ciudad de la Imagen, Centro de Conservación y Restauración, Exp. 2140.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACCIAIUOLI, Margarida (2013): *António Ferro: a vertigem da palavra. Retórica, política e propaganda no Estado Novo*. Lisboa: Editorial Bizâncio.
- ALMEIDA DE ANDRADE, David (2019): “El Tratado de Amistad y de No Agresión entre España y Portugal (17 de marzo de 1939)”, en Xavier María Ramos Díez-Astrain, Itziar Reguero Sanz, Marta Requejo Fraile, Sofía Rodríguez Serrador, Lucía Salvador Esteban, Jara Cuadrado (eds.), *Las huellas del franquismo: pasado y presente*. Granada: Comares, pp. 1142-1168.
- ARANJO, Daniel (2013): “Inês de Castro, la Reine morte: mythe et réalité”, *Babel. Littératures Plurielles*, 27, <http://journals.openedition.org/babel/3389> [Consultado 31/07/2023]. DOI: <https://doi.org/10.4000/babel.3389>.
- ASENSIO, Eugenio (1974): “Inês de Castro: de la crónica al mito”, en *Estudios Portugueses*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 37-58.
- AUGUSTO, Manuel (1939a): *Via Crucis del señor en las tierras de España*. Barcelona: Nacional.
- (1939b): “Soneto a José Antonio Primo de Rivera”, en *Corona de sonetos en honor de José Antonio Primo de Rivera*. Barcelona: Jerarquía, p. 3.
- BAPTISTA, Tiago (2008): *A Invenção do Cinema Português*. Lisboa: Tinta da China.
- BENDAÑA, Jesús (1945): “Lo que hemos visto. Inês de Castro”, en *Radiocinema: Revista Cinematográfica Española*, 7/108: s. p.
- CALDEIRA, Arlindo Manuel (1995): “Poder e memória nacional. Heróis e vilões na mitologia salazarista”, *Penélope. Fazer e Desfazer História*, 15: pp. 121-139.
- CAMPONESI, Valeria (2007). “Para una historia social de lo no nacional en el cine español. Ladislao Vajda y el caso de los huidos de las persecuciones antisemitas en España”, en Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin (eds.), *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 61-74.
- CANCIO FERNÁNDEZ, Raúl C. (2009): “La acción administrativa sobre el hecho cinematográfico durante el franquismo”,

- Revista de Derecho de la UNED (RDUNED)*, 5. DOI: <https://doi.org/10.5944/rduned.5.2009.10983>.
- CASARIEGO, Jesús Evaristo (1940): “El cine y la radio: instrumentos principales de propaganda al servicio de la Hispanidad”, *Radio-cinéma: Revista Cinematográfica Española*, 49: s. p.
- COSTA, João Bénard da (1991): *Histórias do Cinema. Sínteses da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Casa da Moeda.
- CUNHA, Luís (2001): *A Nação nas Malhas da sua Identidade. O Estado Novo e a Construção da Identidade Nacional*. Porto: Edições Afrontamento.
- DAHL, Julie M. (2007): “El destino ibérico en la gran pantalla: la coproducción luso-española de Inés de Castro”, *Estudios Portugueses: Revista de Filología Portuguesa*, 7: pp. 273-285.
- D’AZANCOT, Horace (1943): *Holy Reivindication: Historic Episode of the Life of da Inês de Castro and Prince Pedro XV Century*. s. l.: s. n.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio (2002): *El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes.
- (2008): “El Círculo Cinematográfico Español (1940-1944)”, *Historia y Comunicación Social*, 13: pp. 47-62.
- (2013): “El Teatro Nacional del Español: la crisis de marzo de 1942”, *RILCE*, 29/2: pp. 271-295.
- ESPAÑA, Rafael de (2014): “El cine y los totalitarismos europeos del siglo xx”, en Ángel Luis Hueso Montón y Gloria Camare-ro Gómez (eds.), *Hacer Historia con imágenes*. Madrid: Síntesis, pp. 75-103.
- FERREIRA, Jaime (1944): “As filmagens da película luso-espanhola *Inês de Castro*”, *O Século Ilustrado*, 341: p. 31.
- FERRO, António (1932): “Política do Espírito”, *Diário de Notícias*, 21 de noviembre.
- (1949): *Panorama dos centenários (1140-1640-1940)*. Lisboa: Edições SNI.
- (1950): *Teatro e cinema (1935-1949)*. Lisboa: Edições SNI.
- FOLGAR DE LA CALLE, José María (1998): “Inés de Castro vista por J. Leitão de Barros”, *Espacio/Espaço Escrito*, 15/16: pp. 219-231.

- (1999): “‘Inés de Castro’: doble versión de José Leitão de Barros”, *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español. VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Cuadernos de la Academia*, 5: pp. 187-211.
- (2006): “Sobre *Inés de Castro* y *Reina Santa*: películas hispanoportuguesas de los años 40”, *Porta da Aira: Revista de Historia del Arte Orensano*, 11: pp. 547-562.
- FRAGA, Augusto (1935): “Opiniões e Futuros Projetos de Leitão de Barros”, *Cinéfilo*: pp. 6-8.
- FRAGOSO, Fernando (1945): “Estreno de gala en Lisboa”, *Primer Plano*, 6/235: s. p.
- FREITAS CORTEZ PINTO, Afonso Manuel (2015): *Portugal (1928-1968): um Filme de J. Leitão de Barros*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, <https://run.unl.pt/handle/10362/17368>.
- GARCÍA VIÑOLAS, Manuel Augusto (1940a): “Manifiesto a la cinematografía española”, *Primer Plano*, 1/1-5: s. p.
- (1940b): “Manifesto à cinematografia espanhola”, en *Animatógrafo*, 6-8: pp. 4-6.
- (1941): “García Viñolas. Chefe do Departamento Nacional de Cinematografia de Espanha, Veio a Portugal”, *Animatógrafo*, 2/10: s. p.
- GIBSON, Ian (1980): *En busca de José Antonio*. Madrid: Planeta.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1949): *Amor a Portugal*. Madrid: Cultura Hispánica.
- GUEDES, Fernando (1997): *António Ferro e a sua Política do Espírito*. Lisboa: Academia Portuguesa da História.
- JIMÉNEZ BURILLO, Pablo (2007): *Donación Manuel Augusto García Viñolas. Vol. I. Dicho y hecho: semblanza plural de Manuel Augusto García Viñolas*. Madrid: Fundación MAPFRE.
- JORDÃO, Aida (2014): “Inês de Castro in Theatre and Film: A Feminist Exhumation of the Dead Queen”. Tesis doctoral, University of Toronto, <https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/89043>.
- “Leitão de Barros prepara a realização de *Inês de Castro*”, *O Século Ilustrado*, 275: pp. 14.
- LEITÃO DE BARROS, Joana, y MANTERO, Ana (2019): *Leitão de Barros. A Biografia Roubada*. Lisboa: Bizâncio.

- LLINÁS, Francisco (1989): *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española.
- LOPES RIBEIRO, António (1941): “Possibilidades dum cinema ibérico”, *Animatógrafo*, 2/18: s. p.
- MACHADO, Ana Maria (2023): “Medievalismo afectivo en *A rainha morta e o rei saudade*, de António Cândido Franco”, *Medievalia*, 26/1: pp. 77-96. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/medievalia.609>.
- MACHADO DE SOUSA, Maria Leonor (1987): *Inês de Castro. Um Tema Português na Europa*. Lisboa: Edições 70.
- (1993): “Pedro I de Portugal e Inês de Castro”, en Yvette Kace Centeno (ed.), *Portugal: Mitos Revisitados*. Lisboa: Edições Salamandra, pp. 51-68.
- MATOS CRUZ, José de (1982): *José Leitão de Barros*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- MEGIANI, Ana Paula Torres (2008): “Rainha Morta Coroada: elementos de vinculação entre o mito do retorno de D. Sebastião e a lenda da coroação de Inês de Castro no tempo da União Ibérica (1580-1640)”, en José Martínez Millán, María Paula Marçal Lourenço (eds.), *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispánica y Portuguesa: las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*. *Actas del Congreso Internacional, Madrid, 2007*. Madrid: Polifemo, vol. 3, pp. 2115-2127.
- MINGUET, Joan M. (1998): “La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo. Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de Primer Plano”, en *Tras el sueño. Actas del VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 187-201.
- MONTERDE, José Enrique (1995): “El cine de la autarquía (1939-1950)”, en Román Gubern *et al.* (eds.), *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 181-238.
- (2001): “Hacia un cine franquista: la línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945”, en Luis Fernández Colorado y Pilar Couto Cantero (coords.), *La herida de las sombras. El cine español*

- en los años cuarenta*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 59-82.
- MOSTAZA, Bartolomé (1940): “El cine como propaganda”, *Primer Plano*, 1/10 : s. p.
- NOBRE, Roberto (1945): “Inês de Castro”, *Seara Nova. Revistas de Ideias e Cultura*, 923: pp. 275-276.
- OLIVEIRA, António (2009): “As vidas de D. Pedro e de D. Inês de Castro na historiografia medieval portuguesa”, en Maria do Rosário Ferreira, Ana Sofia Laranjinha y José Carlos Ribeiro Miranda (eds.), *Seminário Medieval. 2007-2008*. Porto: Portugal.
- OLONDRIZ, Javier (1943): “Cinematografía con misión hispánica”, *Primer Plano*, 6/143: s. p.
- PENA RODRÍGUEZ, Alberto (2001): “O cinema português e a propaganda franquista durante a Guerra Civil de Espanha”, en Luís Reis Torgal (ed.), *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates, pp. 137-161.
- PEREIRA, Pedro Teotónio (1990): *Correspondência de Pedro Teotónio Pereira para Oliveira Salazar*. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros.
- PIÇARRA, Maria do Carmo (2001): *Salazar vai ao Cinema II: o Jornal Português de Actualidades Filmadas*. Lisboa: DellaDesign.
- (2006): *Salazar vai ao Cinema: o Jornal Português de actualidades filmadas* [1.ª ed. en *Comunicação*, 47]. Coimbra: Minerva.
- PRENDERGAST, Thomas A., y TRIGG, Stephanie (2018): *Affective Medievalism. Love, Abjection, and Discontent*. Manchester: Manchester University Press.
- RAMOS DO Ó, Jorge (1992): “Salazarismo e Cultura”, en Joel Serrão y A. H. de Oliveira Marques (dirs.), *Nova História de Portugal, Vol. II. Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Lisboa: Presença, pp. 391-454
- (1996): “Secretariado de Propaganda Nacional (SPN)/Secretariado Nacional Da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI)/Secretaria de Estado Da Informação e Turismo (SEIT)”, en Fernando Rosas y J. M. Brandão de Brito (eds.), *Dicionário de História do Estado Novo*, Lisboa: Bertrand Editora.

- REIS TORGAL, Luís (2001): “Propaganda, Ideología e Cinema no Estado Novo. A ‘conversão Dos Descrentes’”, en Luís Reis Torgal (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates, pp. 64-91.
- REZOLA, Mária Ignácia (2008): “The Franco-Salazar Meetings: Foreign Policy and Iberian Relations during the Dictatorships (1942-1963)”, *E-Journal of Portuguese History*, 2: pp. 1-11.
- RIBEIRO, Carla (2014): “António Ferro e a projeção atlântica de Portugal através do cinema”, *Aniki*, 1/2: pp. 151-175.
- (2022): *António Ferro e o “Heroico Cinema Português”*. Porto: Edições Politema.
- RIDRUEJO, Dionisio (2007): *Casi unas memorias*. Barcelona: Península.
- RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael (2001): “Los orígenes del NO-DO y la conformación de la propaganda franquista”, en *La herida de las sombras. El cine Español en los años 40*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 157-174.
- ROMERO MARCHENT, Joaquín (1945): “De Inés de Castro a Cabeza de Hierro pasando por *Ella, él y sus millones*”, en *Radiocinema: Revista Cinematográfica Española*, 7/108: s. p.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2009a): “The Cinematic Image of Jose Antonio Primo de Rivera: Somewhere between a Leader and a Saint”, *Screen*, 50/3: pp. 318-333.
- (2009b): “Los lugares de memoria franquistas en el NO-DO”, *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, 11/18: pp. 95-108.
- SANZ HERNANDO, Clara, y CABRERA, Ana (2019): “Franco en Portugal: la revitalización de los mitos franquistas para romper el cerco internacional”, *Tripodos*, 44: pp. 187-201. DOI: <https://doi.org/10.51698/tripodos.2019.44p187-201>.
- SEMPERE SERRANO, Isabel (2003): “La aventura luso-española: introducción al estudio de la coproducción cinematográfica hispano-lusa de los años cuarenta”, *Filmhistoria Online*, 13: pp. 3.
- (2006): “La coproducción cinematográfica hispano-portuguesa de los años cuarenta: motivaciones políticas y económicas”, en *!Savia nutricia? El lugar del realismo en el cine español. XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine*. Córdoba: Filmoteca de Andalucía-AHEC, pp. 191-196.

- (2010): “Las otras caras del cine negro: las versiones portuguesa y española de *Tres espejos* de Ladislao Vajda”, *Quintana: Revista do Departamento de Historia da Arte*, 9: pp. 197-209.
- (2012): “Las contradicciones de la colaboración cinematográfica hispano-lusa en los años cuarenta: el ejemplo de Inés de Castro”, *Hispanic Research Journal*, 13/4: pp. 317-333. DOI: 10.1179/1468273712Z.00000000018.
- TORRES LÓPEZ, Manuel (1942): “Misión divulgadora de la Cinematografía”, *Radiocinema: Revista Cinematográfica Española*: s. p.
- TUSELL, Javier (1985): “La autarquía cuartelera. Las ideas económicas de Franco a partir de un documento inédito”, *Historia 16*, 115: pp. 40-49.
- WILLIAMS, Bruce (2002): “Mrs. Bates, I Presume? Or Decomposing Identification in Leitão de Barros’ *Inés de Castro*”, *Scope: Online Journal of Film Studies*, junio: pp. 1-10.

# El *descubrimiento* de América en el cine: historia de una recepción cambiante

Pedro Martínez García  
*Universidad Rey Juan Carlos*<sup>1</sup>

Juan Botía Mena  
*Universität Augsburg*

## INTRODUCCIÓN

El desembarco de tres naves castellanas en la isla de Guanahaní el 12 de octubre de 1492 ha sido, sin duda, uno de los eventos más estudiados en la historiografía clásica. No es de extrañar que también se haya convertido en uno de los espacios de memoria más visitados por artistas, escritores y, por supuesto, también por cineastas a lo largo del tiempo.

Apenas nueve años después de la primera proyección de los hermanos Lumière, en 1885, Pathé Frères producía *Christophe Colomb*

---

1. Proyecto de la Agencia Estatal de Investigación, ref. PID2020-113794GB-I00: “Pacto, negociación y conflicto en la cultura política castellana (1230-1516)” y Grupo de Investigación consolidado ITEM de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.

(1904), uno de los primeros dramas históricos del cine, que narra la primera misión colombina apoyándose en varios episodios del diario de a bordo, así como en las pesquisas de Francisco de Bobadilla, dos documentos fundamentales para reconstruir la historia colonial temprana de América (Varela 2003, 2006).

La estructura de esta filmación ya adelantaba en esos momentos un canon narrativo que se podrá distinguir, con inevitables modificaciones y variantes, en todas las películas que se hagan en adelante sobre el almirante y su misión, al menos desde la coproducción hispano-francesa *Vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* (1916) hasta las más recientes *1492: Conquest of Paradise* (1992) y *Christopher Columbus: The Discovery* (1992). Y es que, en todas estas películas, sin excepción, la búsqueda de patronazgo, la importancia de los Reyes Católicos, la dificultad de la travesía y la incompreensión general hacia el almirante juegan un papel destacado en la narración de un evento que, desde un punto de vista histórico, está relativamente bien documentado.

En este texto estudiaremos la representación fílmica del tradicionalmente llamado *descubrimiento* de América, así como del marino considerado como su mayor artífice, Cristóbal Colón. Un evento y un personaje que, como veremos a lo largo de las siguientes páginas, serán deformados y adaptados a diferentes necesidades narrativas a lo largo de los casi setenta años que cubre este estudio. Para ello hemos seleccionado las películas más importantes rodadas en las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo xx y en el tránsito de este mismo siglo al xxi, dos momentos de revisión de la memoria colombina que tuvieron como consecuencia el estreno de grandes producciones internacionales.

## COLÓN Y LA HISPANIDAD, HACIA UNA NARRATIVA NACIONALISTA

El 1 de mayo de 1893 miles de personas se amontonaban en el Jackson Park de Chicago para presenciar la inauguración de la World's Columbian Exposition. Antes de que el presidente Cleveland encendiera los flamantes tendidos eléctricos de la nueva "ciudad blanca",

la popular recitadora local, Jessie Couthouli declamaba: “Sadly, Columbus watched the nascent moon / Drown in the Gloomy Ocean’s western deeps. / Strange birds that day had fluttered in the sails, / And strange flowers floated round the wandering keel, / And yet no land” (Croffut 1894: 1).

Estos versos, los primeros de “The Profecy”, de William Augustus Croffut, fueron compuestos *ad hoc* para el evento y servían para ilustrar la extrema dificultad del viaje de *descubrimiento*, una travesía presentada como profética y necesaria, que había llevado a América la civilización, y que convirtió con el tiempo a Estados Unidos en el heredero de los antiguos imperios europeos.

El evento, una auténtica exaltación al colonialismo y a un progreso industrial, muy similar al descrito en sus tesis por Walter Benjamin (Benjamin 1942), apenas tuvo a Frederick Douglass como única voz discordante (Douglass *et al.* 1893), debido a la discriminación de la población afroamericana en la feria.

El tono de celebración del Cuarto Centenario era compartido en ambas orillas del Atlántico, de hecho, en España el 12 de octubre se declaró fiesta nacional por primera vez en 1892 y la efeméride despertó el interés por el pasado colonial de destacados políticos e historiadores como Emilio Castelar, Antonio Cánovas del Castillo o Marcelino Menéndez Pelayo (Marcilhacy 2016: 150).

En apenas dos décadas se impulsó el concepto de hispanidad, asociado en varios países con una idea de raza hispánica que empezaría a ser celebrada casi sin excepción en las regiones de habla hispana. El mexicano José de Vasconcelos, influido por la teoría de la evolución, llevó la idea un paso más allá en 1925 con la publicación de *La raza cósmica*, un libro donde etnicidad y nacionalidad se mezclaban en una nueva identidad fruto de un mestizaje de siglos en América Latina (Vasconcelos 1925).

En España, donde el desastre del 98 había removido tiempo atrás cimientos identitarios y políticos, los intelectuales conservadores Zacañas de Vizcarra y Ramiro de Maeztu revivieron en la década de los treinta el viejo concepto de hispanidad tras sendas estancias en Argentina, donde el Día de la Raza llevaba celebrándose desde 1916.

Maeztu planteaba en su *Defensa de la hispanidad* una herencia cultural común en las regiones del antiguo Imperio español, que identifica fundamentalmente con una “monarquía misionera” de marcado carácter católico (Maeztu 1934). Esta idea calará en numerosos movimientos nacionalistas conservadores en Latinoamérica, que encontrarán en esta perspectiva un apoyo ideológico frente a la izquierda local, pero también frente a los intentos de injerencia de otras potencias europeas y, sobre todo, de los Estados Unidos. La raza hispana se convierte, en este contexto, en un instrumento útil para explicar la oposición entre pueblos hispánicos y anglosajones (Marcilhacy 2010: 312).

Pero este hispanismo de raíz católica y reaccionaria era naturalmente identificado en esencia con España, de forma que el fascismo español no tardó en integrar estas ideas (Juan-Navarro 2006: 393-394; Delgado Gómez-Escalonilla 1993), que cristalizaron, después de la guerra civil española, en la fundación del Consejo de la Hispanidad (1940), convertido cinco años más tarde en el Instituto de Cultura Hispánica, una institución que se involucrará con el tiempo en la construcción de una narrativa del *descubrimiento* de América y que participará activamente en la producción de películas como *Alba de América* (1951).

Curiosamente, la primera gran producción cinematográfica sobre el *descubrimiento* tras los pioneros cortometrajes de 1904 y de 1916 no se filmó en España, sino en México. Se trata de *Cristóbal Colón o la grandeza de América* (1943), dirigida por José Díaz Morales y protagonizada por Julio Villarreal, ambos españoles exiliados por la guerra.

El cine mexicano se encontraba en esos momentos en una etapa de crecimiento en la que se exploraban nuevos géneros y en la que intelectuales, escritores y actores españoles jugaban un papel nada desdeñable (Vega Alfaro 2005: 51).

La película, que tiene un tono marcadamente tradicional, comienza con una potente declaración de intenciones: “Esta película es un homenaje a lo más hondo y sagrado que hay en cada uno de nosotros: la raza. Orgullosos de nuestro idioma, de nuestra religión y de nuestra sangre, prestamos este poema fílmico sobre uno de los más grandes acontecimientos de todos los siglos: el descubrimiento de América”.

Aunque en un primer visionado llama la atención la narrativa tradicional y colonial de esta cinta (González 2022: 317), es importante interpretarla en su contexto. La película se había rodado durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho, que había erradicado durante su mandato una ola de anticlericalismo radical (Pérez Rayón 2015) marcada por la Constitución de 1917 y por las más recientes guerras Cristeras. Había puesto, además, un empeño especial en acabar con la división política interna del país, que coincidió con la entrada de México en la Segunda Guerra Mundial en 1942 y, aunque el indigenismo estaba empezando a tomar forma en el país en torno al APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana), la memoria de una raza hispánica católica resultaba todavía sumamente útil para diferenciarse del vecino del norte (Marciilhacy 2010: 314) así como de los alemanes, cuyos *U-Boote* ya habían hundido varios barcos mexicanos.

Por otro lado, no hay que menospreciar la influencia de los productores en el contenido nostálgico de la cinta, ya que esta fue sufragada por Francisco Hormaechea de la Sota y por los hermanos Arechederra (Barrientos 1991), emigrantes de origen vasco que habían hecho fortuna en México.

La película reproduce la historia canónica del *descubrimiento*, aunque, como será habitual en las producciones de los años cuarenta y cincuenta, la narración se centrará fundamentalmente en la búsqueda de patronazgo y en la personalidad de Cristóbal Colón, presentado como un personaje mesiánico, incomprendido y adelantado a su tiempo.

El desembarco y el encuentro con el “otro” taíno apenas ocupan espacio en el filme. Los nativos de *Cristóbal Colón o la grandeza de América* se doblegan en apenas dos minutos a la voluntad del almirante, que insiste a su llegada en la incipiente “formación de una raza que marcará en un día lejano nuevos caminos a la humanidad”.

La película contiene, por lo demás, multitud de incorrecciones históricas. Los Reyes Católicos insisten en el peso de las coronas de Castilla y de León —obviando Aragón— y reproducen el clásico mito de las joyas, presentando a Isabel de Castilla como una reina

justa y sacrificada que se muestra dispuesta a empeñar sus bienes para financiar la misión.

Luis de Santángel, el conocido converso que asumió en realidad el gasto del viaje, apenas tiene protagonismo en esta cinta que, por lo demás, adolece de cierto antisemitismo. Llama la atención la representación del personaje de Samuel, un prestamista judío que intenta adquirir la cruz de oro que lleva Colón al cuello en el momento en que el protagonista está más necesitado.

Como en todas las películas, Colón contará con aliados y con antagonistas. El antagonista oficial es Francisco de Bobadilla, el conocido juez pesquisador que lo mandó apresar en La Española en 1500. Los aliados fundamentales son Beatriz y su hermano Pedro. Beatriz, una interpretación algo libre de la verdadera Beatriz Enríquez de Arana, madre de Hernando Colón, será la pareja y el apoyo emocional de Colón en casi todas las películas sobre el *descubrimiento*.

La siguiente gran producción seleccionada en este estudio, *Cristopher Columbus*, se filmó en Reino Unido en 1949 y se basó en la novela homónima del conocido escritor Rafael Sabatini, de cuya pluma habían salido las famosísimas *Captain Blood* (1935), *The Black Swan* (1942) y posteriormente *Scaramouche* (1952). El guion fue escrito y adaptado por Muriel Box, que había sido la primera mujer en ganar un Oscar por *The Seventh Veil*, y la dirección corrió a cargo de David MacDonald, que había hecho su carrera en Hollywood como asistente de Cecil B. DeMille. Fredric March, uno de los actores más populares del momento, dio vida al almirante, mientras que su mujer en la vida real, Florence Eldridge, tomaba el otro gran rol del canon narrativo colombino, el de Isabel de Castilla.

Los famosos Pinewood Studios, que habían sido usados para hacer documentales de guerra hasta hacía unos pocos años, se convirtieron en una reproducción detallada de la Alhambra granadina para dar verosimilitud a la historia.

Colón, como en otras tantas ocasiones, hace aparición en la Rábida junto a su hijo Diego y es presentado ya al inicio como un "crackpot fellow". Esta fama de iluminado excéntrico no le abandonará en toda la película, en la que Diego de Arana (Derek Bond)

hará el papel de aliado frente a un Francisco de Bobadilla que no dudará en instrumentalizar a su prima Beatriz (Linden Travers) para apartar al protagonista de su objetivo.

La película también contiene numerosos errores históricos, en este caso, motivados por el origen literario del guion. Beatriz de Peraza (o Bobadilla), por ejemplo, era en realidad hermana y no prima de Fernando, y las frases de Colón a bordo y durante el desembarco no tienen nada que ver con el *Diario de a bordo* que sí sirve de inspiración a otras películas. Con todo, es destacable el detalle de las escenas de la travesía, a la que se dedican veinticinco minutos, así como la ironía que cabría esperar de una película inglesa. Y es que uno no puede evitar acordarse de Winston Churchill cuando Colón descubre el tabaco y comenta con sorna: “you’ll never see a civilized man doing something like that!”.

La escena del regreso y la consecuente audiencia con los reyes es también especialmente llamativa; sospechamos que sobre todo para el espectador español, que observa como las nativas entran en el salón bailando con unas castañuelas en lo que entendemos que solo puede ser una “jota taína”. Esta escena no fue, a pesar de todo, la que más llamó la atención en España, donde no tardaron demasiado en preparar su propia respuesta airada a esta película inglesa que resultó sumamente ofensiva en las altas escalas del régimen franquista.

La contestación se tituló *Alba de América*. Fue estrenada en 1951 y fue producida por CIFESA. El director, Juan de Orduña, era un cineasta con experiencia en el rodaje de películas patrióticas grandilocuentes y para esa fecha ya habían rodado *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950) y estaba a punto de estrenar *La Leona de Castilla* (1951), sobre María de Pacheco.

Esta película, a diferencia de la inglesa, no estaba basada en una novela histórica, sino que contaba con la asesoría de Ramón Menéndez Pidal, de Juan de Contreras y López de Ayala (marqués de Lozoya) y para la parte naval con la del académico y contraalmirante Julio Guillén Tato, todos respetados expertos en la materia.

Los roles principales correrían a cargo de Amparo Rivelles, como Isabel la Católica, el portugués Antonio Vilar como Colón y José

Suárez, un antiguo legionario voluntario de la División Azul, como Fernando el Católico.

El peso del monarca aragonés no era casual, ya que uno de los asuntos que más habían herido el orgullo patrio de los dirigentes españoles había sido la imagen que proyectaba la película de David MacDonald, donde era interpretado como un rey intrigante y acosador, que llegaba al punto de intentar abusar de una inocente Beatriz de Bobadilla delante de la propia reina. En esta escena es, de hecho, el propio Colón el que evita el abuso amenazando al rey con una bofetada.

La secuencia encendió tanto el orgullo patrio que los corresponsales españoles que vieron su estreno la tildaron de “maltrato histórico al rey Fernando” y reclamaron que “nosotros mismos escribamos nuestra propia historia” (Alares 2022: 722).

Como podemos comprobar, la respuesta fue decidida y su estreno se programó para que coincidiera con el quinto centenario del nacimiento de Isabel de Castilla (1451).

El largometraje, que comienza de forma original con una prolepsis, ubica a Colón a bordo de la Santa María confrontándose con un intento de motín. En las primeras escenas ya se hace toda una declaración de intenciones con la aparición de Martín Alonso Pinzón, que apacigua la situación declamando la famosa frase: “armada que salió con mandato de tan altos príncipes no ha de volver atrás sin buenas nuevas”, atribuida a él en los *Pleitos colombinos* (Fernández Duro 1892: 127). Y es que, efectivamente, el mérito del *descubrimiento* no será en esta película únicamente del almirante genovés, sino que otros destacados personajes españoles, como los reyes o los Pinzón, también tendrán cierto protagonismo.

*Alba de América* reproduce, no podía ser de otra manera, numerosos mitos históricos sobre la época, como el uso constante del *tanto monta* que, aunque originalmente era una divisa del monarca aragonés (tanto monta cortar como desatar), es utilizada para mostrar la igualdad de ambos monarcas. Una deformación contemporánea de la frase, pero que sirve para destacar el peso de la reina en la empresa misionera y de *descubrimiento* (Juan-Navarro 2008: 90) y la del rey en los asuntos militares.

La película de Orduña coincide con las anteriores en la distribución de las escenas, ya que también da un peso especial a la búsqueda de patronazgo y a las intrigas contra Colón, aunque en esta ocasión los antagonistas no son Bobadilla, ni los miembros de la junta que le rechazan, sino dos personajes completamente inventados para la ocasión: por un lado está el caballero francés, llamado Gascón, que representa la esencia anticatólica y antiespañola del extranjero con sentencias como “No tratéis con frailes, son gente fanática y os embaucarán” o “España es un reino miserable”; y por otro lado, tenemos al judío Isaac, que en otro ejemplo de antisemitismo atávico, conspira junto al francés y ofrece dinero a Colón para desviarle del camino.

Ambos terminan recibiendo un castigo ejemplar: el francés acaba muerto a manos de un soldado español después de ofender a los reyes y el judío es detenido por malversación cuando intenta evitar que los marinos de Palos embarquen camino al Nuevo Mundo (España Renedo 2010: 83).

La llegada a San Salvador tiene poquísimo peso en este relato. Desde el desembarco hasta el regreso pasan apenas tres minutos en los que no se presta absolutamente ninguna atención a los nativos. Tan solo hay tiempo para que Colón declame “Gracias señor por haberte servido de nosotros para que se cumpla tu voluntad”. La película termina, eso sí, con el recibimiento en Barcelona y con el primer taíno bautizado, que adoptará naturalmente el nombre de Fernando.

## ¿ENCUENTRO ENTRE CULTURAS?

1992 fue un año significativo para España: las Olimpiadas de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla, que celebraba el Quinto Centenario del Descubrimiento de América, pusieron a la joven España democrática, que apenas llevaba seis años en la Unión Europea, en el centro de atención mundial. Esta coyuntura ofreció al país una oportunidad para proyectarse internacionalmente en un momento de complejas transiciones internas y le permitió situarse

de manera estratégica en diversos escenarios. Uno de ellos fue, desde luego, el cine, que ya había sido utilizado como herramienta de diplomacia cultural en los años cuarenta y cincuenta. Con la ocasión del quinto centenario, el personaje filmico de Colón se convirtió en un elemento central de las nuevas producciones. Tal es el caso de dos de las películas más conocidas sobre la vida del navegante genovés: *Christopher Columbus: The Discovery* (1992) y *1492: Conquest of Paradise* (1992).

Denominamos a esta segunda etapa la del “encuentro entre culturas”, ya que fue esta la fórmula empleada, junto a “encuentro de dos mundos”, en las celebraciones del Quinto Centenario en España. Esta fase tiene algunas diferencias evidentes respecto a la primera, y es que naturalmente la técnica permite introducir colores, escenarios y reproducciones imposibles para las producciones antiguas. Asimismo, la sustancia filmico-narrativa también sufrirá cambios, y temas tan importantes como el vínculo con la historia original y la relación entre Colón y los nativos se modifica significativamente respecto al canon narrativo de épocas anteriores.

Continuando de cierto modo el hilo biográfico característico del cine de la primera mitad del siglo xx, estos dos filmes ofrecen un retrato individualizado de Colón, que sigue siendo el personaje central y el articulador principal de la historia. La importancia del personaje colombino tiene como consecuencia una fijación de la perspectiva narrativa y cinematográfica que las dos películas comparten. Esto deriva en el hecho de que la totalidad de la historia está reservada a la visión de los “descubridores” (Paul 2014: 71), que reforzó el discurso del *descubrimiento* como un evento que, necesariamente, sitúa al espectador a bordo de una nave y lo convierte en partícipe y testigo tanto del encuentro con el Nuevo Mundo como con la población nativa.

Dicho esto, si bien la construcción de un retrato de Colón es prioridad para ambas cintas, cada una recurre a distintas herramientas para lograrlo. *Christopher Columbus: The Discovery*, el filme dirigido por John Glen, presenta a un almirante romántico y aventurero, con virtudes subjetivas (buen padre y amigo) y otras cargadas de realismo histórico, como su profundo conocimiento de

las corrientes oceánicas. Audaz y grandilocuente, este Colón (protagonizado por Georges Corraface) parece siempre motivado por la curiosidad y la sed de aventuras, lo cual llena la película y, de paso, a la figura misma de Colón, de una ligereza *pop* que, casi siempre, choca con la gravedad del contrapeso histórico.

Sin embargo, el principal problema de este filme, ya señalado por multitud de expertos, es que se concentra únicamente en el primer viaje del navegante genovés y presenta no solo una imagen truncada de su vida, sino justo aquellas partes que más sirven para crear y perpetuar un mito triunfalista alrededor de su figura (Le Beau 1993: 152), lo que deriva en que el episodio del *descubrimiento* se articule en un tono aventurero y jovial. Por ello, los primeros sesenta minutos de la cinta se dedican a dibujar a Colón como un hombre valiente, adelantado a los avatares de su tiempo, y a narrar sus odiseas para obtener el dinero necesario para su viaje y convencer a otros navegantes de acompañarlo en el camino. Sea cual sea su propósito, el Colón de Glen logra sus cometidos mediante una mezcla de fortuna, capacidad de persuasión e incluso dotes de seducción. En la secuencia del viaje, que dura unos treinta minutos, Colón no solo da muestras de su carisma y tesón como capitán, sino que además, en el contexto del motín del 10 de octubre, ofrece su propia cabeza a la tripulación, que finalmente desiste de ejecutarlo luego de otro episodio de vientos providenciales asociados a su figura y su destino.

Así pues, el guion de *Christopher Columbus: The Discovery* se permite omitir los eventos de la vida de Colón después del primer viaje. Del mismo modo, a lo largo del filme se observan varias licencias ficcionales que contribuyen a la simplificación del relato y el *zeitgeist* de la época, como ocurre, por ejemplo, en la conversación entre Colón y Torquemada (interpretado por Marlon Brando), en donde el diálogo se reduce a un enfrentamiento entre la oscuridad estereotípica del pensamiento medieval, representada por una Iglesia inquisidora, y el espíritu libre, racional y ambicioso del hombre renacentista, encarnado, desde luego, por Colón.

En el filme de Glen, la llegada a la isla de Guanahaní se produce solo hacia el minuto ochenta, dejando menos de media hora para

narrar los hechos que allí suceden, que no son pocos: la proclamación de los derechos de la Corona española sobre los territorios descubiertos, el encuentro con los taínos, el hallazgo de piezas de oro ornamentales, una reunión con el jefe de la tribu indígena a bordo de una de las naves que, en la cronología de la película, antecede a la destrucción de la Santa María, la fundación del fuerte Navidad, etc. Curiosamente, a pesar de que es muy poco el tiempo dedicado a la secuencia del encuentro, es allí donde el retrato de Colón comienza a experimentar sus primeras transformaciones: inmediatamente después de levantar la primera cruz en la isla con los restos de la nave encallada, Colón entra en conflicto con Arana y con Pinzón por el poco oro recogido y por su decisión de llevar seis indios en su viaje de regreso a la Península, que los capitanes encuentran desmesurada e injusta. Estos momentos esporádicos y muy breves son algunos de los pocos intentos que hace la película por nivelar la figura colombina en términos históricos.

Asimismo, el regreso de las naves restantes es aprovechado para lanzar algunas imágenes rápidas sobre la buena convivencia inicial entre europeos y nativos, amenazada por la presencia de Álvaro (interpretado por Benicio del Toro), un hijo hipotético de Diego de Arana que en realidad nunca existió y sobre quien recae la responsabilidad de ser el villano principal de la historia, lo que exime a Colón de cualquier tipo de responsabilidad. A la secuencia del regreso se dedican apenas unos pocos minutos. A bordo de las naves, Colón sacrifica el fin por los medios y, para sorpresa de los tripulantes, ordena que se encadene a los indígenas que no quieran convertirse al catolicismo: “The heathens who do not become new christians shall be slaves. Spain has need of both”.

De regreso al fuerte Navidad, Álvaro de Arana es asesinado por los indígenas a razón de su crueldad y, algunas escenas más tarde, con un paneo hacia una Biblia abierta y un rosario, se observa a los demás europeos que se quedaron en la isla muertos y maniatados. La última secuencia de la película está dedicada a la llegada de Colón, su despedida de Vicente Pinzón (otra licencia ficcional), su reencuentro con su familia y su entrada triunfal a la corte de los Reyes

Católicos. Uno de los pocos matices revisionistas de la película se observa en el diálogo que Colón sostiene con Torquemada, quien, molesto ante el éxito del viaje, sentencia: “It is He (God) who will judge you for what you’ve done”. Las últimas escenas muestran a todos los personajes, con la excepción de Torquemada, totalmente satisfechos: a los reyes les complacen el oro y los indígenas cristianizados, y Colón sonríe triunfante ante su designación como almirante y virrey de las Indias. La escena final es una toma panorámica en la que Colón, con brazos abiertos, celebra frente a un acantilado el éxito de su aventura.

La otra gran producción del quinto centenario, *1492: Conquest of Paradise*, de Ridley Scott, también pivota en torno a la figura de Colón, aunque se observan diferencias sustanciales con respecto al filme anterior. En primer lugar, la palabra “conquest” en el título sugiere de antemano que el interés del director no está solo en narrar el viaje de Colón ni las audacias que pudieron haberlo precedido, sino en la empresa colonial que siguió al primer desembarco. También cambia la duración: la cinta de Scott se extiende a lo largo de dos horas y media, un tiempo que será aprovechado para profundizar en la biografía colombina, bastante más compleja y humanizada, y en los distintos procesos de contacto y dominación cultural. La película muestra una estructura comunicativa peculiar, en la que la comunicación se da en inglés, pero con muchas frases en castellano y textos en francés, una estructura lingüística que enfatiza el eurocentrismo explícito de la narración diegética (Iturregui-Motiloa y Gaztaka-Egukiza 2021: 164)

Aunque la estructura general de la narración se mantiene, el retrato histórico comienza a ganar en estética y espectacularidad: los lugares están mejor recreados, el ambiente de intolerancia religiosa y recelo hacia el extranjero, que vendrá a replicarse en las Indias, gana en protagonismo y la banda sonora de Vangelis aporta considerablemente al tono épico del filme.

Debido a la estructura de la película, muy centrada en la parte americana, el viaje comienza más temprano en la cronología fílmica, dedicando solo treinta minutos a los asuntos personales del

genovés, sus relaciones familiares y de amistad, y a la búsqueda de financiación, tan central en las películas de la primera mitad de siglo, lo que señala un interés creciente en retratar a Colón desde una perspectiva más compleja y nivelada en términos históricos. Aunque con mejores recursos técnicos, la secuencia del viaje recupera los lugares comunes también reproducidos por la película de Glen: la capacidad pedagógica de Colón para tranquilizar a los tripulantes en los primeros días de navegación, la desesperación gradual de los otros capitanes y el motín del 10 de octubre, todos acompañados de elementos dramáticos que agudizan la ilusión cinematográfica.

Hacia el minuto cincuenta se produce el avistamiento de tierra, que es acompañado con una secuencia heroica cuyo montaje recurre al *slow motion* para retratar a Colón bajando de los botes para pisar la costa por primera vez, cayendo finalmente de rodillas ante la culminación de su travesía. El contacto con los taínos se da al finalizar la primera hora de la película y es bien distinto al que ofrece Glen: no solo es más intenso en su representación fílmica, sino que además se produce en la vegetación y no en la playa, sugiriendo el dominio inicial de los indígenas de un ambiente que es extraño para los europeos y en el que son ellos los elementos exóticos y los objetos de curiosidad de los nativos (Karanović y Sekulić 2014: 187).

En el filme de Scott los indígenas son representados con un interés etnográfico más profundo y tienen mucha más presencia en la pantalla que en cualquier película anterior. *Conquest of Paradise* es, en este sentido, una narración tremendamente rompedora, ya que, sin ser una película de naturaleza indigenista, sí ofrece una imagen novedosa de la alteridad en la conquista. Una vez establecido el contacto entre indígenas y europeos, sigue una secuencia en la que Colón reflexiona en voz alta sobre la naturaleza edénica de las tierras con que ha dado y pide a sus pares que la respeten a ella y a sus habitantes: “I think we have returned to Eden. Surely this was how the world once was in the beginning of time. The natives are to be converted to our ways, but this will be by persuasion and not by force”. Esta caracterización bíblica del territorio, totalmente ausente

en el filme de Glen, está acompañada de una actitud proteccionista por parte de Colón, que, convencido de estar en el Paraíso, procura proteger a los nativos.

A través del personaje de Utopan, quien se convierte en el intérprete de los europeos y que de cierto modo es cercano a Colón, los jefes indígenas se enteran del propósito de los europeos: hacer un fuerte, traer más hombres y llevar la palabra de Dios a esos territorios. Scott se sirve de este momento para introducir algunos matices de tinte moral y revisionista que elevan la discusión a un nuevo nivel, como se observa en el diálogo entre Colón y el jefe de la tribu indígena, en donde este último, incrédulo ante la oferta de una nueva religión y medicinas, le dice que sabe que solo quieren a sus mujeres y su oro.

En su camino de regreso a Europa, en el que erróneamente se observan tres naves volviendo intactas (Scott no hace referencia a la destrucción de la Santa María), el discurso de Colón profundiza en su aura utópica, que lo lleva a concebir el paraíso descubierto como una oportunidad para un nuevo comienzo, es decir, la ocasión para crear una sociedad al margen de los errores y problemas de la Europa continental. Sin embargo, hacia el segundo viaje la ilusión desaparece: los tripulantes hallan los esqueletos y las cabezas reducidas de los europeos que se habían quedado en el fuerte Navidad y presagian en cierto modo los eventos que seguirán después. El episodio enoja al personaje de Adrián de Mújica (que en la película es nombrado como Moxica), que se va a convertir en el antagonista fundamental de Colón, al liberar al almirante de responsabilidades morales con los nativos, emulando de cierta manera la constelación de la película de Glen. Mújica es probablemente el adversario más temible de cuantos hemos listado. No solo le corta la mano a un nativo por no tener suficiente oro, sino que insinúa escenas de abuso sexual sobre las taínas. Estos ejercicios de violencia, tristemente realistas desde un punto de vista histórico, dan credibilidad a la cinta y recuerdan a episodios bien documentados, como la violación de la que presumía Michele Cuneo en sus cartas sobre el segundo viaje colombino.

El Colón de Scott, como no podía ser de otra manera, termina, al igual que en las anteriores películas (con la salvedad del extraño experimento de John Glen), apresado por Fernando de Bobadilla y confrontándose en España con la incompreensión de la corte, donde solo Isabel de Castilla sigue apoyándolo y permitiendo su cuarto viaje en solitario.

En general, la representación que estas películas ofrecen de Colón está sujeta a las motivaciones más íntimas y personales de su figura histórica: el Colón de Glen, heroico y aventurero, no se propone otra cosa que llegar a las Indias para coronarse de gloria y títulos; el Colón de Scott, utópico y soñador, busca crear una sociedad nueva que corrija los errores del pasado y que ofrezca esperanza. A pesar de estas diferencias, ambas películas siguen siendo muy eurocéntricas al estar centradas fundamentalmente en la perspectiva del almirante, lo que apaga la voz de los nativos del Nuevo Mundo. Es llamativa la última escena de Utapan, el intérprete taíno de *Conquest of Paradise*, que reprocha a Colón el no haberse molestado nunca en aprender su lengua antes de huir a la selva abandonando la disfuncional misión española.

Como veremos en las siguientes páginas, el cine de las primeras décadas del siglo XXI, adaptándose a una sociedad que problematiza lo colonial de otra manera, intentaría subsanar estos vacíos recurriendo a nuevas estrategias fílmicas que modifican considerablemente las dinámicas de representación, al entregar un retrato distinto de la empresa colombina.

## COLÓN EN EL SIGLO XXI: LA PERSPECTIVA POSTCOLONIAL

Las películas que han problematizado el *descubrimiento* de América en lo que va de siglo no han orbitado en torno a la efeméride habitual, sino que en muchos casos han coincidido con el segundo centenario de independencia de las repúblicas latinoamericanas (Schlickers, Luengo y Morgenthaler 2012), y en otros casos se han filmado como una contestación a las narraciones colombinas del siglo XX.

Son varias las divergencias que esta nueva etapa ofrece en comparación con su predecesora. En primer lugar, las nuevas producciones están rodadas en países de habla hispana e integran lenguas minoritarias como el gallego y otras precolombinas como el quechua. Además, las cintas que presentaremos en estas últimas páginas son coproducciones internacionales dirigidas por mujeres (Icár Bollaín y Helena Girón) en las que se han involucrado países como Bolivia y Colombia, ya sea como escenarios de rodaje o como socios en el proceso fílmico y comercial. Asimismo, a diferencia de las cintas anteriores, tienen una naturaleza mucho más experimental, en la que confluyen diversas técnicas de grabación y de montaje: capas temporales que se superponen, juegos narratológicos que exponen la ilusión y el trabajo fílmico y lo confrontan con la realidad histórica, recursos minimalistas, intervención manual de los archivos cinematográficos, etc. Como se verá, estas innovaciones sirven al propósito común de transformar el ángulo narrativo con que se articularon los retratos y las representaciones de Colón, sus viajes y las consecuencias del *descubrimiento* a lo largo del cine del siglo xx.

*También la lluvia* (2010), dirigida por Icár Bollaín (conocida por sus compromisos políticos y sociales, que se reflejan también en su obra fílmica), es probablemente una de las películas de esta etapa que mayor reconocimiento ha obtenido. Fue seleccionada para representar a España en los Premios Óscar y se presentó en distintos festivales en América y Europa, en los que cosechó varios galardones y una opinión favorable de la crítica. Quizá el primer rasgo llamativo de este filme, sobre todo en comparación con los largometrajes de las etapas anteriores, es que renuncia decididamente al género biográfico y no se interesa ni en Colón ni en el proceso mismo de rodar una película sobre su vida y las polémicas alrededor de su figura histórica en la Latinoamérica contemporánea. Así pues, desde el principio, la película absorbe el meta-tema de la representación fílmica de Colón y lo incorpora a su argumento principal: la historia de un director de cine y su equipo de trabajo, que, queriendo grabar una película sobre la conquista de Bolivia y reclutando para ello a extras del lugar, se ven envueltos en las protestas de la guerra del

Agua, que tuvieron lugar entre los meses de enero y abril del año 2000 en la ciudad de Cochabamba.

Ahora, a pesar de que la película que Sebastián (Gael García Bernal) y Costa (Luis Tosar) se proponen grabar gira en torno a la figura de Colón (interpretado por Karra Elejalde, cuyo personaje real lleva el nombre de Antón), se advierte rápidamente que el énfasis de esta historia meta-diegética no radica en la exaltación de su figura, sino en la brutalidad de la empresa conquistadora y en las voces de protesta que algunos religiosos, fundamentalmente Bartolomé de las Casas y Antonio de Montesinos, levantaron en su momento, con lo cual se agrega una perspectiva de revisión ausente o apenas aludida en los corpus fílmicos anteriores. Los pocos fragmentos de la meta-película colombina se enfocan en la crueldad de los colonizadores. Aunque en algunas escenas se observan réplicas de las naves españolas por fuera de la metaficción, no hay escenas ni menciones al viaje: todas las secuencias del meta-filme ocurren en tierra firme, después de un desembarco que se da por sobreentendido. El peso fundamental de la narración lo tienen los indígenas y su resistencia frente a la barbarie europea.

Paralelamente al desarrollo de la meta-película colombina, que involucra varias de las partes de un proceso de grabación y producción, como el *casting* de los extras, *making of* y ensayos escénicos, se asiste a la cotidianidad del equipo fílmico, en donde no faltan las discusiones con respecto a los episodios históricos que inspiran el filme, algunas pobladas de cierta autorreflexividad con respecto a las condiciones de vida de los bolivianos. En este mismo nivel se agrega el contexto sociopolítico nacional, en cuyo centro se instala el meta-filme sobre la conquista: los planes de una multinacional para privatizar el agua que provocan una ola de protestas cuyo líder es Daniel (Juan Carlos Aduviri), quien ya había sido previamente seleccionado para interpretar el papel de Hatuey en el filme sobre Colón, y cuya participación en las manifestaciones pone en peligro el rodaje.

Este triángulo vinculante entre la ficción conquistadora, las condiciones de producción de la meta-película y la realidad sociopolítica boliviana le sirve a Bollaín como trinchera para explorar varios temas:

la brutalidad del expansionismo europeo y sus imaginarios históricos y filmicos, la explotación laboral de los extras bolivianos y las consecuencias del imperialismo en los países en vías de desarrollo. La simultaneidad con que el espectador asiste a estas discusiones, apenas separadas por breves saltos cronológicos y narratológicos, no solo logra poner en primer plano la permanencia de los problemas inaugurados por la colonización del continente americano, sino que también revela la forma en que el cine, como industria y como medio, participa de este engranaje, ya sea perpetuando discursos o narrativas con respecto a la conquista, como vimos con las películas anteriores, o precarizando la fuerza de trabajo de los nativos (Cilento 2012: 245).

Este *collage* de historias entretrejidas convierte a *También la lluvia* en un documento filmico que, al dislocarse de las perspectivas cinematográficas tradicionales, se inserta en debates contemporáneos y permite a la audiencia articular una discusión sobre las consecuencias de la empresa colonial y su permanencia en la América actual. Asimismo, el recurso a la figura de Colón, aquí representado en su faceta más brutal, sitúa a la película en una posición que va más allá de la crítica o el revisionismo, al señalar y denunciar la naturaleza inhumana de la conquista como acontecimiento histórico y realidad social.

Optando por regresar a la temporalidad colombina, de nuevo en el año de 1492, la cinta *Eles transportan a morte* (2021), estrenada en 2022, ofrece una mirada alternativa de los viajes del genovés, prescindiendo incluso totalmente de su figura. No hay en esta película un retrato del italiano, ni actor que lo interprete. La película presenta dos historias separadas. La primera trata de tres hombres que se embarcan con Colón en su primer viaje como miembros de la tripulación, pero que, al llegar a las Islas Canarias, escapan del barco después de haber robado una de las velas. La segunda, desarrollada en Galicia, narra la historia de una mujer que intenta salvar a su hermana moribunda llevándola a una curandera. Ambas historias se retroalimentan entre sí: a través de la segunda, por ejemplo, la audiencia se entera de que uno de los desertores había sido condenado a muerte en España y que, para escapar a la condena, optó por unirse a la expedición de Colón.

Pronto en la cronología del filme se sabe que el propósito de los desertores es construir una balsa con la madera que encuentren en la isla y volver a sus hogares tan pronto como sea posible. Se trata de una carrera contra el tiempo, puesto que saben que Colón regresará a buscarlos: “Pronto vendrán a por la vela. Colón no se irá sin ella”. Aquí se produce un giro interesante, puesto que son los mismos españoles quienes son perseguidos por el genovés. En efecto, el “encuentro” ocurre hacia el final de la película: la tripulación de Colón da con los fugitivos, quienes, en su desesperación, dejan caer la vela desde las alturas. Sin embargo, los hombres de Colón no dan tregua y siguen tras ellos. Resignado, el personaje de Bartolomé dice a sus compañeros “no tenemos a donde ir”, para luego dejar caer una cabeza cortada y sentenciar: “Es Cristóbal Colón”. Esta escena, algo inesperada y surrealista, cobra sentido en la secuencia siguiente, en donde una voz en *off* explica lo que la empresa colombina significó para las Islas Canarias: “Tal vez la cabeza de Cristóbal Colón nunca fue cortada. Los castellanos extendieron su poder sobre las Islas Canarias sometiendo a sus pobladores, de los que solo quedaron algunos rastros. Después, continuaron su viaje para el otro lado del océano, guiando a la muerte hacia otra tierra”.

El lenguaje filmico de *Eles transportan a morte* (2021) es, sin duda, el más experimental de las películas analizadas en este estudio. Parco de diálogos, con planos fijos y una lentitud que evoca un cierto misticismo, constituye un registro único sobre el *descubrimiento* y sobre la conquista, puesto que centra su atención en un supuesto colonialismo castellano doméstico, en el que los territorios sometidos, quién lo iba a decir, son Galicia y las Canarias. Una muestra plástica de la permeabilidad del mensaje postcolonial en Europa.

## CONCLUSIONES

El *descubrimiento* de América ha sido un evento central en la construcción de la narrativa nacionalista de muchos países. En este sentido, desde comienzos del siglo xx, el cine ha sido un instrumento

más para desarrollar argumentos identitarios. Este mismo instrumento se utiliza hoy para deconstruir la colonialidad en la representación de un pasado común a ambos lados del Atlántico.

Es claro que la fortuna de la persona fílmica de Colón está lejos de agotarse. Ya sea por los detalles de la biografía colombina o por el tema de sus viajes y las consecuencias que estos tuvieron para el mundo contemporáneo, la figura del genovés funciona como una especie de intersección que constantemente se actualiza y cuyos cimientos pueden adaptarse a todo tipo de necesidades discursivas y cinematográficas: desde la exaltación de su genio y el retrato heroico y visionario de su individualidad, pasando por su faceta como seductor excéntrico y llegando, finalmente, a las partes más oscuras de su vida y a las secuelas vigentes de su empresa de expansión. Con seguridad, el personaje de Colón y el desembarco en Guanahaní seguirán siendo el motivo de distintas reflexiones que, inevitablemente, estarán determinadas por el contexto sociocultural y político del momento.

## FILMOGRAFÍA

- BOLLAÍN, Icíar (2010): *También la lluvia*. Morena Films.
- BOURGEOIS, Gérard (1916): *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América*. Films Cinematographiques.
- DELGADO, Samuel M. y GIRÓN, Helena (2021): *Eles transportan a morte*. Filmika Galaika.
- DÍAZ MORALES, José (1943): *Cristóbal Colón*. Columbus Films.
- GLEN, John (1992): *Christopher Columbus: The Discovery*. Warner Bros.
- LORANT-HEILBRONN, Vincent (1904): *Christophe Colomb*. Pathé Frères.
- MACDONALD, David (1949): *Christopher Columbus*. Gainsborough Pictures.
- ORDUÑA, Juan de (1951): *Alba de América*. CIFESA.
- SCOTT, Ridley (1992): *1492: Conquest of Paradise*. Paramount Pictures.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARRIENTOS, Juan José (1991): “Colón en el cine y la televisión”, *Tierra Adentro*, 53: pp. 51-56.
- BENJAMIN, Walter (2007): “Über den Begriff der Geschichte”, en *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Frankfurt am Main: Shurkamp, pp. 129-140.
- CILENTO, Fabrizio (2012): “‘Even the Rain’: A Confluence of Cinematic and Historical Temporalities”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 16: pp. 245-257.
- CROFFUT, William Augustus (1894): *The Prophecy, and Other Poems*. New York: Lovell.
- DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo (1993): “Capítulo III. Entre la hispanidad beligerante y la comunidad hispánica de naciones (1939-1953)”, en Pedro Pérez Herrero y Nuria Tabanera (eds.), *España-América Latina: un siglo de políticas culturales*. Madrid: Asociación de Investigación y Especialización sobre Temas Iberoamericanos, pp. 91-136.
- DOUGLASS, Frederick, WELLS, Ida B., LEE BARNETT, Ferdinand, y GARLAND, Irvine (1893): *The Reason Why the Colored American Is Not in the World's Columbian Exposition*, <https://digital.library.upenn.edu/women/wells/exposition/exposition.html> [Consultado 20/07/2023].
- DUSSEL, Enrique (1994): *1492: el encubrimiento del Otro. Hacia el origen del “mito de la Modernidad”*. Quito: Abya Yala.
- ESPAÑA RENEDO, Rafael de (1992): “España y América: 500 años de Historia a través del Cine”, *Filmhistoria Online*, 2/3: pp. 189-219.
- (2010): “El franquismo combate la ‘leyenda negra’: *Alba de América*”, en David Romero Campos (ed.), *La Historia a través del cine: memoria e historia en la España de la posguerra*. Vitoria: Universidad del País Vasco, pp. 65-88.
- FERNÁNDEZ ARMESTO, Felipe (1991): *Columbus*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo (ed.) (1892): *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las*

- antiguas posesiones españolas de ultramar*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo (2007): “El hispanismo autoritario español y el movimiento nacionalista argentino: balance de medio siglo de relaciones políticas e intelectuales (1898-1946)”, *Hispania*, 6/227: pp. 599-642.
- GONZÁLEZ, Luis Mariano (2022): “Imagología de Colón en la pantalla. Una mirada transatlántica”, *Filmhistoria Online*, 32: pp. 311-330.
- ITURREGUI-MOTILOA, Víctor, y GAZTAKA-EGUKIZA, Ignacio (2021): “Alegorías cinematográficas de la conquista de América. Del apocalipsis de los imperios precolombinos al alba del colonialismo imperial”, *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 26/2: pp. 151-169.
- JUAN-NAVARRO, Santiago (2006): “‘Una sola fe en una sola lengua’: la Hispanidad como coartada ideológica en el pensamiento reaccionario español”, *Hispania*, 89/2: pp. 392-399.
- (2008): “De los orígenes del Estado español al Nuevo Estado: la construcción de la ideología franquista en *Alba de América*, de Juan de Orduña”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 33/1: pp. 79-104.
- LE BEAU, Bryan F. (1993): “Of Hollywood and History: The Columbus Movies of ’92”, *American Studies*, 34/1: pp. 151-157.
- LEÓN PORTILLA, Miguel (1992): “Quinto Centenario: tomar en cuenta a los otros”, *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 8/2: pp. 155-166.
- MAEZTU, Ramiro de (1934): *Defensa de la Hispanidad*. Madrid: FAX.
- MARCILHACY, David (2010): *Raza Hispana. Hispanoamericanismo e imaginario nacional en la España de la Restauración*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- (2016): “Las figuras de la ‘Raza’. De la ‘España Mayor’ a la ‘Comunidad Iberoamericana’, perspectivas (post)imperiales en el imaginario español”, *Historia y Política: Ideas, Procesos y Movimientos Sociales*, 35: pp. 145-174.

- MARTÍNEZ GARCÍA, Pedro (2015): *El cara a cara con el otro. La visión de lo ajeno a fines de la Edad Media y comienzos de la Edad Moderna a través del viaje*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- (2017): “Menschen des Himmels: Alterität und Identität in Kolumbus erster Reise”, en Thomas Eser y Stephanie Armer (eds.), *Luther, Kolumbus und die Folgen. Welt im Wandel 1500-1600*. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum.
- (2022): “Fronteras coloniales. La recepción del descubrimiento de América desde la Exposición Universal de Chicago (1893) a la Exposición Universal de Sevilla (1992)”, en Javier Villaverde-Moreno y Eduardo Jiménez Rayado (coords.), *Fronteras de la península ibérica en la Edad Media. Nuevos horizontes conceptuales*. Madrid: Dykinson, pp. 161-173.
- NORA, Pierre (1984-1992): *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.
- PASÁN GARCÍA, María del Carmen, y LUIS CEDRÉS, Gustavo Adolfo (2005): “Colón en el cine español: tres miradas en el tiempo”, *Revista Latente. Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 3: pp. 73-90.
- PAUL, Heike (2011): “Christopher Columbus and the Myth of ‘Discovery’”, en Paul Heike (ed.), *The Myths that Made America. An Introduction to American Studies*. Bielefeld: Transcript, pp. 43-88.
- PÉREZ RAYÓN, Nora (2015): “El anticlericalismo en México. Una visión desde la sociología histórica”, *Sociológica México. Revista del Departamento de Sociología*, 55/19: pp. 113-152.
- RIVERO RODRÍGUEZ, Ángel, y COLOM GONZÁLEZ, Francisco (eds.) (2006): *El altar y el trono: ensayos sobre el catolicismo político iberoamericano*. Barcelona: Anthropos.
- SCHLICKERS, Sabine, LUENGO, Ana, y MORGENTHALER, Laura (eds.) (2012): *La reinención de Latinoamérica: enfoques interdisciplinarios desde las dos orillas*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- SEKULIC, Mirjana, y KARANOVIC, Vladimir (2014): “La conquista del paraíso o la utopía de Cristóbal Colón”, *Verba Hispanica: Anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 22: pp. 183-196.

- SEPÚLVEDA, Isidro (2005): *El sueño de la madre patria. Hispanoamericanismo y nacionalismo*. Madrid: Marcial Pons.
- TAVIANO, Paolo Emilio (1990): *Le Historie della vita e dei fatti dell'ammiraglio don Cristoforo Colombo*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.
- VARELA, Consuelo (1992): *Cristóbal Colón. Retrato de un hombre*. Madrid: Alianza.
- VARELA, Consuelo (2006): *La caída de Cristóbal Colón. El juicio de Bobadilla*. Madrid: Marcial Pons.
- VARELA, Consuelo, y GIL, Juan (2003): *Cristóbal Colón. Textos y documentos completos*. Madrid: Alianza.
- VASCONCELOS, José (1925): *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur*. Madrid: Agencia Mundial de Librería.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la (2005): “La inmigración española en el cine mexicano o el viaje perpetuo (1896-1978)”, *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, 22: pp. 48-75.



# Una historia en los libros, pero sin cine. El pasado visigodo en la cinematografía ibérica

Tomás Cordero Ruiz  
*IEM, NOVA FCSH*

## INTRODUCCIÓN

La historia del período visigodo dentro de los manuales clásicos de Historia de España suele aparecer como un capítulo, más o menos breve, posterior a los elogios dedicados al pasado romano de Hispania y anterior a la narración de los innumerables conflictos bélicos englobados dentro de la denominada Reconquista. Este apartado se concentra tradicionalmente en detallar los hechos más relevantes protagonizados por los reyes visigodos y sublimar la importancia de la Iglesia católica durante estos siglos, destacándose como punto álgido la conversión al catolicismo del rey Recaredo en el año 587. Un acontecimiento histórico ligado a la idea romántica mostrada en el cuadro *La conversión de Recaredo*, de Antonio Muñoz Degraín (1888), y enaltecido por el ideal nacionalcatólico defendido por el régimen franquista. No obstante, por el contrario, el pasado visigodo está escasamente representado en las artes españolas, especialmente en el cine, donde quedó reducido a algunas excepciones. Este vacío,

extensible al resto del período altomedieval y a la cinematografía portuguesa, es una característica ibérica frente al resto de Europa, donde esta etapa histórica cuenta con numerosos filmes clásicos, además de una renovada oferta producida por grandes plataformas de *streaming* en los últimos años.

En este trabajo, abordaremos el porqué de esta singularidad de las cinematografías ibéricas y cómo estas han mostrado el pasado visigodo al gran público. Una particularidad ligada al pesado bagaje historiográfico e ideológico que arrastra el reino visigodo de Toledo, cuya memoria ha sido tradicionalmente usada para defender reclamaciones políticas y, especialmente, la identidad nacional española.

#### EL NEOGOTICISMO, LOS VISIGODOS Y LA ESENCIA DE LA UNIDAD HISPANA

La construcción de ideas políticas, religiosas o culturales, legitimadas sobre un mitificado pasado visigodo, no es una novedad en el solar hispano. En el siglo IX, diferentes monarcas asturianos tomarán como modelo la antigua administración hispano-goda como base de su ordenamiento civil y eclesiástico. Un proceso consolidado de manera decisiva durante el reinado de Alfonso II, quien impulsó la capitalidad de Oviedo con el objetivo de apuntalar su autoridad y de construir una sede regia que hiciese de ella una nueva Toledo. Concepción posteriormente presente tanto en la *Crónica albeldense* (881) como en la *Crónica de Alfonso III* (883-890), obras en las que puede apreciarse también la implantación del ideal neogótico, que cimentaría la justificación usada por los monarcas asturianos, y posteriormente leoneses, para afirmar su autonomía frente a otros reinos cristianos y su reclamación de la herencia goda (Solano Fernández-Sordo 2009: 153-157).

El ideal neogótico irá diluyéndose en las siguientes centurias, hasta que fue rescatado en la composición de la *Historia legionense* para reforzar la autoridad de Alfonso VI de León en el primer cuarto del siglo XII. Una recuperación inserta en un contexto de debilidad

y derrota de los reinos cristianos ante el pujante poder político y militar almorávide. Este impulso fue, sin embargo, fugaz, aunque sería recuperado en el siglo XIII por el arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada en su obra *De rebus Hispaniae* como vehículo legitimador de la corona de Castilla. Una construcción ideológica que justificaba la supremacía de sus monarcas, ensalzados como herederos de don Pelayo, y que sellaba su destino manifiesto como reconstructores de la antigua unidad visigoda. Esta legitimización sería perfeccionada durante el reinado de Alfonso X de Castilla, y evolucionará en el tiempo hasta terminar por convertirse en uno de los pilares ideológicos del reinado de los Reyes Católicos (Fernández Ordoñez 2015: 82; Ayala Martínez 2020: 8-11).

La monarquía hispana continuaría usando esta construcción historiográfica durante los siglos XVI y XVII. La casa de Austria impulsó e impuso un relato histórico oficialista de raíz gótica que tendría a Castilla como eje central, lo que convirtió esta corriente de pensamiento en la garantía de la unidad de España. Esta ecuación goticismo-centralismo político sería continuada y reforzada por los Borbones a partir del siglo XVIII, interesados en situar el nacimiento del Estado soberano hispano durante el período visigodo. Una idea que continuaría a lo largo del siglo XIX, y que configurará definitivamente durante la restauración borbónica la consideración del antiguo reino visigodo de Toledo como el eje primigenio de la nación española. Por otro lado, la conversión del reino al catolicismo será sublimada también como una de las esencias patrias, al identificar el cristianismo como elemento inalienable de una españolidad que glorificaba la unión Iglesia-Estado. Esta ideología marcará como hitos de su evolución la rebelión de Hermenegildo, la conversión de Recaredo o la figura de don Pelayo, ligándose este último al final de la monarquía visigoda (García Cárcel 2014: 96-104; Moreno Martín 2021: 11-15). Un acontecimiento que, junto a la conquista islámica del 711, terminará por convertirse en uno de los temas claves del discurso goticista a lo largo del siglo XX.

El comienzo de la dictadura franquista favorecerá la proliferación de posiciones filonazis dentro de la comunidad académica española,

que encontrará en el estudio del pasado visigodo un campo de estudio que favorecerá la legitimización del nuevo régimen. En este sentido, la arqueología de época visigoda sería encauzada para reforzar la construcción del mito de la unidad nacional española. Una realidad emplazada en este período y que tendría al rey Leovigildo como el primer arquitecto de la unificación ibérica. Este visigotismo coincidía con el posicionamiento político del régimen franquista a favor de la Alemania nazi y la Italia fascista. Unión que iría perdiendo fuerza y significado a medida que el eje Berlín-Roma era derrotado por las fuerzas aliadas durante la Segunda Guerra Mundial. El final de este conflicto redujo las actitudes más progermánicas instaladas dentro de la academia española. Sin embargo, este cambio, conveniente a un oficialismo nacionalcatólico que debió readaptarse al escenario posbélico europeo tras la desaparición de sus antiguos socios, no menoscabó el papel concedido a los visigodos dentro de la construcción del pasado nacional (Dohijo 2014: 217-226; Quirós Castillo-Tejerizo 2019: 52-55).

La inclusión del período visigodo dentro del ideal nacionalcatólico franquista no supuso una novedad dentro de la historiografía hispana, pues era una continuación del denominado por Stanley Payne “gran relato”. Narrativa que unía la identidad nacional española, establecida por los visigodos y perpetuada en el tiempo gracias a la monarquía asturiana, con la sagrada misión de defender y conseguir el triunfo del catolicismo en el mundo (Payne 2008: 43-54). No obstante, el franquismo también moldeó este ideal en su beneficio y lo conjugó con referencias prerromanas, romanistas e, incluso, musulmanas, aunque en este último caso el “marroquismo” del régimen se enfocaba en demostrar la influencia de lo hispano sobre lo musulmán y el porqué de la hermandad hispanoárabe (Payne 2008: 79-80). Este eclecticismo identitario no se sobrepondría en ningún caso sobre la espina dorsal del discurso nacionalcatólico, que encontraría su edad dorada en la Hispania de los concilios toledanos. Un período en el que los monarcas visigodos sancionarían la unión Iglesia-Estado que, señalada como una de las esencias de la patria, justificaba la (re)instauración de un Estado de raíz teocrática en el

que se cimentaría el régimen franquista (García Cárcel 2011: 115-134; Moreno Martín 2021: 16-19). Por otro lado, cabe destacar que sería sobre este cóctel ideológico, que incluía también la continuidad de la *romanitas* dentro de este período, sobre el que se acuñaría el término “hispanovisigodo”, aplicado especialmente al estudio del arte y la arquitectura (Dohijo 2014: 217-226; Salvatierra Cuenca 2015: 250-252; Wulff 2003: 231-234).

Las diferentes construcciones historiográficas e ideológicas que usaron el visigotismo como uno de sus ejes argumentales debieron justificar el porqué de la desaparición del reino toledano. ¿Cómo era posible que una etapa dorada de la historia hispana cayera de manera súbita en el 711 ante el empuje de ejércitos de infieles? Esta explicación no era un tema baladí, ya que, como se ha señalado, la legitimización de los reinos cristianos durante la Edad Media orbitaba sobre el pasado visigodo y su conexión con el mismo. Una justificación que, sin embargo, fue encontrada sin demasiadas dificultades. El autor de la *Crónica mozárabe*, datada en el 754, no dudó en señalar, como causa de la derrota a una decadente monarquía y aristocracia visigoda, que o bien huirían o bien colaborarían con el enemigo mientras el reino se desmoronaba. De esta manera, la victoria musulmana era resultado de un castigo de Dios (*iudicium Dei*) impuesto por la corrupción moral de los gobernantes del reino, solo el *dux* Teodomiro aparece como un héroe justo capaz de derrotar y pactar con el enemigo (Barkai 2020: 25-28). Esta punición divina es presentada siguiendo el modelo bíblico, de manera que existe un camino para la redención. Un esquema literario que puede ser rastreado en las crónicas asturianas de finales del siglo IX, donde se presenta a los reyes Witiza (y sus hijos) y Rodrigo como pecadores, mientras que el noble Pelayo es señalado como descendiente del immaculado linaje de Chindasvinto. Una visión donde el noble visigodo, retirado a las montañas del norte peninsular, aparece como el elegido por Dios para iniciar la reconquista que volvería a unificar la Península (Ayala Martínez 2020: 9; Barkai 2020: 35-40; Moreno Martín 2021: 21-22).

## EL CAMINO A UNA PELÍCULA DE VISIGODOS

Desde inicios del siglo xx, la industria cinematográfica española comenzó una rápida expansión animada por la gran acogida que tuvo el cine entre el gran público. En las primeras décadas de esta centuria, un grupo de pequeñas productoras radicadas en las principales ciudades del país (Madrid, Barcelona o Valencia) fueron capaces de filmar cientos de películas que propiciaron la consolidación del cine como uno de los medios de entretenimiento de masas más populares. No obstante, la creación fílmica se caracterizaba por su inestabilidad, al estar lastrada por una industria exigua y poco capitalizada. Por otro lado, la temática de estas películas no estaba muy alejada de los tópicos patrióticos empleados en países como Francia o Italia, si bien, en España, la exhibición de producciones basadas en el folclore, la cultura popular y los dramas teatrales tuvieron un gran éxito, e incluso algunos de ellos volvieron a filmarse tras la llegada del cine sonoro (Bello Cuevas 2012).

En la década de los treinta del siglo xx, la industria cinematográfica española comenzó una etapa de prosperidad de la mano de productoras como Orpheo Film, Estudios CEA o la Compañía Industrial del Film Español S. A. (en adelante CIFESA), que supieron aprovechar la introducción del cine sonoro en su beneficio. El cine en castellano alcanzó una estimable cuota de público a pesar de competir con producciones norteamericanas o europeas, que contaban con unas mayores líneas de distribución y difusión. La temática de las películas no cambió demasiado en relación con las tramas popularizadas en décadas anteriores, si bien, cabe destacar, la aparición de una nueva línea de trabajos interesados en la producción de documentales y de materiales audiovisuales que impulsasen la culturización de la sociedad. Sin embargo, el inicio de la Guerra Civil supuso el final de esta floreciente industria, que sería reconvertida por ambos bandos como herramienta fundamental de su maquinaria propagandística. A partir de este momento, su producción se concentraría en la producción de noticiarios y documentales destinados a ensalzar las virtudes de cada facción y la perversidad de la contraria (Benet Ferrando 2012: 111-137).

El final de la guerra civil española supuso la instauración de un régimen dictatorial y la imposición del nacionalcatolicismo como uno de sus pilares fundamentales. Una ideología que debía ser reforzada entre los adeptos de la dictadura e inculcada de raíz entre sus opositores y entre aquellos que habían combatido por la legalidad republicana durante el conflicto. La propaganda oficialista usará para conseguir sus fines una política de difusión masiva entre los tradicionales canales de comunicación del momento (radio y prensa) e incorporará rápidamente a su estrategia la producción cinematográfica, de esta manera se aseguró de que su mensaje llegase a todos los ámbitos de la sociedad (Moradiellos 2000: 103-112). Una asociación fruto del éxito obtenido por los filmes propagandísticos producidos durante la guerra y que abrieron el camino a la realización de una serie de películas que orbitarían sobre los temas históricos claves del discurso nacionalcatólico: la Reconquista, el Imperio español, el catolicismo hispano o los relatos románticos y folclóricos (Prades Plaza 2012; Viadero 2016: 361-382).

### CIFESA, CINE MEDIEVAL Y *AMAYA*

El aislamiento internacional a la que fue condenada España poco después del fin de la Segunda Guerra Mundial, debido a su colaboración con la Alemania nazi y la Italia fascista, fue contestado desde el franquismo enalteciendo la autarquía y el orgullo hispano frente a la hostilidad exterior. Además, Franco aprovechó esta situación de ostracismo para consolidar su dictadura personal, al tiempo que ajustaba su posicionamiento político a la nueva realidad mundial (Moradiellos 2002: 114-123). Dentro de este proceso de transformaciones internas, el interés franquista por mejorar la industria cinematográfica nacional, que consideraba fundamental tanto ideológica como económicamente, respaldó la promulgación de una legislación que, a lo largo de la década de los cuarenta del siglo pasado, favorecería el aumento de la inversión de capital privado y el proteccionismo del cine español. La mejoría de la producción fue inexorable, aunque estaba supeditada al denominado “interés

nacional” establecido por el régimen, que premió con financiación y privilegios fiscales a las películas que mostraran sus principios morales y políticos. Dentro de este marco, se fomentó la producción de cintas de temática folclórica e histórica que tuviesen parangón con el presente español, lo que derivaría en la aparición de un cine histórico destinado a exaltar el patriotismo nacionalcatólico (Castro de Paz 2012: 17-27).

La nueva realidad política y cinematográfica española sería el salvavidas de la productora CIFESA. Durante los años centrales de la Segunda Guerra Mundial, CIFESA vivió una era dorada gracias a su estrategia de coproducción con empresas italianas y alemanas. Sin embargo, tras la conclusión del conflicto, la empresa se enfrentó a considerables desafíos económicos debido al boicot comercial impuesto como consecuencia de su previa colaboración con regímenes nazi-fascistas y a la deficiente gestión financiera llevada a cabo por sus directivos, lo que la había llevado al borde de la bancarrota. Esta situación llevaría a CIFESA a adaptarse fielmente a las líneas trazadas por el gobierno para intentar sobrevivir. Las perspectivas de supervivencia de CIFESA dependieron en gran medida de la benevolencia y de la ayuda de la administración, que la encumbró como una de sus predilectas (García Seguí 1980: 48-49). Esto marcó el inicio de un período de estrecha colaboración en el cual CIFESA siguió rigurosamente las directrices políticas formuladas por el régimen y se adaptó a los vaivenes de la política tanto nacional como internacional con el objetivo de influir en la opinión pública. De esta manera, se invoca el recuerdo de glorias pasadas, se proclama a España como la “reserva espiritual de Europa y centinela de Occidente”, y se defiende la supremacía de los valores espirituales y religiosos sobre los materiales. En el seno de este contexto, surge como género cinematográfico la que podríamos denominar “epopeya castellana”, urdida para contrarrestar el impacto provocado por el aislamiento internacional. Se emprende la tarea de persuadir al pueblo de que las restricciones no apuntan al régimen franquista, sino que son tan solo un capítulo más de la hostilidad exterior, una manifestación de la mala voluntad y envidia de Europa hacia una

España depositaria de valores imperecederos y perpetua enemiga de los herejes. Así pues, se elogia la valentía y heroísmo del pueblo español frente a las fuerzas extranjeras invasoras, y se resalta la extraordinaria labor de los caudillos providenciales que guiaron al pueblo, en un claro homenaje al nacionalcatolicismo (Fanés 1982: 155-210; García Seguí 1990: 38-46)

Bajo esta nueva estrategia empresarial, CIFESA lograría un notable éxito a través de la producción de películas históricas que abrazarían todas las ideas asociadas con el concepto franquista de “interés nacional”. De esta manera, a pesar de las estrecheces económicas de la compañía, las subvenciones del Estado permitieron a CIFESA embarcarse en la realización de grandes superproducciones de género histórico que tuvieron una gran acogida entre el público. Entre los filmes producidos cabe destacar *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950), *La leona de Castilla* (1951) o *Alba de América* (1951). Este género, similar al cine de igual temática que llegaba del extranjero, se distinguía por la inclusión de escenas de espadachines, batallas, grandes escenarios y glamurosos vestuarios. La base de sus guiones procedía de obras teatrales que habían gozado anteriormente del favor del público. Historias épicas de componente pasional con personajes abnegados que no dudaban en sacrificarse para defender sus ideales (Sánchez-Biosca 2012; Benet Ferrando 2012: 235-247).

A pesar de este éxito, a inicios de los años cincuenta del siglo xx, los balances negativos comenzarían a aparecer en las cuentas de CIFESA (Fanés 1982: 211-239; Gubern 1990; Rodríguez Fernández 2022). Ante esta situación, la compañía decide apostar, siguiendo el esquema que tan bien le había funcionado anteriormente, por la realización de una nueva superproducción que le ayudase a superar sus estrecheces económicas: una ficción histórica basada en una obra literaria que afirmase la legitimidad del régimen franquista y que se apoyase sobre un capítulo de la historia de España. En este caso, se eligió la obra decimonónica *Amaya o los vascos en el siglo VIII* (1879), de Francisco Navarro Villoslada, escritor de perfil conservador ligado al carlismo y a la defensa de los tradicionales fueros vascos. La trama de la novela se enfoca en la representación de una nobleza

profundamente arraigada en orígenes ancestrales, tanto en términos de herencia como en una devoción ferviente a la fe cristiana. Estos elementos esenciales proporcionan una comprensión más profunda, como se enfatiza en la novela, de que la cristianización de los vascos tuvo lugar de manera temprana. Además, se incorpora a esta trama la idea de que los vascos y los cántabros resistieron valientemente la invasión romana, y se destaca la singularidad de que los vascos hablaban una lengua diferente. Una teoría respaldada por ciertos eruditos del siglo XIX, quienes la asociaban con la lengua ibérica, en línea con lo planteado en la novela. Estos elementos, que abarcan desde la resistencia ante los invasores hasta la antigüedad de su lengua y su pronta conversión al cristianismo, se convierten en argumentos fundamentales que respaldan la afirmación de que, en el contexto del siglo XIX, los vascos tenían una base sólida para reclamar derechos especiales, como los fueros (Prieto Arciniega 2000: 279-286).

Décadas después de su publicación, el compositor vasco Jesús Guridi tomó como inspiración el libreto escrito por José María Arroita-Jáuregui, basado en *Amaya*, para componer una ópera. Esta pieza sería posteriormente traducida al euskera, convirtiéndose en la más celebre ópera vasca (Prieto Arciniega 2010: 47-50). No obstante, es importante resaltar que, a pesar de su origen en el texto de Navarro Villoslada, la trama y el mensaje de la ópera se centraron en el romance entre sus personajes principales, Amaya y Teodosio. Una historia que simboliza la lucha entre el paganismo y el cristianismo por la hegemonía del pueblo vasco.

El compendio de ideas y fuentes ficticias tomadas por Navarro Villoslada permitían interpretar y adaptar *Amaya* de una manera flexible, como demostró la ópera compuesta por Guridi. No obstante, a pesar de las interpretaciones que podrían hacerse sobre ella, lo cierto es que a lo largo de toda su trama subyace una idea principal: la defensa de la unidad española. Una unión cimentada en la lucha de los diferentes cristianos españoles frente al islam, el paganismo y los judíos. En este sentido, *Amaya* representa el arquetipo del nacionalcatolicismo hispano, tan reclamado y expuesto a la opinión pública durante los años de aislamiento de la España franquista, ya

que su trama permitía establecer fácilmente paralelismos sobre dos ejes clásicos propugnados por el régimen tras el final de la Guerra Civil: i) la superación de las luchas internas y ii) la unidad ante un enemigo común. Así pues, debido a esta combinación de elementos, la idea de llevar a la gran pantalla la obra de Navarro Villoslada parecía sumamente prometedora a finales de la década de 1940, cuando se dio luz verde a la realización de la película *Amaya* (1952), bajo la dirección de Luis Marquina.

El proyecto cinematográfico de *Amaya* supuso una *rara avis* dentro de la producción de CIFESA y también del resto de la cinematografía española, en general poco interesada en el período visigodo y la Alta Edad Media (Benet Ferrando 2012: 253-278). Una tendencia que resulta sorprendente si tenemos en cuenta que es en este período histórico donde el nacionalismo romántico buscará el origen del folclore tradicional de cada nación. Si bien esta afirmación no pretende ser maximalista, lo cierto es que las ambientaciones de la mayor parte de los filmes encuadrados en estos siglos tratan temáticas relacionadas con la *Materia de Bretaña*, la época vikinga o el poema épico *Beowulf* (Hallsall 2013). Películas que suelen enfocarse en fuentes legendarias e imaginativas pero que no tienen por qué ser coetáneas a este período, rebosante de guiones adaptados de obras contemporáneas (Williams 1990; Coote *et al.* 2003).

El guion compuesto por José Luis Albéniz y Jesús Azcarreta para la película difiere de la trama de la novela original y de su adaptación operística (Prieto Arciniega 2010: 56-62). La acción se sitúa a inicios del siglo VIII entre Pamplona y Vasconia, donde su protagonista, Amaya, es una joven noble visigoda, la hija del influyente Ranimiro, conde de Pamplona y familiar del rey Rodrigo. Aunque su padre, Ranimiro, es un hombre honorable, es ampliamente despreciado por los vascos debido a las acusaciones que pesan sobre él por el incendio del castillo de Aitormendi, que han persistido durante años. A medida que avanza la película, se desvela un intrigante secreto: la madre de Amaya, Paula, en realidad tenía raíces vascas y era descendiente del legendario patriarca Aitor. Además, el brazalete de oro que heredó Amaya resulta ser una reliquia con poderes

míticos, según la leyenda, capaz de transformar a quien la posea en el futuro rey de Vasconia.

A partir de este punto, la película se divide en dos tramas narrativas distintas. La primera se enfoca en el desarrollo de las relaciones entre los protagonistas de la historia: Amaya y su amado Íñigo García de las Amezcuas, así como la rivalidad que surge entre este último y Teodosio de Goñi. La segunda trama se adentra en la traición perpetrada por la judería de Pamplona y la llegada de los musulmanes desde el sur, impulsados por el intrigante lugarteniente del rey Rodrigo, Eudón, quien es de ascendencia judía. La conquista de Pamplona por Eudón vuelve a entrelazar las dos tramas, con Íñigo García prisionero en la ciudad y condenado a la hoguera, hasta que es rescatado por la revuelta de los vascos liderada por Amaya y Teodosio de Goñi. En este momento, la rivalidad previa entre ambos caudillos se olvida. La culminación de la película revela que Íñigo García fue elegido rey de Vasconia por el *dux* Teodomiro, quien representa el último vestigio del poder godo tras la batalla de Guadalete y la muerte de Don Rodrigo.

A lo largo de la película, su protagonista, Amaya, representará el camino de la reconciliación. Ella es la clave para unir a los diferentes bandos ya que por línea materna es la última descendiente de Aitor, padre de los vascos, y por línea paterna del noble Ranimiro, perteneciente al linaje del rey Chindasvinto. Ella es el eje central de la trama, destinada a ensalzar la entidad y la identidad de España y de los españoles, forjada en la lucha contra el paganismo, el islam y los judíos. Una construcción extensible al pueblo vasco una vez terminada su conversión al cristianismo (Mingo Lorente 2018: 56-61).

Por último, *Amaya* exalta en su apoteosis final el mito fundacional de la Reconquista, si bien la idea está presente en todo momento a través del brazalete que porta la protagonista y que es, también, prueba de su noble linaje. Una pieza que lleva escrita en caracteres vascos lo siguiente: “El fin es el principio”. Máxima que transmitiría al público dos conceptos clave ligados al franquismo: i) la conciencia común de reconocerse como cristianos y españoles no es incompatible con la defensa de la identidad de cada reino medieval

ibérico, destinados a unificarse nuevamente para formar la monarquía católica española; y ii) el paralelismo entre el desenlace del filme y la Guerra Civil, presentada recurrentemente por el régimen como una nueva Reconquista.

## LA INVISIBILIDAD DE SUEVOS Y VISIGODOS EN EL CINE PORTUGUÉS

La apropiación del ideal neogótico por parte del reino de León supuso el primer eslabón del tradicional rechazo mostrado por la monarquía y la historiografía portuguesa por el imaginario visigodo. Esta negación hunde sus raíces en la misma formación del Reino de Portugal, producto de la escisión del condado de Portucale del reino de León (1139). Una independencia que sería trabajosamente ratificada gracias al Tratado de Zamora (1143) y al reconocimiento papal del reino por medio de la bula *Manifestis probatum* (1179). En esta sucesión de acontecimientos, el éxito político y militar del rey Afonso Henriques permitió abrir una nueva vía de legitimización asentada sobre el valor de su estirpe y de su valor guerrero. Una distinción donde no tendría cabida la ascendencia visigoda y que se revelaría especialmente valiosa en un momento en que esta era reclamada por los reyes leoneses para justificar su hegemonía sobre el resto de los reinos ibéricos (Branco 1993: 604-616; Mattoso 1993: 24-60).

La conquista de Granada por los Reyes Católicos supuso un nuevo impulso para el ideal neogótico dentro del ámbito castellano (Fernández Ordoñez 2015: 82; Ayala Martínez 2020: 8-11). Un resurgimiento visto con desconfianza por la corte portuguesa, que no dudó en reavivar su tradicional antigoticismo para reafirmar la independencia de la monarquía lusitana. A partir del siglo xvi, los autores portugueses concentrarán su rechazo en señalar al pueblo visigodo como bárbaros extranjeros responsables de la destrucción de la civilización romana y del atraso cultural de la península ibérica. Este sentimiento perdurará a lo largo de los períodos moderno —especialmente tras el final de la *Guerra da Restauração*— y

contemporáneo. Una tradición que relegará al pueblo visigodo a ocupar un lugar marginal y denostado dentro de la historiografía nacional. Este ideal sería continuado por reputados historiadores decimonónicos como Alexandre Herculano o Joaquim Pedro Oliveira Martins, quienes llegarían a negar cualquier tipo de herencia goda dentro de la cultura portuguesa (Tarrío 2014).

La historiografía antigoticista sería también predominante a lo largo del Estado Novo. En este sentido, cabe destacar que si bien el franquismo y el salazarismo compartían una ideología de raíz nacionalcatólica basada en la religión y en los relatos románticos y folclóricos, en el caso portugués, esta ideología encontraba su inspiración en episodios históricos ocurridos durante la plena Edad Media o en aquellos relacionados con la construcción del Imperio colonial (Almeida Fernandes 2017).

La tradicional visión negativa del pueblo visigodo y el poco interés por el período altomedieval, explicaría la ausencia de películas con esta temática dentro del cine portugués. Esto no significa que el género histórico careciese de interés para las productoras nacionales, situándose en esa línea, por ejemplo, la superproducción luso-española *Rainha Santa* (1947). Sin embargo, a pesar del éxito cosechado por títulos como este último, no llegó a crearse un género propio dentro de la cinematografía portuguesa. El denominado *Cinema Novo* tampoco mostrará un gran interés por los dramas históricos ambientados en la Edad Media. En cambio, se interesará por rodar narrativas enfocadas en el análisis de la sociedad moderna. Esta situación no cambiaría demasiado con el final del salazarismo, a pesar de que la vuelta a la democracia supuso un nuevo impulso en la industria del cine. La producción de películas ambientadas en el pasado medieval continuó siendo una corriente minoritaria en la oferta cinematográfica nacional, más interesadas en filmar historias basadas en la contemporaneidad portuguesa (Cunha 2005: 216-225).

## EL PÉPLUM ITALIANO Y EL ENCUADRE DE LOS VISIGODOS EN OTRAS CINEMATOGRAFÍAS

Entre las décadas de los años cincuenta y setenta del siglo xx, los péplums italianos ambientados en la Alta Edad Media disfrutaron de una edad dorada gracias a la gran popularidad que tendrían este tipo de producciones en el mercado internacional. Estas películas presentaban una visión maniquea y redundante del período, reduciéndolo a un tiempo convulso definido por las luchas mantenidas entre los descendientes del antiguo orden clásico, de donde surgen los héroes, y los diferentes *barbari* que invadieron el Imperio romano, recurrentemente caracterizados como villanos. Este enfoque encontraba a un público predispuesto a equiparar a estos pueblos germánicos como los ascendientes de la Alemania nazi y del ejército alemán que ocupó Italia durante la Segunda Guerra Mundial (Arrighi 2022: 170). Un conflicto que había dejado un reguero de destrucción a lo largo de toda la península italiana y con heridas aún abiertas en aquellos años.

Los visigodos tendrán un rol protagonista en la producción italiana *La vendetta dei barbari* (1960), ambientada en los acontecimientos previos e inmediatamente posteriores al saqueo de Roma por parte de Alarico y su ejército. Una trama que presenta a este rey y a sus seguidores como guerreros feroces, sanguinarios y hambrientos del botín que proporciona el saqueo de un decadente Imperio romano. Un pueblo regido por leyes extrañas y despiadadas, contrarias y no comparables con el orden clásico mediterráneo representado por la tradición grecorromana (Arrighi 2022: 167-246). Este filme gozó de cierto éxito comercial, pero no evitó que los visigodos fueran rápidamente reemplazados por godos más próximos a la historia italiana: los ostrogodos. Además de otros *barbari* con una vinculación similar como hunos y lombardos.

La presentación de hunos, lombardos y ostrogodos dentro de este género cinematográfico es estereotipada y simplista. Esta visión, sin embargo, no puede ser asignada como una norma inalterable ya que incluso dentro de sus filas es posible encontrar personajes que

pueden realizar actos valientes y desinteresados o, incluso, dudar ante el poder de Dios y la Iglesia católica. Dentro de este género, es posible incluir producciones como *Attila* (1954), *Il terrore dei barbari* (1959) o *La furia dei barbari* (1960). Una visión diferente es proporcionada por la coproducción internacional *Kampf um Rom I* (1968) y *Kampf um Rom II - Der Verrat* (1969), que si bien no puede ser equiparada con las mencionadas, permite obtener una visión más completa de este género cinematográfico. Ambas películas son producto de la adaptación de la novela histórica *Ein Kampf um Rom* (1876) del escritor alemán Felix Dahn, en la que se narran las luchas entabladas entre romanos, bizantinos y ostrogodos en el contexto de la guerra Gótica (535-554). Esta narración no es tan maniquea como las ficciones italianas de estas décadas, pues transcurre en un escenario de claroscuros donde la villanía y el heroísmo de los personajes es movida por la voluntad de conseguir sus deseos. Un contexto bélico donde aún es posible el amor entre romanos y ostrogodos, aunque, en este caso, solo entre aquellos que desean la restitución del antiguo orden imperial. No obstante, esta guerra terminará por asolar Italia y también con las esperanzas de revivir la antigua gloria de Roma.

#### TESOROS Y LINAJES DE ALCURNIA

Entre los diferentes elementos que constituyen la memoria del pueblo visigodo destaca el mito de su fabulosa riqueza. Esta consideración está íntimamente ligada al aura mística que rodeaba y todavía rodea al tesoro real visigodo, producto de las fabulosas piezas que los diferentes reyes godos acumularon a lo largo de sus conquistas entre la desembocadura del Danubio y Toledo y, especialmente, tras el saqueo de Roma en el 410. Un *thesaurus* prestigiado por incluir entre sus riquezas el botín obtenido por Tito tras la conquista de Jerusalén —con objetos como el arca de la Alianza o la mesa del templo de Salomón— o el *missorium* regalado por el general Flavio Aecio al rey Turismundo tras la batalla de los Campos Catalaúnicos (451). Esta reputación también se debe a la

propaganda alimentada por los diferentes monarcas visigodos, que lo ensalzarían como signo de identidad de su reino, de su fuerza y de su legitimidad (Arce 2011: 83-98). Una fama que incluso le llegaría a proporcionar un papel protagonista en algunas de las leyendas que envuelven el final del reino y la conquista islámica del 711 (Molina 1998).

Este imaginario es el *leitmotiv* de *El tesoro de las cuatro coronas* (1983). Producción de serie B que pretendía aprovechar el interés del público, disparado tras el éxito cosechado anteriormente por *Raiders of the Lost Ark* (1981), por aventuras épicas que incluyeran artefactos míticos y elementos sobrenaturales. La trama de la cinta gira en torno al poder legendario de cuatro coronas visigodas, similares a las que forman parte del tesoro de Guarrazar, con el poder suficiente para destruir el mundo. Una historia aderezada con la misteriosa desaparición de tres de ellas durante la conquista del 711 y posterior aparición en manos de una secta satánica. Unas referencias que una vez son presentadas al inicio de la película no volverán a tener trascendencia en el resto del largometraje. Esta producción, a pesar de contar con actores conocidos y ser rodada en 3D, no obtuvo una gran acogida entre el público de la época, pasó rápidamente al olvido y se convirtió en un objeto de culto de algunos cinéfilos.

La revitalización del cine español fantástico y de aventuras a lo largo de la década de los noventa del siglo xx (Martínez Rodríguez 2004) no produjo nuevos intentos por introducir el imaginario visigodo dentro de este género. El fracaso de *El tesoro de las cuatro coronas* desviaría la atención de cineastas y productores, que concentrarían sus intereses en temáticas fácilmente reconocibles por el público. Así pues, la presentación de historias o personajes inspirados en el mundo godo se redujo a esporádicas alusiones. Una de ellas sería la producción televisiva hispano-lusa *La maldición de María Alva/A Maldição de Marialva* (1991). Este episodio de la serie de terror *Sabbath* es ampliamente analizado en otro capítulo de este libro, así que solo resaltaremos aquellas partes relacionadas directamente con este trabajo, ya que supone la única tentativa de

las dos cinematografías ibéricas por usar el imaginario visigodo. No como un hilo conductor dentro de la trama, sino como un fundamento de prestigio de algunos de sus personajes. Por otro lado, la narración se encuadra dentro de la Reconquista, aunque este elemento, al igual que la alcurnia goda, son detalles destinados a enmarcar la historia. En este sentido, cabe destacar que estos rasgos aparecen en esta cinta absolutamente desprovistos de connotaciones nacionalcatólicas, desaparecidas en una cinematografía liberada de las imposiciones ideológicas impuestas por los regímenes salazarista y franquista.

#### EPÍLOGO DE UN GÉNERO CINEMATOGRÁFICO QUE NO EXISTIÓ

En las últimas décadas, no se han estrenado nuevas propuestas cinematográficas interesadas en ambientar sus tramas en el período o en el imaginario visigodo. Esta falta de interés no es una novedad, como se ha mostrado a lo largo de este trabajo las producciones de este tipo no fueron ni muy populares ni, tampoco, muy numerosas. De esta manera, podría señalarse sin demasiada discusión a la película *Amaya* como el cenit de un género cinematográfico que nunca existió. Por otro lado, el corsé ideológico que envolvió al pueblo visigodo en la historiografía ibérica ha sido y es una clara desventaja a la hora de plantear nuevos proyectos tanto en cine como en televisión. En este sentido, no parece existir un contexto político, social y económico adecuado a este tipo de producciones. Además, el uso del pasado visigodo por parte del nacionalcatolicismo franquista, omnipresente en *Amaya*, terminó por generar un rechazo entre los realizadores españoles tras el fin de la dictadura. Un repudio acentuado tras el fracaso cosechado por la cinta *El tesoro de las cuatro coronas* o la escasa repercusión que tuvo *La maldición de María Alva*. A partir de esos años, las narraciones históricas se centrarán en la contemporaneidad española, especialmente en la Guerra Civil y en su posguerra. Los cineastas se interesarán en contar la mirada del “otro”, el relato de aquellos que habían sido partidarios o que habían luchado por la II República.

El atractivo del mundo visigodo, sin embargo, no ha desaparecido y ha encontrado un espacio dentro de las series de ficción de género histórico-bélico que ha comenzado a florecer bajo el paraguas de las nuevas plataformas de *streaming*. Este es el caso de la serie *Barbarians Rising* (2016), producida por el canal estadounidense History (antiguo The History Channel) y centrada en narrar las luchas que mantuvieron diferentes líderes bárbaros contra el Imperio romano a lo largo de la historia. La serie contó con el apoyo de expertos en historia militar, pero su concurso no impide que los capítulos exhiban una trama maniquea de héroes (bárbaros) y villanos (gobernantes y militares romanos). Además de presentar datos y hechos históricos equivocados o deliberadamente dramatizados, para acomodarlos a una narrativa que concede un carácter épico a la lucha contra el expansionismo romano. A pesar de estas carencias, lo cierto es que, dentro de este marco, el protagonismo dado a líderes visigodos como Fritigerno y Alarico es notable, aunque sea discutible el rol que se les asigna como responsables de la caída del Imperio romano. Este nuevo tipo de producciones parece ser un buen inicio para que las tramas ambientadas en el imaginario visigodo desarrollen su presencia en el cine y la televisión, aunque, en nuestra opinión, es demasiado temprano para emitir una valoración apropiada sobre su futuro.

## AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer tanto a los editores y a los revisores de este trabajo su paciencia y sus valiosos comentarios. Por último, indicar que este trabajo es financiado por fondos nacionales a través de la FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P, en el ámbito de la Norma Transitoria - DL 57/2016/CP1453/CT0006.

## FILMOGRAFÍA

- BALDI, Ferdinando (1983): *El tesoro de las cuatro coronas*. MGM/UA.
- CAMPOGALLIANI, Carlo (1959): *Il terrore dei barbari*. Standard Produzione/American International Pictures.
- CONTREIRAS, Aníbal, CAMPOS, Henrique, y GIL, Rafael (1947): *Rainha Santa*. Suevia Films/Filmes Albuquerque/Cesáreo González P. C.
- FRANCISCI, Pietro (1954): *Attila*. Compagnie Cinématographique de France/Lux Film/Ponti-de Laurentiis.
- GEORGE, Simon, O'DWYER, Declan, y SWEENEY, Maurice (2016): *Barbarians Rising*. October Films/History Channel.
- MACEDO, Antonio (1991): *La maldición de María Alva*. RTVE.
- MALATESTA, Guido (1960): *La furia dei barbari*. Arion/Columbia Pictures.
- MARQUINA, Luis (1953): *Amaya*. CIFESA.
- ORDUÑA, Juan de (1950): *Agustina de Aragón*. CIFESA.
- (1951): *Alba de América*. CIFESA.
- (1960): *La leona de Castilla*. CIFESA.
- (1960): *Locura de amor*. CIFESA.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Francisco (2022): *La antorcha de los éxitos. Cifesa 1932-1961*. RTVE.
- SIODMARK, Robert (1968): *Kampf um Rom*. CCC Filmproduktion/ Documento Film/Studioul Cinematografic Bucuresti.
- (1969): *Kampf um Rom - Der Verrat*. CCC Filmproduktion/ Documento Film/Studioul Cinematografic Bucuresti.
- SPIELBERG, Steven (1981): *Raiders of the Lost Ark*. Lucasfilm.
- VARI, Giuseppe (1960): *La vendetta dei barbari*. Oriental Film.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALMEIDA FERNANDES, Paulo (2017): “*Forma mentis*. El valor del pasado medieval en el ideario del Estado Novo (1933-1974)”, en Francisco José Moreno Martín (ed.), *El franquismo y la apropiación del pasado: el uso de la historia, de la arqueología y de la historia del arte para la legitimación de la dictadura*. Madrid: Pablo Iglesias, pp. 653-685.

- ARRIGHI, Carlo (2022): *Civiltà sotto assedio. Il volto della barbarie dall'antichità a oggi*. Bologna: Bologna University Press.
- AYALA MARTÍNEZ, Carlos (2020): “¿Reconquista o reconquistas? La legitimación de la guerra santa peninsular”, *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 32: pp. 8-11.
- BELLO CUEVAS, Juan Antonio (2012): “Cine español (1896-1930): origen y evaluación de sus géneros y estructuras industriales”, *FILMHISTORIA Online*, 22/2.
- BENET FERRANDO, Vicente (2012): *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- BRANCO, Maria João (1993): “Portugal no Reino de León: etapas de uma relação (866-1179)”, en Manuel Recuero Astray (ed.), *El reino de León en la Alta Edad Media. IV: la Monarquía (1109-1230)*. León: Archivo Histórico y Diocesano, pp. 537-623.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2012): *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta (1939-1950)*. Santander: Shangrila.
- COOTE, Lesley Ann, y LEVY, Brian J. (2003): “‘The Middle Ages Go to the Movies’: Medieval Texts, Medievalism, and E-Learning”, *Studies in Medieval and Renaissance Teaching*, 10/2: pp. 25-49.
- CUNHA, Paulo (2005): *Os filhos bastardos. Afirmação e reconhecimento do Novo Cinema Português 1967-74*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- DOHIJO, Eusebio (2017): “La etnicidad de la *Gens Gothorum Spaniae* y su asociada cultura material, un posicionamiento y una propuesta como línea de investigación”, *Oppidum*, 13: pp. 199-248.
- FANÉS, Félix (1982): *CIFESA, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- FERNÁNDEZ ORDOÑEZ, Inés (2015): “La denotación de ‘España’ en la Edad Media. Perspectiva historiográfica (siglos VII-XIV)”, en Teresa Bastardín Candón y Manuel Rivas Zancarrón (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española (Cádiz, 2012)*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 49-106.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo (2011): *La memoria del pasado*. Madrid: Galaxia Gutenberg.

- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio (2002): *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*. Madrid: Ariel.
- GARCÍA SEGÚI, Alfons (1990): “CIFESA, la antorcha de los éxitos (1939-1945)”, en Julio Pérez Perucha (ed.), *CIFESA, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, pp. 38-49.
- GIARDINA, Andrea (1999): “Esplosione di tardoantico”, *Studi Storici*, 40/1: pp. 157-180.
- GUBERN, Román (1990): “La decadencia de CIFESA”, en Julio Pérez Perucha (ed.), *CIFESA, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, pp. 58-65.
- HALSALL, Guy (2013): *Worlds of Arthur. Facts and Fictions of the Dark Age*. Oxford: Oxford University Press.
- MATTOSO, José (1993): *História de Portugal. Monarquia Feudal (1096-1480)*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- MINGO LORENTE, Adolfo (2018): “Amaya (Luis Marquina, 1952) o los visigodos en el cine”, *Urbs Regia*, 3: pp. 54-63.
- MOLINA, Luis (1988): “Un relato de la conquista de al-Ándalus”, *Al-Qantara*, 19/1: pp. 39-64.
- MORADIELLOS, Enrique (2002): *La España de Franco (1939-1975)*. Madrid: Síntesis.
- PAYNE, Stanley (2008): *España. Una historia única*. Madrid: Planeta.
- PRADES PLAZA, Sara (2012): “Discursos históricos e identidad nacional. La historia de España del nacionalcatolicismo franquista”, en Ismael Saz y Ferran Archilés i Cardona (eds.), *La nación de los españoles: discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 55-79.
- PRIETO ARCINIEGA, Alberto (2000): “La dependencia melancólica y la dependencia divina: Amaya”, *ARYS: Antigüedad, Religiones y Sociedades*, 3: pp. 279-297
- (2010): “El franquismo en el cine: Amaya”, en David Romero Campos (ed.), *La Historia a través del cine: memoria e historia en la España de la posguerra*. Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 35-64.

- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2012): “Una nación de cartón-piedra. Las ficciones históricas de CIFESA”, en Ismael Saz y Ferran Archilés i Cardona (eds.), *La nación de los españoles: discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 499-519.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2018): *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros*. Madrid: Alianza.
- SOLANO FERNÁNDEZ-SORDO, Álvaro (2009): “La ideología del Reino de Asturias a través de sus *Crónicas*”, *Boletín de Letras del Real Instituto de Estudios Asturianos*, 173-174: pp. 109-158.
- TARRÍO, Ana María (2014): “Del antigoticismo en la península ibérica. Los godos en la cultura portuguesa”, en Carmen Codoñer y Paulo Farmhouse Alberto (eds.), *Wisigothica: After M. C. Díaz y Díaz*. Firenze: Sismel, pp. 653-685.
- VIADERO, Gabriela (2016): *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*. Madrid: Marcial Pons.
- WILLIAMS, David (1990): “Medieval Movies”, *The Yearbook of English Studies*, 20: pp. 1-32.

## WEBGRAFÍA

- “Amaya. Libreto”, *Kareol*, <http://www.kareol.es/obras/amaya/amaya.htm> [Consultado 31/10/2023].
- “CIFESA: películas para después de una guerra”, *Documentos RNE*, <https://www.rtve.es/play/audios/documentos-rne/documentos-rne-cifesa-peliculas-para-despues-guerra-27-08-14/2383848/> [Consultado 01/08/2023].
- “Medieval History in the Movies”, *Internet Medieval Sourcebook*, <https://sourcebooks.fordham.edu/medfilms.asp> [Consultado 15/07/2023].



## PARTE 2

## RECUPERACIÓN Y REVIVALISMO



# Da reimaginação à denúncia: o medievalismo em *A Maldição de Marialva* de António de Macedo

Angélica Varandas  
FLUL / CEAUL

No filme *A Maldição de Marialva*, António de Macedo reimagina a comunidade de Marialva nos tempos da “Reconquista”, buscando imagens que lhe permitem, num ato de rememoração, refletir sobre a sua própria época e sobre o estado de crise da nação portuguesa.<sup>1</sup> Por meio da lenda da Dama Pé-de-Cabra na qual se intersectam tempos, tradições, textos e autores que integram a memória coletiva portuguesa, Macedo dá conta de uma identidade nacional “formada por constituintes que atravessam os tempos, elementos do passado que sobrevivem e continuam a definir o presente e o futuro, sendo entendidos como intrínsecos a uma essência e destino nacional, num igual processo de continuidade e adaptação histórica” (Branco 2014: 33). Nesta reatualização da lenda e da história, do mito e do local, Marialva passa a ser o espelho de uma sociedade novecentista que o realizador quer expor e denunciar.

---

1. Sendo o filme de 1989, e tendo em conta que Portugal aderiu à União Europeia em 1986, é possível que nele se reflita também sobre a crise da identidade portuguesa perante uma nova realidade, a europeia.

Macedo revisita a história da Dama Pé-de-Cabra por intermédio de Alexandre Herculano, talvez por pertencer a este autor essa a versão mais acessível e mais conhecida da lenda medieval, e ainda, porventura, por considerar que, como ele, era seu dever, enquanto artista e realizador de cinema, refletir sobre a relação entre o poder religioso e o poder político. Defendemos esta ideia num outro artigo sobre *A Maldição de Marialva* no qual sustentámos que, tal como Herculano em *Lendas e Narrativas*, inspirado pelas obras de sir Walter Scott, tenta introduzir o romance histórico no Portugal de oitocentos e, ao mesmo tempo, preservar os mitos e lendas portuguesas com objetivos de teor nacionalista, também Macedo procura, com este filme, estabelecer o cinema fantástico em Portugal e denunciar o obscurantismo que ainda vingava no país após a Revolução do 25 de Abril (Varandas 2023). Como evidencia António Sousa Dias a propósito dos filmes de Macedo: “Mesmo quando são filmes sobre o nosso passado, eles têm algo que se projecta no nosso presente” (Monteiro 2016).

*A Maldição de Marialva* baseia-se, pois, na lenda da Dama Pé-de-Cabra, tal como contada por Alexandre Herculano em *Lendas e Narrativas* (1851), uma coleção de vários textos que o próprio Herculano escreveu em *O Panorama* e *A Ilustração*, entre 1838 e 1846, tendo “Dama Pé-de-Cabra” sido publicado em 1843, na primeira revista. À semelhança de variados autores do período romântico, Alexandre Herculano encontrou nas lendas medievais portuguesas uma forma de dignificar o passado, associado a valores que, na sua ótica, haviam soçobrado e que urgia revitalizar. Pouco tempo após as guerras liberais (1828-1834), que opuseram os dois filhos de D. João IV, D. Pedro, o Libertador, e D. Miguel, o Absolutista, Herculano manifesta o seu repúdio pelos ideais absolutistas, defendendo que, em fases de crise política, é na honra e na coragem, bem como na luta pela manutenção da paz, que se torna possível construir uma nação mais sólida e justa. Esses ideais, encontra-os na ética cavaleiresca medieval, celebrada na época em que os países se começam a definir enquanto nações e a afirmar a sua identidade política e cultural. Acreditando que a Idade Média conheceu um

equilíbrio nas relações entre a Igreja e o Estado, Herculano vem, assim, por intermédio da sua obra, denunciar a forma como as duas instituições se afastaram e condenar a hegemonia do clericalismo católico no Portugal oitocentista.

Em sintonia com o medievalismo característico do seu tempo, o autor português revisitava uma história lendária registada no século XIV por D. Pedro, filho de D. Dinis e Conde de Barcelos, no seu *Livro de Linhagens*, por meio da qual associa a família dos Haros da Biscaia a uma mulher sobrenatural, de alto estatuto social, de modo a promover e justificar as pretensões territoriais dessa família perante os reis de Castela.<sup>2</sup> Os Haros da Biscaia possuíam familiares na corte portuguesa, nomeadamente D. Mécia Lopes de Haro (c. 1215-1270/1), esposa de D. Sancho II, que era filha de Lopo Dias II de Haro; e também María Díaz II de Haro (c. 1318-20-1348), filha de Isabel de Portugal e de Juan de Castilla y Haro, que casaria com João Nunes III de Lara, bisneto de Afonso X, o Sábio.<sup>3</sup> João de Lara, por sua vez, era amigo de D. Pedro, pelo que é em seu benefício que a narrativa linhagística do Conde de Barcelos se centra no senhorio da Biscaia, como afirma Luís Krus: “O retomar da lenda corresponde assim à necessidade de uma nova renegociação do pacto senhorial, constituindo um manifesto político da nobreza biscaina a favor dos Laras” (s. d.: 168). Ao atestar as origens dos

- 
2. No que diz respeito à história da transmissão da lenda, para além de Mattoso (1983) e Krus (s. d.), ver também: Ferreira, Maria do Rosário Ferreira (2010): “O *Liber Regum* e a representação aristocrática da Espanha na obra do conde D. Pedro de Barcelos”, em *e-Spania*, 9. [Acedido a 20-06-2023]. Disponível na Internet: <<https://journals.openedition.org/e-spania/19675%3e,%20last%20accessed%20February%2027,%202020.%20>>; e, da mesma autora, (2010): “D. Pedro de Barcelos e a representação do passado ibérico”, em Maria do Rosário Ferreira (coord.), *O Contexto Hispânico da Historiografia Portuguesa nos séculos XIII e XIV*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 81-106; (2011): “A estratégia genealógica de D. Pedro, Conde de Barcelos, e as refundições do Livro de Linhagens”, em *e-Spania*, 1. [Acedido a 20-06-2023]. Disponível na Internet: <<https://journals.openedition.org/e-spania/20273>>.
  3. Recordemos que o casamento de D. Mécia Lopes de Haro com D. Sancho II foi anulado, no Concílio de Lião, pelo Papa Inocêncio IV, pelo que muitos historiadores não a incluem no grupo de rainhas portuguesas.

Haros da Biscaia, D. Pedro garante a sua ancestralidade, ainda mais antiga do que a de Castela, tão remota, portanto, que se perde nos tempos do mito, sendo, por essa razão, de caráter excepcional.

Na verdade, as raízes da lenda contada por D. Pedro mergulham num passado distante, encontrando eco na tradição de origem céltica e no folclore biscainho, bem como nos textos melusinianos que começam a circular na Europa a partir do século XII, também eles de inspiração céltica.<sup>4</sup> A lenda da Dama Pé-de-Cabra de D. Pedro revela, por um lado, que Portugal estava em sintonia com as restantes tradições europeias, em particular com as que se consolidaram em solo britânico e em França, e que encontraram eco na literatura medieval produzida entre os séculos XII e XIV, como, por exemplo, no *Bisclavret* de Marie de France ou em *Sir Gawain and the Green Knight*, de autor anónimo. Por outro lado, demonstra também que é ainda na própria Idade Média que mitos e lendas se convertem em alvo de apropriação para fins nacionalistas, o que se torna sobremaneira evidente nas narrativas míticas da literatura linhagística.<sup>5</sup>

- 
4. Em “Mélusine maternelle et défricheuse”, Jacques Le Goff sustenta que as narrativas melusinianas têm origem em mitos de fertilidade indo-europeus que sobreviveram oralmente em contos populares, desenvolvidos na Idade Média a partir do século XII de modo a promover ideais linhagísticos. Por sua vez, José Mattoso, em “As Fontes do Nobiliário do Conde D. Pedro”, defende que a lenda da Dama Pé-de-Cabra é de inspiração céltica, encontrando eco em contos medievais irlandeses e galeses nos quais mulheres misteriosas garantem riqueza e prosperidade aos homens com quem se unem em matrimónio, assim possibilitando também a manutenção e continuidade da linhagem. Ver ainda: Krus, “Uma Variante Peninsular do Mito de Melusina”, s. d. Sobre literatura melusiniana, ver o primeiro volume de ensaios sobre o *Roman de Mélusine* de Jean d’Arras: Donald, Maddox, e Sara Sturm-Maddox (1996): *Mélusine of Lusignan: Founding Fiction in Late Medieval France*. Georgia: University of Georgia Press, bem como, Burns, E. Jane (2013). “A Snake-Tailed Woman: Hybridity and Dynasty in the *Roman de Mélusine*”, em E. Jane Burns e Peggy McCracken (ed.), *From Beasts to Souls: Gender and Embodiment in Medieval Europe*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, pp. 185-220.
  5. Sobre a apropriação de mitos e lendas para fins nacionalistas, ver, por exemplo, Guenée, Bernard (1991): *Histoire et Culture Historique dans l’Occident Médiéval*. Paris: E. Aubier.

Tal como D. Pedro, interessado em promover a linhagem dos Haros com relações à corte portuguesa, e Herculano, preocupado com a autocracia da Igreja e com uma nobreza que se havia distanciado das atitudes modelares dos seus antepassados medievais, António de Macedo recupera a lenda da Dama Pé-de-Cabra, cruzando mitologia nacional com pressupostos nacionalistas e identitários. De facto, *A Maldição de Marialva* é um filme em que Macedo revela como se preocupa com a arte cinematográfica portuguesa, rejeitando os modelos americanos de Hollywood. Os seus filmes, diz João Monteiro, “não imitam os americanos. São filmes cuja base têm a ver com a cultura portuguesa: com poemas medievais, com lendas, com passados coloniais, etc.” (Barros 2016). Testemunha ainda o seu interesse pelo fantástico, pelas religiões comparadas, pelo simbolismo bíblico e pelas temáticas esotéricas, que se manifesta em muitos dos seus textos, como, por exemplo, em *Sulphira & Lucyphur* (1995), *A Sonata de Cristal* (1996), *Erotosofia* (1998), *Instruções Iniciáticas* (1999), *Laboratório Mágico* (2002), *O Neoprofetismo e a Nova Gnose* (2003) e *Esoterismo da Bíblia* (2006). Alguns dos seus ensaios nestes domínios, publicados e inéditos, encontram-se em *A Alquimia Espiritual dos Rosacruz*, disponível na Internet.<sup>6</sup> Macedo foi, de resto, membro da Max Heindel Rosicrucian Fraternity e professor de Esoterologia Bíblica na Universidade NOVA de Lisboa, tendo proferido várias palestras nas respetivas áreas. E ainda que grande parte dos seus filmes como *A Promessa* (1973), *O Príncipe com Orelhas de Burro* (1980) e *Os Abismos da Meia-Noite* (1984) sejam “tocados por uma elaborada tentação transcendental” (João Lopes 2012: 9), é em *A Maldição de Marialva* que esse esoterismo, imbuído de um medievalismo entrecruzado com o fantástico, mais evidentemente se consubstancia. Na verdade, o seu comprometimento com o género fantástico e com as doutrinas de inspiração hermética, especialmente visível em *A Maldição de Marialva*, revela a “sua concepção do cinema fantástico para o filme de ficção” (Susana de Sousa Dias 2012: 27).<sup>7</sup> Nas palavras

6. [http://www.christianrosenkreuz.org/antologia\\_antoniodemacedo.pdf](http://www.christianrosenkreuz.org/antologia_antoniodemacedo.pdf)

7. Note-se que a Fantasia, enquanto género, emerge igualmente no Romantismo e articula-se com o medievalismo (cf.: James e Mendlesohn 2012).

do próprio cineasta: “O tipo de fantástico que procuro é aquilo que costumo chamar o real mais real do que o próprio real. É procurar os interstícios da realidade” (Susana Sousa Dias 2012: 29). Não será por de mais afirmar que foi António de Macedo o principal realizador de cinema fantástico no nosso país.

A recriação da lenda portuguesa da Dama Pé-de-Cabra, mesclada com elementos da tradição popular e lendas de Mouras Encantadas, contribui para aproximar o público do cinema nacional. Por seu intermédio, Macedo dá conta da vida rural no Portugal profundo, de resto, um dos objetivos do Cinema Novo, a que o realizador se encontra associado, juntamente com Paulo Rocha e Fernando Lopes.<sup>8</sup> O Cinema Novo insurgia-se precisamente contra a ligação do cinema ao Estado Novo em Portugal. Deste modo, enquanto refletia sobre questões de foro esotérico e religioso num cenário de teor medievalista e fantástico, Macedo apropriava-se igualmente dessas mesmas questões para criticar duramente a situação do Portugal do seu tempo. De resto, a denúncia não é estranha ao resto da sua filmografia como sublinha João Monteiro ao afirmar que “todos os filmes que compõem a sua obra possuem um discurso antiautoritário radical e uma vontade, a roçar o demencial, de desafiar poderes e ideias muito maiores do que o próprio” (2012: 17-18). Vejamos, pois, como em *A Maldição de Marialva* Macedo reimagina um Portugal profundo, de ressonâncias medievais, para denunciar um país ainda preso na censura e no autoritarismo, mais de uma década após a Revolução de Abril.

Na verdade, é possível afirmar que *A Maldição de Marialva* se inscreve no designado “cinema nacional”, termo relativamente recente na terminologia crítica sobre cinema, devedor do conceito de nação enquanto “comunidade imaginada”, ideia proposta por Benedict Anderson em *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*: “In an anthropological spirit, then, I propose the following definition of the nation: it is an imagined

---

8. São três os filmes associados à origem do Cinema Novo em Portugal: *Os Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha, *Belarmino* (1964), de Fernando Lopes, e *Domingo à Tarde* (1965), de António de Macedo.

political community —and imagined as both inherently limited and sovereign—. It is *imagined* because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion” (1983: 6).

Na perspectiva de Anderson, Gellner defende que as nações constituem artefactos culturais, nascendo com a emergência do nacionalismo, que situa no período pós-industrial, definindo nacionalismo como: “primarily a political principle, which holds that the political and national unit should be congruent” (1983: 1). Também Ingham (2001) se apropria do conceito de “comunidade imaginada” de Anderson para defender que esta não assenta num conjunto homogêneo de histórias, nem num povo também ele homogêneo, mas sim na ideia de que a soberania se constrói a partir de desinteresses e conflitos a nível étnico, regional, linguístico e de género.

De facto, muitos estudos têm acentuado a conexão do cinema nacional a momentos de crise, conflito e resistência, logo, envolvendo compromissos de ordem política, pelo que se torna lugar privilegiado de debate sobre história e heranças nacionais que, por sua vez, se articulam com sistemas governativos passados e presentes.<sup>9</sup> Deste modo, também a herança é fundamental para a construção da identidade, ao contribuir, entre outros aspetos, para a ligação das populações aos seus modelos governativos, para o sentimento de pertença de um indivíduo a um determinado grupo social e também para a formação das representações mentais dos lugares que formam os territórios nacionais e, assim, concorrem para o sentimento de pertença a uma nação, como sublinham Ashworth, Graham e Turnbridge: “Heritage as process and practice fulfils a multiplicity of roles in contemporary societies. The roles of heritage planning and management include: the fostering and strengthening

---

9. Sobre a associação entre cinema nacional, crise e conflito, ver Higson (1989). Sobre a forma como o cinema nacional envolve ideais políticos, ver Faulkner (1994). Sobre a ligação entre história, herança nacional e sistemas governativos, ver Mette Hjort e Scott Mackenzie (2000).

of the identification of peoples with their governments and jurisdictions [...] the identifications of individual with social groups; and the construction of images of place” (2007: 2).

Por conseguinte, o estudo do cinema nacional, ao envolver um diálogo com a herança, cruza-se com a crítica sobre o nacionalismo, para a qual foi essencial a obra de Anthony Smith, *The Ethnic Origins of Nations* (1998), centrada na articulação entre nacionalismo e identidade. Nessa, Smith distingue entre: perenialistas, para quem a nação sempre esteve presente, pelo que é imemorial; modernistas, para quem a nação é um fenómeno moderno, nascido na era pós-industrial; e pós-modernistas, para quem a nação nasceu nos tempos modernos, mas recria o passado, numa seleção consciente da tradição, que, muitas vezes, pode ser inventada. Esta última perspetiva é aquela que é adotada, por exemplo, por Eric Hobsbawm e Terence Ranger, em *The Invention of Tradition*, em cuja obra defendem que a tradição, que fazemos remontar a um passado longínquo, é, na maior parte dos casos, inventada. Ora, também Macedo parece fazer eco de alguns destes entendimentos de nação ao reimaginar a comunidade medieval de Marialva, recorrendo a mitos que se mantiveram no tempo e na memória coletiva e que, dessa forma, contribuíram para a formação da identidade portuguesa.

De facto, mitos e lendas são parte integrante do imaginário coletivo, perpetuado na memória e pela memória, tendo muitos sido herdados pela literatura.<sup>10</sup> Tendo em conta que bastantes deles foram precisamente registados por escrito na época medieval, como é o caso da Dama Pé-de-Cabra, não é de estranhar que tenham inspirado e alimentado a produção literária a partir do período romântico, que assistiu a uma reinvenção da Idade Média por intermédio do medievalismo, cuja definição aqui apresentamos na voz de Louise D’Arcens: “the reception, interpretation or recreation of the European Middle Ages in post-medieval cultures” (2016: 1).

---

10. Charles Taylor, por exemplo, considera a obra de arte, seja ela literária ou não, um lugar de epifania: “What remains central is the notion of the work of art as issuing from or realizing an ‘epiphany’, to use one of (James) Joyce’s words in a somewhat wider sense than his” (1989: 419).

Ao integrarem um determinado imaginário nacional identitário, os mitos, reatualizados, reconstruídos ou desconstruídos, participam ainda da consciência histórica que se entretete com a memória coletiva de uma dada sociedade ou nação, contribuindo simultaneamente para a expansão de ambas. Estamos a entender a noção de consciência histórica no sentido que lhe atribui Peter Seixas, em consonância com a definição do conceito por parte da revista *History and Memory*. Diz o autor:

We are aligned with the abbreviated definition of historical consciousness presented by the journal *History and Memory* as, 'the area in which collective memory, the writing of history, and other modes of shaping images of the past in the public mind merge'. It is also consistent with the definition growing out of the extensive work on European historical consciousness: individual and collective understandings of the past, the cognitive and cultural factors that shape those understandings, as well as the relations of historical understandings to those of the present and the future (Seixas 2004: 10).

Paul Sturtevant chama aos mundos medievais que existem no âmbito da consciência história “medievalismo público”, considerando que é essa mesma consciência a criar o medievalismo que se articula, afinal, com a memória, a identidade e o imaginário coletivo, como esperamos estar a conseguir demonstrar. Diz então Sturtevant “It is the historical consciousness of the medieval world that is the origin of instances of medievalism. And it is upon the historical consciousness that medievalisms have their impact” (2019: 3).

Podemos assim sustentar que também Macedo, ao recorrer a Herculano que, por sua vez, revisita a lenda medieval registada por D. Pedro, é protagonista do medievalismo público. Mas, se “o nacionalismo cultural do Estado Novo [se] inspirou [...], entre outros movimentos, no romantismo literário português do século XIX, cujas proposições se enquadravam no patriotismo, no estudo da História, na valorização da autenticidade dos costumes populares”, como afirma Sara Castelo Branco (2014: 61), Macedo apropria-se do Romantismo literário e do medievalismo oitocentistas para criticar

precisamente as consequências do Estado Novo, quer na arte, quer na sociedade. A utilização da Idade Média, no século XVIII, serviu fins de legitimação política no âmbito dos vários nacionalismos europeus e prolonga-se pelos nossos tempos, no âmbito da literatura e dos novos *media*, como se pode verificar por este filme português, no qual centramos agora a nossa atenção.<sup>11</sup>

*A Maldição de Marialva* de António de Macedo foi realizado em 1989 e exibido pela primeira vez em 1991. Resulta de uma coprodução entre a Cinequanon-RTP (tendo a Cinequanon sido uma cooperativa de produção cinematográfica cofundada pelo próprio Macedo em 1974) e a TVE no âmbito do projeto *Sabbath*, que envolvia a criação de seis filmes provenientes de vários países, inspirados pelas suas lendas nacionais. *A Maldição de Marialva* chegou a ser nomeado para a categoria de Melhor Filme pelo Fantasporto (Festival Internacional de Cinema Fantástico do Porto).<sup>12</sup>

O título, *A Maldição de Marialva*, remete para o lugar onde irá decorrer a ação: Alva, uma aldeia na região da Beira Alta. Aí, Maria Alva, senhora do condado, possui poderes diabólicos, que a impedem de envelhecer, e esconde um terrível segredo: os seus pés são bifurcados como os das cabras. Inevitavelmente, logo se descobre essa atroz evidência, que testemunha a associação da Condessa à bruxaria e a leva a ser perseguida pelos habitantes da aldeia. Maria Alva foge, sobe ao cimo do castelo e daí lança uma maldição sobre a terra e as suas gentes, para depois cair do topo das ameias e o seu

---

11. A este respeito, ver, por exemplo, Shippey, Tom (2009): “Medievalisms and Why They Matter”, em Karl Fugelso (ed.), *Studies in Medievalism XVII: Defining Medievalism(s)*. Suffolk: Boydell and Brewer, pp. 45-54; Elliott, Andrew B. R. (2017): *Medievalism, Politics and Mass Media: Appropriating the Middle Ages in the Twenty-First Century*. Suffolk: Boydell & Brewer.

12. O filme nunca foi comercializado no nosso país, não existindo uma edição em DVD. A única versão acessível encontra-se na Internet ([https://www.youtube.com/watch?v=cz\\_OjobEq4I&ab\\_channel=ForgotenFilms](https://www.youtube.com/watch?v=cz_OjobEq4I&ab_channel=ForgotenFilms)), mas dobrada em italiano. Todavia, a película original pode, a pedido do utilizador, ser visionada na Cinemateca Portuguesa, onde se encontra preservada. A ficha técnica pode ser consultada em Jorge Leitão Ramos (2020). Cf. ainda: <http://novacasaportuguesa.blogspot.com/2010/11/maldicao-de-marialva.html> (2010).

corpo desaparecer misteriosamente, perante o olhar incrédulo e atemorizado dos aldeãos. A maldição da bruxa deixará a aldeia estéril, desabitada, onde apenas os mortos deambulam. É esta história da Condessa, feiticeira com pés-de-cabra, que, segundo a tradição popular, dá origem ao nome pelo qual a aldeia virá a ser conhecida: Marialva.<sup>13</sup> De facto, António de Macedo cruza a narrativa medieval de D. Pedro sob o olhar de Herculano com a lenda de Marialva que terá circulado oralmente durante gerações, remontando ao tempo do “reza a lenda” ou do “diz-se que” ou ainda do “era uma vez”. O realizador situa a narrativa no final do século X, duzentos anos após a ocupação muçulmana da Península e, logo, na altura da “Reconquista Cristã”. Maria Alva é uma “moura”, e Macedo apresenta-a como tal, assim evidenciando que a história de Marialva se encontra relacionada com as lendas de Mouras Encantadas, devedoras de várias tradições miscigenadas, a árabe, a lusitana e a céltica que, por sua vez, se entrelaçam com o cristianismo.

O filme inicia-se com uma paisagem rural, a preto-e-branco, na qual vemos um pastor com o seu rebanho de cabras e ouvimos os sinos dos animais.<sup>14</sup> Sobre ela, surge o título, *A Maldição de Marialva*, a cores, cujos tons alaranjados que piscam incessantemente aludem

---

13. As origens de Marialva, uma das doze aldeias históricas portuguesas situadas no distrito da Guarda, região da Beira Interior, remontam ao século VI a. C. e à cidade de Aravor, aí fundada pelos Túrdulos. Os romanos que, entretanto, a ocuparam deram-lhe o nome de *Civitas Aravorum* e, logo depois, já em período cristão, os Godos chamaram-lhe São Justo. Adquiriu a designação de Malva com os Árabes. O termo Marialva pode estar associado a Fernando I de Leão, ou Fernando Magno, que terá atribuído essa designação à aldeia em homenagem à Virgem Maria, ou Maria Alba (a Branca, a Pura), em 1063. Recebeu foral por D. Afonso Henriques em 1179. Foi sede de concelho até 1855, devido à sua localização geográfica privilegiada, uma vez que se encontrava perto da fronteira. A partir dessa altura, passou a fazer parte do concelho de Vila Nova de Foz Côa. Em 1872 seria integrada no concelho da Mêda, a que pertence actualmente.

14. Na única versão disponível no Youtube, o filme começa com imagens de fogo ardente sobre um fundo negro, aludindo às chamas demoníacas, que apontam para as acusações de bruxaria que se seguirão e para a própria maldição lançada sobre a aldeia.

à noite de inferno que vai ser narrada. Somos assim apresentados ao Portugal profundo dos nossos tempos, de tons monocórdicos. O homem para e o seu olhar é atraído para o cimo dos montes pedregosos onde se avultam as muralhas de um castelo. Como ele, sentimos alguma curiosidade por estas ruínas majestosas nas quais uma porta em arco nos convida a entrar. Somos então transportados para o interior deste espaço, ao mesmo tempo que o barulho dos sinos dos animais se transforma numa série de sons sugestivos de uma atmosfera ominosa, evocativa da maldição anunciada no título.<sup>15</sup> Em contraste com as ruínas a preto-e-branco que nos vão dando a conhecer a ficha técnica, o paço do castelo é revelado a cores, mas envolto num espesso nevoeiro, indicador de que algo sinistro e misterioso está prestes a acontecer. Ouvimos os passos de alguém que gradualmente se vai aproximando do pelourinho no centro desta praça e imediatamente percebemos que afinal somos nós, espectadores, que percorremos o caminho. Depois de dissipadas as brumas, vemos uma mulher velha, vestida de negro, que parece extrair pedaços podres de uma maçã. Assusta-se quando se sente observada por nós, que estamos dentro da narrativa fílmica. A mulher começa a falar: “No cair da noite, como sempre, ninguém vive aqui em Marialva. É um cemitério. [...] não há ninguém, só os mortos. Até os salteadores fogem de pernoitar em Marialva”.<sup>16</sup>

É, pois, a nós, espectadores privilegiados, que a história vai ser contada, numa recriação da tradição oral a que o filme alude. Somos simultaneamente espectadores e ouvintes da narrativa. Efetivamente, esta mulher assume um papel semelhante ao narrador do conto de Herculano que afirma que irá dar a conhecer uma história que leu “n’um livro muito velho, quasi tão velho como o nosso Portugal. E o auctor do livro leu-a algures ou ouviu-a contar, que é o mesmo, a algum jogral em seus cantares” (1981: 247). Deste modo, Macedo inscreve o filme na tradição popular portuguesa, associa-o claramente

---

15. A banda sonora do filme pertence a António Sousa Dias, filho do realizador.

16. Macedo poderá estar também a denunciar o facto de muitas pessoas fugirem das regiões do interior português onde não existem oportunidades de vida, pelo que essas zonas se tornam desérticas.

ao Romantismo português e à sua revisitação do período medieval e, reclamando a herança jogralesca do texto de Herculano, recorre a um *topos* do romance gótico tão apreciado pelos românticos: a autoria incerta do texto que se perde num passado de transmissão oral e que contribui para assegurar a antiguidade da narrativa, e, por conseguinte, também a sua autenticidade. As brumas, o castelo em ruínas e o nevoeiro constante que paira sobre a aldeia são também evocativos do gótico em que Macedo se inspira.

As ruínas do castelo e o pelourinho onde se senta a velha Maria Alva, que se deixam ver no início e no final da película e, assim, enquadram a acção fílmica, pertencem ao tempo presente, acentuando a destruição da aldeia, que, por sua vez, alude à desolação de um Portugal pós-25 de Abril. Porém, são também essas ruínas que encerram os acontecimentos funestos do passado no qual a maldição se iniciou, pelo que condensam passado, presente e futuro. Parecem, assim, simbolizar a essência fugaz do próprio cinema, acentuada por Alain Fleischer em *As Ruínas do Tempo* (2001), em que o autor defende que as imagens cinematográficas, como ruínas, são marcadas pela passagem acelerada do tempo, como se pode notar na citação que recuperámos da dissertação de mestrado de Sara Castelo Branco na qual a autora recorre a Fleischer para sustentar a sua perspetiva sobre a transtemporalidade do cinema:

O cinema constrói todas as suas imagens já em ruínas e sobre ruínas [...]. Os filmes são farrapos de tempo, arrancados ao tempo pela velocidade das imagens. [...]. Os objectos que desprende do tempo, através duma aceleração vertiginosa, como as estrelas cadentes se desprendem do céu, produzem breves e luminosos espetáculos de ruínas instantâneas, perdas radicais. [...] Ver um filme é como ver uma estrela cadente. É um incentivo para se fazer um pedido: pedir o espectáculo daquilo que se perde, o espectáculo dessa mesma perca, que nos reenvia e nos traz de volta a nós próprios, criando esse passado instantâneo e insondável que nos leva um passo mais à frente do nosso presente (Fleischer *apud* Branco 2014: 31).

Pela voz da narradora, descobrimos uma aldeia lúgubre, estéril e fantasmagórica, devido à maldição que sobre ela foi lançada. Após

as palavras iniciais, acima citadas, o relato continua: “Mas nem sempre foi assim. Há mais de mil anos, Marialva era um burgo cheio de vida: havia risos de raparigas nos seus dias e estrelas nas suas noites como não as há hoje”. Houve um momento em que toda essa jovialidade se perdeu e é nele que a narradora se vai centrar, condenada a contar uma história de maldição de há mais de mil anos, assombrada por uma memória que desejaria esquecer: “Terei de contar? É isto o inferno? Memória [em sussurro]. Uma noite a contar e a recontar uma noite de inferno, uma noite inteira a recordar”.

É neste instante que somos levados para o passado de há mil anos e para a noite particular em que a ação se detém. Uma cruz de Cristo surge imponente no céu, dominando todo o ecrã, acompanhada de sons funestos, antecedendo o episódio que impulsionará toda a diegese: a execução, por enforcamento, de três homens acusados de pilhagem e assassínio, por instigação demoníaca e a mando da mulher e filha de um deles. Estas, de nome Arosinda e Celeste, são acusadas de bruxaria e condenadas ao exílio, não sem antes Arosinda ser marcada a fogo na testa, perante o olhar crédulo da população. A sentença é determinada pela autoridade da aldeia —o Conde Grunefredo— com o apoio da Igreja. É, por conseguinte, desde as primeiras cenas do filme que Macedo se preocupa em retratar uma comunidade, outrora feliz, agora totalmente dominada pela aliança autocrática entre a Igreja e o Estado. Ambos se mantêm no poder, fomentando a superstição e o medo e não se coibindo de massacrar inocentes que indiciam sinais de não conformismo. Mais, o realizador acentua ainda a completa disparidade entre a opulência do Conde e dos seus cavaleiros, bem como a dos ministros da Igreja, que vivem com abundância de víveres, em ambiente de festa e conforto, e a vida miserável da população pobre, de olhar triste e desesperado. Saberemos ainda que Grunefredo é um usurpador, tendo destituído D. Goterre de metade do seu senhorio.

A chegada de Maria Alva é anunciada por uma forte trovoadas, como se o próprio céu se revoltasse com a sua presença. Esta mulher vem perturbar a frágil solidez dos valores religiosos e políticos da aldeia beirã. Em primeiro lugar, porque, a mando do rei Ramiro,

também ela usurpa a posição de Grunefredo, tornando-se condessa de Marialva. Embora nada no filme justifique a razão pela qual o rei destitui o seu parente Grunefredo do senhorio da aldeia, é provável que Maria Alva tenha encantado o monarca ou até mesmo forjado o documento por ele assinado, dado que Grunefredo, por muito que tente, não o consegue rasgar. Em segundo lugar, porque subverte a religiosidade instituída ao possuir dons não naturais, como o facto de permanecer jovem e bela, ser moura, e logo, não cristã, e, por fim, por ter pés bifurcados como os das cabras, característica demoníaca. De resto, o castelo de que se assenhora passa a ser lugar de festividades acompanhadas por canções obscenas, como Hélio afirma, onde certamente se praticariam também atos de bruxaria, sugeridos pelo pendão da Condessa: um triângulo vermelho invertido sobre uma lua crescente em fundo negro. Maria Alva é, na realidade, uma bruxa. Como ela própria menciona: “não é deste mundo aquele a quem pertença”.

Assim, Macedo parece veicular um retrato da Idade Média enquanto uma época sombria, de trevas e nevoeiro, perdida na superstição, na ignorância, no obscurantismo e nas credices milenaristas. Todavia, a esta visão negativa opõe-se uma outra que radica, sobretudo, na figura de Hélio. O médico corporiza a emergência de uma perspetiva dos fenómenos de teor mais científico, que se materializa no gabinete onde trabalha repleto de livros e instrumentos de ciência. Tal como William of Baskerville, em *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, é a sua calma racionalidade que lhe permite enfrentar Grunefredo, criticar os atos de tortura a que a população está sujeita e solucionar o enigma da dama com pés-de-cabra. É ainda conhecedor dos mistérios espirituais, como podemos observar quando justifica a deambulação dos espíritos dos homens enforcados, fantasmas que vêm buscar aqueles que acabam de morrer, ou quando adormece Maria Alva com uma bola de cristal. Além disso, Hélio é ainda o arauto da tolerância, social e religiosa. É ele, por exemplo, que impede que Celeste seja marcada pela cruz em brasa, que abriga as mulheres em sua casa, assim se opondo à sentença do Conde, e que acredita que a autoridade dos poderosos se revela mais

“pela grandeza da alma do que pela rapidez pela espada”. Quando indagado por Grunefredo se um dos seus apelidos é judaico, declara: “judaico, grego, egípcio, suevo, que importa?”. Como médico, interessa-lhe honrar os antepassados “salvando vidas em vez de destruí-las”. São ainda dele as últimas palavras dirigidas à Condessa: “Que as rosas resplandeçam nas tuas trevas”.

No final do filme, regressamos ao presente e a Maria Alva, velha e vestida de negro (por oposição às suas vestes outrora imaculadamente brancas, fazendo jus ao seu apelido, Alva), que nos volta a interpelar, sentada nos degraus do pelourinho na praça do castelo. Aí, lamenta a morte que tudo levou e a tortura que sofre há mil anos: “Porque me obrigas a recordar, a recordar e a recordar. O meu Purgatório não terá fim?”. A seu lado, surge inesperadamente uma figura que descobrimos ser ela própria: uma outra Maria Alva, novamente vestida de branco e ataviada de joias, que, como numa imagem em espelho, faz recordar à sua dupla envelhecida as últimas palavras que lhe foram ditas por Hélio. A velha afirma: “Lembro-me: ‘se queres ser livre, deixa que as rosas iluminem as tuas trevas’. Quais rosas? Estou a vê-las. Mil anos de negrume e afinal sempre estiveram comigo”.

É com esta recordação que o sol surge no horizonte, pondo fim à escuridão noturna e iluminando, pouco a pouco, a paisagem. A maldição que atormentou a aldeia e a própria Maria Alva por gerações dissipa-se. Maria Alva percebe que a recordação não é uma doença, mas sim uma cura. Só pela memória, pelo resgatar e compreensão do passado, é possível a redenção quer do indivíduo, quer da comunidade a que esse pertence. A sua imagem desvanece-se para dar lugar a uma paisagem semelhante à das primeiras imagens do filme, em que os sons dos sinos do rebanho de cabras são agora acompanhados por uma música melodiosa e pela luminosidade do sol nascente que tudo enche de cor e de calor.

Como em *O Nome da Rosa*, também no filme de Macedo, a rosa irá adquirir um forte simbolismo. Em *A Maldição de Marialva*, a rosa está relacionada com a primavera, tempo de reflorescimento e regeneração, que põe fim ao frio e à esterilidade invernal, a mesma esterilidade que Maria Alva lança sobre a aldeia com a sua maldição.

Como contraponto a esse estado de morte, a rosa simboliza ainda a vitória sobre as trevas da ignorância, do obscurantismo e do autoritarismo, estando também conotada com a tolerância e o amor, como Hélio procurou transmitir à Condessa.

De facto, a rosa inscreve-se na mensagem de liberdade política e religiosa que o filme pretende veicular. É, uma vez mais, Hélio que acentua esta dimensão salvífica ao declarar que as rosas dissolvem as trevas ou que todas as almas, sejam elas cristãs ou pagãs, podem ser redimidas, assim como a alma da bruxa Maria Alva. Este convite para uma crença nas leis naturais do universo, em consonância com os valores esotéricos que Macedo partilhava, é realçado precisamente pelo apelo em harmonizar polos aparentemente opostos que se desenham constantemente no filme, como o bem e o mal, o amor e o ódio, a luz e as trevas. A maldição da aldeia e a própria maldição de Maria Alva, condenada a recordar para sempre, desfazem-se quando a última compreende que somos seres de luz e que nos cabe a nós encontrar essa luz nas nossas trevas. Se a recordação da negra noite de há mil anos perpetuada no tempo foi fonte de sofrimento, foi também a memória desse momento e das palavras nele proferidas que permitiram a cura individual e coletiva.

Macedo faz assim apologia da memória na sua associação a valores espirituais, como o amor, e a ideais, como a liberdade, que se conjugam entre si, como se torna evidente quando Hélio diz a Maria Alva: “Imaginai que, quando souberdes fazer uso da vossa liberdade, sereis um anjo de luz”. Para esse mesmo entendimento do amor como forma de liberdade, e vice-versa, colaboram ainda os nomes dos pares amorosos: Hélio e Celeste, cujos nomes significam, respetivamente, “sol” e “céu”, e Lovesenda e Lovegildo, que simbolizam o amor eterno e a redenção possibilitada por esse amor. A imagem da rosa, como elemento nutritivo, da vida, do amor e da liberdade, é ainda sublinhada no quadro da parede do quarto de Hélio no qual a flor é rodeada pela expressão em latim DAT ROSA MEL APIBUS (“A rosa dá mel às abelhas”).

Conhecendo os ideais rosacrucianos de Macedo, é, pois, natural que, no filme, essa flor venha assumir a conotação simbólica da rosa

mística que possui, na verdade, uma ampla significação espiritual: representa a beleza e o perfume, a vida, a regeneração e a natureza, bem como o amor sacrificial e fraterno, perene e infinito, e ainda a transmutação e a elevação mística e gnóstica, entre outros aspetos (Anatalino 2010). Nas palavras de Macedo (Monteiro 2016), esta rosa é “a rosa mística, é um rito de fecundação. [...] É a reprodução da espécie”. Todas estas aceções são expressas, em *A Maldição de Marialva*, num diálogo entre Celeste e Hélio, que decorre precisamente junto ao quadro acima referido:

Celeste: Tendes medo?

Hélio: Sim! Dos deleites ilusórios, do sorriso da rosa cujas pétalas se desfazem ao vento, das noites de solidão e lágrimas, sobretudo das tuas lágrimas.

Celeste: Serei para ti uma Primavera, sempre cheia de mistérios novos?

Hélio: Por quanto tempo, Celeste?

Celeste: Por um dia, por um ano, por muitas vidas, pelo tempo que quiseres. Não me reconheces?

Hélio: Quem te amou alguma vez, põe de lado a razão ainda que seja um sábio. Reconheço sempre o brilho do teu olhar por detrás do véu de cada nova aparência.

Celeste: Como queres então privar-te, nem que seja por um só momento, do amor de toda uma eternidade?

Assim, a Idade Média, que inicialmente se nos apresentou como sombria, pode também ser encarada como uma era de sabedoria, amor e tolerância, neste filme que, embora feito de contrastes entre luz e sombra, em termos literais e metafóricos, vem propor a união desses mesmos opostos, numa aceção hermética e mística.

Macedo recorre ao medievalismo e ao fantástico para assumir os seus ideais religiosos e esotéricos e, simultaneamente, tecer uma dura crítica à sociedade portuguesa. Advoga uma religiosidade que não está circunscrita ao dogma cristão, mas que deveria unir todas as crenças para que todos, judeus, cristãos, muçulmanos e outros, pudessem ser tratados com igual respeito, o que se torna evidente

também, por exemplo, com a chegada de um mouro a Marialva a quem a população dá pão e vinho, símbolos da Eucaristia cristã.

Recordemos, a este respeito, que o próprio Macedo foi, várias vezes, vítima de censura e intolerância política e religiosa, particularmente após a estreia de *As Horas de Maria*, que a imprensa, juntamente com a Igreja Católica e o partido político CDS, apelidaram de propaganda comunista, incentivando não só ao boicote ao filme, mas também à excomunhão do cineasta. O escândalo causado foi tal que, de acordo com Monteiro, “seguiram-se ameaças de bomba, de morte, espancamentos à saída da estreia, vandalização do cinema, proibição de exibição de norte a sul, mas mais de 90 mil espectadores só no Nimas, onde acorriam excursões vindas de fora de Lisboa para poderem ver o filme” (Monteiro 2012: 19). Tanto Macedo como os seus filmes foram, na verdade, objeto constante de incompreensão, tendo sido condenados ao ódio e ao esquecimento. A grande maioria dos projetos do realizador não obteve financiamentos, a sua cinematografia foi duramente insultada e até alvo de troça na imprensa, o que terá contribuído para que abandonasse a arte cinematográfica nos anos 90 do século passado. O cineasta foi, pois, vilipendiado, tanto pela esquerda, como pela direita, por fascistas e comunistas, como ele próprio afirma na entrevista a João Monteiro, no documentário *Os Interstícios da Realidade*:

As instâncias do poder achavam que eu era um comunista terrível [...]. Entretanto, quando eles começaram a ver críticas fortemente negativas à *Promessa* e a outros filmes meus, provindas das esferas reconhecidamente comunistas [...] ficavam desorientados. E eu tive de lhes explicar: Sabem que eu entre os comunistas sou considerado fascista e entre os fascistas sou considerado comunista. É o preço da liberdade, porque eu, de facto, não sou nem uma coisa nem outra.

António de Macedo considerava-se um anarco-místico, e, como tal, distante de todos esses compromissos e clivagens políticas. Continua, na mesma entrevista:

Eu sou anarco-místico. De maneira que nem uns nem outros me suportam, como é evidente, porque tanto uns como os outros são despóticos à sua maneira. [...] O meu feitio anarquista inato revolta-se ferozmente contra qualquer limitação à liberdade no artista. [...] Continuo a ser depois do 25 de Abril tão anarquista quanto era antes do 25 de Abril.

Foi sempre um defensor da liberdade, a nível político, religioso, social e artístico, um crítico do dogmatismo religioso que associava à Igreja católica e à herança da Inquisição, que, a seu ver, contribuíam para a censura vivida no seu tempo, marcado ainda pela ditadura de Salazar, como afirma numa entrevista a João Pedro Bénard e Manuel Mozos:

Este país é sufocante ... tem muito a ver com a Inquisição, que tive-  
mos cá durante trezentos anos! As pessoas queixam-se dos cinquenta  
anos de censura salazarista ... a censura, a tortura foi terrível, mas são  
rebuçados comparados com as torturas da Inquisição. Quando lemos  
as descrições da tortura na Inquisição, feitas pelos próprios eclesiásticos  
porque tinham o cuidado de anotar tudo, inclusivamente os gritos dos  
presos —os frades faziam actas rigorosas— é horrendo! Parece um fil-  
me de terror (2012: 74).

Acrescenta ainda: “Este povo não teve respiração e nem sei quan-  
do terá, porque a mentalidade ficou de tal maneira vincada, uma  
mentalidade fechada ao contrário dos outros povos” (74-75).

O inconformismo de Macedo perante o Portugal do seu tempo manifesta-se na forma como recorre a uma lenda medieval e relê o texto de Herculano. Ao fazê-lo, procura, por um lado, inaugurar em Portugal um cinema de fantasia associado a mitos e a temas esotéricos que lhe eram tão caros, como defende Eurico de Barros ao afirmar que o realizador “é também um dos raros cineastas nacionais que tentou fazer cinema de género, nomeadamente fantástico, esotérico e de ficção científica em Portugal” (2016: s.p.). Por essa razão, diz ainda Barros, Macedo foi “um dos mais teimosamente individualistas do cinema português”, pelo que o documentário *Nos*

*Interstícios da Realidade ou O Cinema de António de Macedo*, que fechou o DocLisboa a 29 de outubro de 2016, consiste, no seu ponto de vista, numa forma de “fazer justiça às pessoas que em Portugal gostam de cinema fantástico, e que por gostarem, são constantemente amesquinhas e menosprezadas pelo meio cinematográfico, onde o fantástico e o cinema de género são minorizados e desconsiderados” (2016: s. p.). Por outro lado, pensamos nós, pretende não só denunciar o obscurantismo e a intolerância, o autoritarismo e o conservadorismo católico, como já afirmámos várias vezes, mas também veicular uma mensagem de esperança a um país ainda perdido em crenças dogmáticas, ações censórias, códigos morais ultrapassados e autoridade política repressiva.

A maldição da bruxa simboliza todos estes aspetos, mas até a própria bruxa percebe, no fim, que a luz sempre esteve escondida nas trevas e que parte de cada um de nós primar pelos valores espirituais e místicos, talvez os únicos que realmente possibilitem a regeneração do presente (e do futuro) a partir do exemplo de um passado reimaginado.

Neste sentido, Macedo aproxima-se da perspectiva de J. R. R. Tolkien, a quem se deve a fundação da Fantasia moderna, para quem o género deve, em última instância, possibilitar a consolação, permitida pela eucatástrofe ou “boa catástrofe”, isto é, uma súbita reviravolta nos acontecimentos, que voltam a trazer a alegria e a esperança. Tal acontece, em *A Maldição da Marialva*, com o súbito aparecimento da jovem Maria Alva à infeliz e idosa versão de si mesma, lembrando, numa instância de rememoração, a importância da crença em valores eternos e intemporais, como a liberdade e o amor, e as consequências das nossas escolhas: se preferimos viver na luz ou nas trevas. Diz o autor inglês:

Far more important is the Consolation of the Happy Ending. Almost I would venture to assert that all complete fairy-stories must have it. [...] The eucatastrophic tale is the true form of fairy-tale, and its highest function.

The consolation of fairy-stories, the joy of the happy ending: or more correctly of the good catastrophe, the sudden joyous “turn” (for there is no true end to any fairy-tale): this joy, which is one of the things which fairy-stories can produce supremely well, is not essentially 'escapist', nor 'fugitive'. In its fairy-tale—or otherworld—setting, it is a sudden and miraculous grace: never to be counted on to recur. It does not deny the existence of dyscatastrophe, of sorrow and failure: the possibility of these is necessary to the joy of deliverance; it denies (in the face of much evidence, if you will) universal final defeat and in so far is evangelium, giving a fleeting glimpse of Joy, Joy beyond the walls of the world, poignant as grief (2014: 75).

Recuperando a perspectiva de Tolkien sobre a função da Fantasia, John Clute e John Grant apresentam as características do género em *The Encyclopedia of Fantasy* afirmando que o objetivo final da Fantasia consiste na cura (“healing”):

A fantasy text may be described as a story of an earned passage from bondage—via a central recognition of what has been revealed and of what is about to happen, and which may involve a profound metamorphosis of protagonist or world or both—into eucatastrophe, where marriages may occur, just governance fertilizes the barren land and there is a healing (1999: 338-339).

O género fantástico possui assim um poder transformativo, assumindo-se como um espaço de liberdade e de utopia, o que pode ser referido também à arte cinematográfica.

Podemos, pois, concluir que Macedo concebe um filme nacional que, alicerçado na lenda da Dama Pé-de-Cabra e na tradição associada a Marialva, lhe permite discorrer sobre a herança salazarista e conservadora, em termos políticos e religiosos, de Portugal. Nas palavras do realizador:

Tinha eu 43 anos quando se deu a revolução de 25 de Abril de 1974, em Portugal, de modo que pude (infelizmente) viver bastante tempo sob um regime ditatorial que não só aprendeu algumas coisas com o nazismo, como também lhe serviu de inspiração: Hitler subiu ao poder

em 1933, quando se tornou chanceler da Alemanha nazi. Salazar também integrou um regime ditatorial em 1933, embora já estivesse no governo desde 1928. Tanto num caso como noutro, a cultura era vista com a maior das desconfianças (Henriques 2017: s. p.).

Ao reimaginar a comunidade de Marialva, Macedo convida o espectador a ver e a ouvir a história da Condessa Maria Alva pela boca da própria, transportando-nos a um tempo em que as narrativas eram transmitidas oralmente e por intermédio do qual interpela o seu próprio presente, assim recuperando um *topos* do medievalismo literário de origem romântica. Desafia, assim, cada um de nós a compreender o valor intrínseco da memória individual e coletiva, que, ao não nos permitir esquecer, colabora para o enriquecimento do nosso imaginário coletivo e para a consolidação da identidade nacional. É essa memória que, para mais, ao resgatar o passado, proporciona a cura de uma nação atormentada pela doença da injustiça e do dogmatismo, fantasmas que urge exorcizar. Sobre a presença da fantasmagoria no cinema de Macedo, José Matos-Cruz explica que o lado fantasmático do cineasta sugere que ele próprio se insere dentro da película como observador fantasma, e, simultaneamente, “tem [...] a ver com aquele lado sombrio e lado espectral de ser português” (Monteiro 2016), portanto, com a própria identidade portuguesa, reconstruída, a partir do passado histórico e lendário, e, ao mesmo tempo, desconstruída e criticada, ao ser, ainda no século xx, sinónimo de pequenez intelectual.

O apelo do cineasta à rememoração de um passado medieval histórico-lendário inscrito na memória coletiva nacional passa por convocar imagens que nos são familiares dessa era medieval, como o castelo, as vestes das personagens, a sentença da bruxa marcada na testa com um ferro em brasa, entre muitas outras. Mas essas mesmas imagens acabam por percorrer o tempo e o espaço e, cheias de memória, interpelam a nossa contemporaneidade, concorrendo para acentuar uma série de pressupostos que se prendem quer com o espaço genológico do filme, quer com os objetivos políticos e sociais nesse e por esse subentendidos. São esses pressupostos: 1) a criação

de um filme nacional de teor fantástico, que procura reclamar e, ao mesmo tempo, reprová-lo a identidade portuguesa, assim se afastando dos modelos de Hollywood (embora Macedo procurasse que, em Portugal, se desse tanta importância artística ao cinema como em Hollywood); 2) a denúncia de um Portugal preso à maldição salazarista e ao conservadorismo da Igreja dos quais teima em não se libertar; 3) a inscrição desse passado reatualizado num presente desencantado que, apesar disso, encerra uma mensagem de esperança num futuro mais luminoso em consonância com os ideais espirituais e esotéricos do realizador.

Sabemos que, infelizmente, perante a injustiça, o ostracismo e o desprezo a que a sua obra foi votada, sobrou a Macedo a desilusão relativamente ao seu país e até à sua própria obra: “Aqui ter uma ideia é perigoso, é abafada [...] Por isso quando me pergunta quando olho para trás e vejo a minha obra... bem, não sei se podia ter feito melhor, podia [...] talvez [...] sei que me esforcei [...] agora o que sei, a sensação que tenho é que não serviu de nada! [...] Gostaria de ter sido mais útil e de ser mais útil, mas o ambiente não deixa” (Bénard e Mozos 2012: 75).

Queremos acreditar que este e outros filmes de António de Macedo acabarão por sobreviver ao obscurantismo dos nossos dias e que serão, também eles, repositórios de memória para gerações futuras. Com *A Maldição de Marialva*, filme de características nacionais, Macedo eleva o cinema fantástico em Portugal e celebra a arte cinematográfica como lugar de reimaginação, é certo, mas também de resistência e de denúncia, pelo que estamos convictos de que tanto este filme quanto as outras películas do cineasta continuarão a desafiar estereótipos e a manter-se como um espaço de liberdade criadora.

## FILMOGRAFIA

MACEDO, António de (1989): *A Maldição de Marialva*. Cinemateca Portuguesa.

— (1991): *A Maldição de Marialva*. Revelações Rui Lira.

## BIBLIOGRAFIA

- ANATALINO, João (2010): *Mestres do Universo*. S. Paulo: Biblioteca 24x7.
- ANDERSON, Benedict (1983): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso Books.
- ASHWORTH, Gregory John, GRAHAM, Brian, e TURNBRIDGE, John (2007): *Pluralising Pasts: Heritage, Identity and Place in Multi-cultural Societies*. London: Pluto Press.
- BARROS, Eurico (2016): “É como se o António de Macedo tivesse ficado invisível”, *Observador*, <https://observador.pt/2016/10/29/e-como-se-o-antonio-de-macedo-tivesse-ficado-invisivel/> [Acedido 24/06/2023].
- BÉNARD, João Pedro, e MOZOS, Manuel (2012): “Entrevista a António de Macedo”, em Manuel Mozos (ed.), *O Cinema de António de Macedo. Catálogo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, pp. 35-78.
- BURNS, E. Jane (2013): “A Snake-Tailed Woman: Hybridity and Dynasty in the Roman de Mélusine”, em E. Jane Burns e Peggy McCracken (eds.), *From Beasts to Souls: Gender and Embodiment in Medieval Europe*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, pp. 185-220.
- CLUTE, John, e GRANT, John (1999): *The Encyclopedia of Fantasy*. New York: St. Martin's Griffin.
- D'ARCENS, Louise (2016): “Introduction. Medievalism: Scope and Complexity”, em Louise D'Arcens (ed.), *The Cambridge Companion to Medievalism*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-13.
- DONALD, James, e RATTANSI, Ali (eds.) (1992): “Race”, *Culture and Difference*. London: Sage/Open University.
- ELLIOTT, Andrew B. R. (2017): *Medievalism, Politics and Mass Media: Appropriating the Middle Ages in the Twenty-First Century*. Suffolk: Boydell & Brewer.
- ERLL, Astrid, e NÜNNING, Ansgar (2008): *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin/New York: De Gruyter.

- FAULKNER, Christopher (1994): “Affective Identities: French National Cinema and the 1930s”, *Canadian Journal of Film Studies*, 3/2: pp. 3-24.
- FERREIRA, Maria do Rosário (2010a): “O *Liber Regum* e a representação aristocrática da Espanha na obra do conde D. Pedro de Barcelos”, *e-Spania*, 9, <https://journals.openedition.org/e-spania/19675> [Acedido a 20/06/2023].
- (2010b): “D. Pedro de Barcelos e a representação do passado ibérico”, em Maria do Rosário Ferreira (ed.), *O Contexto Hispânico da Historiografia Portuguesa nos Séculos XIII e XIV*. Coimbra: Universidade de Coimbra, pp. 81-106.
- (2011): “A estratégia genealógica de D. Pedro, Conde de Barcelos, e as refundições do *Livro de Linhagens*”, *e-Spania*, 1, <https://journals.openedition.org/e-spania/20273> [Acedido a 20/06/2023].
- GELLNER, Ernest (1983): *Nations and Nationalisms*. Ithaca: Cornell University Press.
- GUENÉE, Bernard (1991): *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*. Paris: E. Aubier.
- GUIBERNEAU, M. (1996): *Nationalisms. The Nation State and Nationalism in the Twentieth-Century*. Oxford: Polity.
- (1997): *Nacionalismos: O Estado Nacional e o Nacionalismo do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.
- HALBWACHS, Maurice (1992): *On Collective Memory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- HENRIQUES, Carlos A. (2017): “António de Macedo (1931-2017). Com o Cinema na Alma”, *Colorize Media*, [http://www.colorizemedialearning.com/detalhe\\_biografia.php?pag=33](http://www.colorizemedialearning.com/detalhe_biografia.php?pag=33) [Acedido 26/06/2023].
- HERCULANO, Alexandre (1981): “A Dama Pé-de-Cabra”, em *Lendas e Narrativas*. Porto: Lello e Irmão, pp. 247-281.
- HIGSON, Andrew (1989): “The Concept of National Cinema”, *Screen*, 30/4: pp. 36-47.
- HJORT, Mette, e MACKENZIE, Scott (2000): *Cinema and Nation*. London/New York: Routledge.
- HOBBSAWM, Eric, e RANGER, T. O. (1983): *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

- INGHAM, Patricia Clare (2001): *Sovereign Fantasies: Arthurian Romance and the Making of Britain*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- JAMES, Edward, e MENDLESOHN, Farah (eds.) (2012): *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KRUS, Luís (s. d.): “Uma Variante Peninsular do Mito de Melusina: A Origem dos Haros no *Livro de Linhagens* do Conde de Barcelos”, em Luís Krus (ed.), *A Construção do Passado Medieval: Textos Inéditos e Publicados*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, pp. 151-170.
- LE GOFF, Jacques (1999): “Mélusine maternelle et défricheuse”, em *Un autre Moyen Âge*. Paris: Gallimard, pp. 295-316.
- LOPES, João (2012): “Histórias da Cidade”, em Manuel Mozos (ed.), *O Cinema de António de Macedo. Catálogo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, pp. 9-10.
- MADDOX, Donald, e STURM-MADDOX, Sara (eds.) (1996): *Melusine of Lusignan: Founding Fiction in Late Medieval France*. Athens: University of Georgia Press.
- MATTOSO, José (1983): “As Fontes do Nobiliário do Conde D. Pedro” em José Mattoso (ed.), *A Historiografia antes de Herculano*. Lisboa: Imprensa Nacional, pp. 65-71.
- MONTEIRO, João (2012): “António de Macedo, cineasta punk ou a arte de fazer inimigos”, em Manuel Mozos (ed.), *O Cinema de António de Macedo. Catálogo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, pp. 17-20.
- *Nos Interstícios da Realidade ou O Cinema de António de Macedo*, 2016 (acesso por Vimeo gentilmente cedido pelo realizador) [Acedido 29/06/2023].
- NOVA CASA PORTUGUESA: “A Maldição de Marialva”, <http://novacasaportuguesa.blogspot.com/2010/11/maldicao-de-marialva.html> [Consultado 29/06/2023].
- RAMOS, Jorge Leitão (2020): “*A Maldição de Marialva*”. *Memoriale: Cinema Português*, <https://cinemaportuguesmemoriale.pt/Filmes/Filme/i/1555> [Acedido 24/06/2023].

- SEIXAS, Peter (2004): *Theorizing Historical Consciousness*. Toronto: University of Toronto Press.
- SERRA DE ALMEIDA CASTELO BRANCO, Sara Marlene (2014): *O Cinema Português e a Trans-temporalidade. A Memória e o Mito*. Dissertação de mestrado, Universidade do Porto.
- SHIPPEY, Tom (2009): “Medievalisms and Why They Matter”, em Karl Fugelso (ed.), *Studies in Medievalism XVII: Defining Medievalism(s)*. Suffolk: Boydell and Brewer, pp. 45-54.
- SMITH, Anthony D. (1986): *The Ethnic Origins of Nations*. Oxford: Blackwell.
- SOUSA DIAS, Susana (2012): “Biografia de António de Macedo”, em Manuel Mozos (ed.), *O Cinema de António de Macedo. Catálogo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, pp. 21-32.
- STURTEVANT, Paul (2019): *The Middle Ages in Popular Imagination: Memory, Film and Medievalism*. London: Bloomsbury.
- TAYLOR, Charles (1989): *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Harvard: Harvard University Press.
- TOLKIEN, J. R. R. (1988): *On Fairy-Stories*. London: HarperCollins.
- VARANDAS, Angélica (2023): “The Legend of Dama Pé-de-Cabra from Literature to Cinema: *A Maldição de Marialva* by António de Macedo”, em Ana Maria Machado (dir.), *Medievalismo literário português em contexto europeu*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2023, pp. 177-202.

# Spiritual Visions of Time and Space in Luis Buñuel's Cinematic Medievalism

Erika Loic  
*Florida State University*

## LUIS BUÑUEL AND CINEMATIC MEDIEVALISM

In his 1982 autobiography, *Mon dernier soupir*, the filmmaker Luis Buñuel describes Calanda, his birthplace in Aragón, Spain: “Dans mon village, où je naquis le 22 février 1900, on peut dire que le Moyen Âge s’est prolongé jusqu’à la Première Guerre mondiale” (14). In addition, he speaks of discovering the cinema at the age of eight, this new medium representing “l’irruption d’un élément totalement nouveau dans notre univers du Moyen Âge” (40). Knowingly or not, Buñuel’s notion of a local, long-lasting “medieval universe” echoed existing and subsequent scholarship characterizing Spain and Portugal as nations delayed in their transitions to modernity.

Most famously, Luis Weckmann’s two-volume study, *La herencia medieval de México* (1983), and his ensuing works track “medieval survivals” in the early colonial Americas. His argument hinges on the notion that the Iberian Peninsula of the fourteenth to sixteenth century fell behind the rest of Europe and failed to transition beyond

the Middle Ages: “Forced to remain long in the background of European evolution, due to her almost constant state of warfare, Spain realized, later than any other country in western Europe, the flowering of her mediaeval civilization. Thus, Spain was able to transmit to America, as a living product and not as a dead tradition, many of her mediaeval accomplishments” (1951: 130). From Weckmann’s perspective, this “living product” comprised the legal, administrative, economic, literary, religious, and visual cultures of Spain.

As a concept, the transatlantic export of Iberian medievality applies in a somewhat literal sense to Buñuel’s *Simón del desierto* (1965), the last of his Mexican productions. Taking inspiration from the life of a fifth-century Christian stylite, or pillar-saint, the film transforms the Mezquital Valley of Central Mexico into the Syrian desert. He similarly allows the past to irrupt into the present and geographies to intersect in his most “medieval” film, *La Voie Lactée* (1969). In the loosest terms, the narrative follows two French “pilgrims” (profit-seeking vagabonds) along the Camino de Santiago, or Way of St. James, a series of pilgrimage routes converging in Santiago de Compostela and dating back to an early Christian tomb discovered in the early ninth century and identified as that of the apostle James. In capturing 2000 years of history, Buñuel and his co-writer, Jean-Claude Carrière, drew on multiple sources, including the Bible, ecumenical councils, and medieval compilations of miracle accounts. In his autobiography, Buñuel reconceives the earlier *Simón del desierto* as an encounter that could have taken place in *La Voie Lactée*: “Aujourd’hui il me semble que *Simon du Désert* pourrait être déjà une des rencontres des deux pèlerins de *La Voie Lactée*, sur le chemin sinueux de Saint-Jacques-de-Compostelle” (1982: 296). The two films may have been narratively and chronologically distinct, but he nevertheless saw them in dialogue with each other.

Cinematic medievalism typically comprises films set in the Middle Ages (whether real, imagined, or entirely fantastical) or alluding to historical events, literatures, characters, or themes associated with the period. Such films are not limited by genre or by any specific

conventions, and even their settings vary dramatically owing to the slippery nature of the “Middle Ages” as a spatiotemporal concept. In the introduction to their edited volume on *Medieval Film*, Bettina Bildhauer and Anke Bernau discourage the judgement of medievalism “by its perceived failure to measure up in terms of content to academic standards of historical veracity” (2). In contrast to simple condemnations of medieval film as ahistorical, escapist, or conservative in its longing for a “lost” past, the authors invite us to consider the ways in which “medieval film can actually nuance our understanding of history and of film precisely through its strange temporalities” (5).

To some extent, Buñuel’s view of the Middle Ages and related nostalgia for his youth in Calanda are tinged with sentimentalism. This is especially evident in a letter to his friend Ricardo Urgoiti, founder of the Filmófono production company. Writing from Hollywood in 1946, Buñuel laments, “Odio cada día más nuestra época tecnológica, la más inmoral y antiespiritual de la historia. Si hubiera un rincón olvidado en el mundo y pudiera comer en él, allí me iría. En Hollywood y en New York he comenzado a sentir hondamente la Edad Media” (Herrera Navarro 2005: 9; Buñuel 2019: 187). He reiterates these sentiments in his later autobiography, albeit this time acknowledging the polarities of the past: “J’ai eu la chance de passer mon enfance au Moyen Âge, cette époque ‘douloureuse et exquise’, comme l’écrivit Huysmans. Douloureuse dans sa vie matérielle. Exquise dans sa vie spirituelle. Juste le contraire d’aujourd’hui” (1982: 26).

Despite Buñuel’s longing for an epoch “exquisite in its spiritual life”, his unique expression of medievalism aligned less with retrospective or religious desire than with his broader interest in the “spiritual life” as a category of imagination, and especially one that could be trained and developed: “je crois que l’imagination est une faculté de l’esprit qui peut s’entraîner et se développer, comme la mémoire” (1982: 51-52). As early as *Un chien andalou* (1929), Buñuel and his collaborator Salvador Dalí experimented with using systematically discontinuous montage to dissolve the boundaries

between dream and reality (Elder 2013: 381-384). These erratic shifts in time and space capture the hallucinatory quality of dreams that certain Surrealists wished to bring into waking reality, but they similarly intersect with the medieval life of the mind that so pre-occupied Buñuel. Paradoxically, the technological age he decried offered him the very tools with which he could recapture or induce the creative potential of the Middle Ages.

While scholars have examined Buñuel's references to early Christian and medieval literatures and aesthetics (Salvador Ventura 2007; Velasco 2013; Smith 2018) and their revivals in Gothic fiction (González de León 2007), I propose an alternative reading of Buñuel's medievalism. His engagements with contemplative and visionary states in *Simón del desierto* and *La Voie Lactée* produce unconventional forms of veracity, not in their academically rigorous communication of historical fact, but rather in their uses of visual and narrative strategies that are authentic to the Middle Ages in their own way. Buñuel's treatments of space and his "strange temporalities" resonate with medieval representations of pilgrimage, prophecy, and revelation, both divine and demonic.

### VISIONARY SPACE AND TIME IN THE MIDDLE AGES

By the time of Buñuel's youth in Calanda, little of the town's medieval architecture survived. A small church of the twelfth or thirteenth century was dismantled in the mid-eighteenth century for reuse of its stone in a larger baroque church (París Marqués 2018). The twelfth-century castle at the high point of the city faced a different fate, much of it destroyed during the Carlist Wars of the nineteenth century (Benavente Serrano 2010: 89). Much like Buñuel's own films, the "medieval" elements of the town were visible in dispersed fragments or were less material than ritual.

The short documentary *Calanda* (1966), by Buñuel's son Juan Luis, highlights the town's agricultural exports, a seventeenth-century miracle in which the Virgen del Pilar (or Our Lady of the Pillar) restores a man's amputated leg, and the famed drums of

Calanda. In this tradition, the townsfolk play their drums for 24 hours beginning at noon on Good Friday: “L'évangile dit que lorsque le Christ est mort les cieux furent envahis par les ténèbres, que les rochers se fracassèrent les uns contre les autres et que le tonnerre gronda dans les entrailles de la terre”. While most participants beat their drums, certain men take on the uniforms and roles of Roman soldiers, centurions, and a general. A single figure, dressed in what Buñuel identifies as a suit of medieval armor, takes on the role of Longinus, who pierced Christ's side with a lance (1982: 28). In addition to costume-based roleplaying and reenactment, the Good Friday traditions involve the townsfolk climbing a nearby hillside as if ascending Calvary to the site of the crucifixion outside Jerusalem, or participating in Christ's funerary procession. While these traditions in Calanda date to the eighteenth century, the practice of visualizing religious ritual and procession through the lens of the Scriptures has an extensive history in the Iberian Peninsula.



FIG. 1. Byzantine brooch with the Adoration of the Magi, from a Visigothic grave at El Turuñuelo (Spain), end of the sixth century (Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 1963/56/1; photograph: Ángel M. Felicísimo, licensed under a Creative Commons Attribution 2.0 Generic CC BY 2.0).

Christian pilgrims had long visualized themselves as reenacting the actions of the Magi (Matt. 2), the archetypal biblical travellers offering gifts to the infant Christ (Vikan 1990). Early pilgrims to the column of Symeon the Stylite the Elder (ca. 389-459) at Qal'at Sem'an (Syria) collected souvenir clay tokens with images of both the saint on his column and the Magi (Boero 2021). A circular gold brooch from the grave of a high-status Visigothic woman at the archeological site of El Turuñuelo (near Medellín, Badajoz, Spain) features the Adoration of the Magi and a Greek inscription invoking protection from the Virgin Mary for a female wearer (Balmaseda Muncharaz 2009: 25-26; Figure 1). The deceased herself may have brought it westward with her, possibly returning from a pilgrimage to the Holy Land. Similarly, pilgrims seeking to venerate the tomb of St. James at Santiago de Compostela encountered the Magi on Adoration portals throughout their journey (Ruiz Cuevas 2009). Once they arrived at their destination and entered the cathedral, they came face to face with a stone choir, no longer extant, on which they witnessed a final Adoration of the Magi. The repeating motif encouraged viewers to collapse not only temporalities (biblical history and their actions in the present) but also one destination (Bethlehem) with another (Qal'at Sem'an or Santiago de Compostela).

The monastery of Santo Domingo de Silos lies roughly 60 km south of Burgos, the closest stop on one of the major pilgrimage routes to Compostela. Pilgrims making the arduous detour from the Camino did so to venerate at the tomb of the monastery's canonized abbot and patron saint (Lappin 2002). In her work on the *vita apostolica* (apostolic life) and the sculpture of monastic cloisters, Ilene H. Forsyth examines the selection of iconographies that emphasize the apostles and encourage monks and canons to achieve union with Christ by emulating his disciples. Through these acts of imitation, they “metaphorically experience the places, people and events of the apostolic age (e. g. thereby substituting the spiritual journey of their professional mission for actual travel to pilgrimage sites)” (1986: 75).



FIG. 2. Journey to Emmaus with Christ as pilgrim, monastery of Santo Domingo de Silos (Spain), cloister's northwest pier, ca. 1100 (photograph: Lawrence Lew, licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.0 Generic CC BY-NC-ND 2.0).

In the case of the Doubting Thomas in the Silos cloister, a scene of faith in the absence of material proof, the apostles receive special prominence despite having a secondary role in the narrative (Forsyth 1986: 77). In a sculpted Journey to Emmaus on the cloister's northwest pier, Christ engages two disciples while in the guise of a medieval pilgrim, recognizable through the addition of a pilgrim's wallet adorned with the characteristic cockle-shell badge of Santiago de Compostela (Valdez del Álamo 2007; Figure 2). The historical Christ sculpted around 1100 would have co-existed with medieval pilgrims who visited the monastery. Moreover, the monks' own circumambulation of the cloister represented an additional type of imitation, transforming the act of contemplative walking into their own spiritual pilgrimage route.

Medieval multi-temporality was not restricted to positive or aspirational imagery, nor was it limited to the intermingling of the biblical past with the medieval present. The highly public visual programs of Last Judgment portals allowed carvers to portray the saved and the damned in highly localized, contemporary terms (Lahoz 2020). In doing so, they projected the medieval present into the apocalyptic future. For example, the Puerta del Juicio, or Door of the (Last) Judgement, of Tudela Cathedral (Navarre, Spain) features warnings against the sin of avarice. Among the sinners on the thirteenth-century archivolt surrounding the now-lost tympanum are tailors and drapers, a baker, and a butcher, all merchants who could manipulate the measures or quality of their products to increase their profits illegitimately. Demons also torment and influence various individuals in contemporary dress, among them a knight, an abbot, monks, and a bishop (Figure 3). The inclusion of demonic figures in such imagery served the dual purpose of communicating literal torment at the end of time and metaphorical enticements in medieval people's day-to-day lives, especially in cases where demons appear as manipulative entities. In other words, such demons were legible as visible/material and invisible/immaterial simultaneously.

Theological texts attributed to the Church Fathers, and in particular Augustine of Hippo's *De genesi ad litteram* (*On the Literal Meaning of Genesis*), distinguish among vision types: corporeal vision (*visio corporalis*), sense knowledge attained through the eyes of the body; spiritual vision (*visio spiritalis*), perceptions in dreams and the imagination; and intellectual vision (*visio intellectualis*), true comprehension and the grasping of abstract concepts, in other words seeing things as they really are but in a sense that is beyond visual likenesses. Medieval carvers and illustrators adapting textual accounts of spiritual vision contended with indeterminacy, especially the unclear role of the body and whether an apparition is tangible or exists exclusively in the mind. In addition, accounts of spiritual vision regularly involve the conjunction of temporalities—visions of the past or future unfolding in the present—and of earthly, divine, and infernal settings.



FIG. 3. Bishop and monk with a demon, Puerta del Juicio, Tudela Cathedral (Spain), ca. 1230 (photograph: Santiago López-Pastor, licensed under a Creative Commons Attribution-NoDerivs 2.0 Generic CC BY-ND 2.0).

Art historian Sixten Ringbom proposes a *Bildgrammatik* (image grammar) that medieval artists employed to give visual form to speech or inner phenomena such as thought, imagination, and dream (1989). These techniques include the use of borders to distinguish between levels of reality, as well as the juxtaposition of protagonists and the content of mental activities within a single space. The latter necessarily creates ambiguity around what is and is not “palpably present” (1989: 36). This lack of clarity and certainty, which Ringbom frames as a problem to be overcome, Buñuel and many of the Surrealists embraced. In *Simón del desierto* and *La Voie Lactée*, Buñuel’s approaches to visionary experience and other cognitive effects are completely in line with those of medieval artists: mental and physical space merge, either through the types of juxtaposition described by Ringbom or through strategic

manipulation of image and audio editing conventions; and spatiotemporal boundaries dissolve through costuming, reenactments of past events, or the superimposition of apocalyptic iconographies onto the here and now.

### *SIMÓN DEL DESIERTO* (1965)

In an interview with Vicente Allanegui, a priest from Calanda, Buñuel calls *Simón del desierto* a documentary, and describes drawing from Jacobus de Voragine's thirteenth-century *Legenda aurea* (*Golden Legend*) and the twentieth-century scholarship of André-Jean Festugière and Hippolyte Delehaye (Aub 1985: 487-498). Discussing Delehaye's 1923 *Les saints stylites*, Buñuel notes, "Entonces leí la parte interesantísima donde están quince, veinte estilistas, con consideraciones sobre cómo eran, cómo hablaban, qué pasaba, por qué era eso. Era el momento del anacoreta en el Medio Oriente [...] En Egipto, en Siria y en casi toda la parte esa del Mediterráneo oriental" (488-489). Buñuel expresses a desire for accuracy, describing the film as a process of transcription, one that could even lead to claims of plagiarism on the part of Festugière (489).

Despite Buñuel's explicit sources and his insistence on veracity, *Simón del desierto* exists in an ambiguous time and place. The film begins with Práxedes, a man grateful for miraculous healing, donating a new, taller column to Simón. A robed man then praises Simón for inspiring his brothers and for following in the footsteps of "our father, Symeon the Stylite". This phrasing opens the possibility of Symeon as a predecessor in living memory, setting the film in Late Antique or medieval Syria, or Symeon as a *spiritual* predecessor, allowing the narrative to unfold in any desert and any period after the fifth century.

Evocations of Buñuel's hometown of Calanda add to the unfixed qualities of the setting. Simón's restoration of a repentant thief's amputated hands recalls the so-called Calanda miracle, which involves a Marian instantiation named for her original appearance to Saint James atop a column (Buñuel 1982: 19). Thunderous, nondiegetic

drumming intrudes into the soundtrack at various intervals, supplementing the connection to the Virgen del Pilar through an additional evocation of Buñuel's hometown. The opening credits confirm the source of the drumming: "Saeta y tambores de Semana Santa de Calanda, (Aragón)". Buñuel used the Drums of Calanda in several productions, taking advantage of their "pulsations d'un rythme secret, qui nous transmet une sorte de frisson physique, hors de toute raison" (Buñuel 1982: 28).

A second category of temporal interpenetration occurs when the film's viewers are drawn into the characters' sensory experiences. For roughly fifteen seconds, a young woman passes by the column, bearing a jug on her shoulder and adjusting her covered yet visible hair with a long-nailed hand. As Simón subsequently scolds a monk for looking upon her, audiences in a darkened theater realize the film's control over their own gaze—their own inability to resist the seductive image and to follow Simon's precept, "No te dejes arder en el fuego de una contemplación vana".

As Buñuel himself noted in 1953,

[b]ecause it acts in a direct manner upon the spectator in presenting to him concrete people and objects, because it isolates him by virtue of the silence and darkness from what might be called his 'psychic habitat', the cinema is capable of putting him into a state of ecstasy more effectively than any other mode of human expression. But more effectively than any other, it is capable of brutalising him. (Buñuel 2002: 45).

Like the sensory restrictions of monastic and ascetic ritual—for instance the prayer and meditation depicted in *Simón del desierto*—film has the capacity to direct and transform perception.

The power of isolation that Buñuel associated with some of the more austere practices of the Middle Ages, among them asceticism, appealed to him for not engendering religiosity but rather unencumbered creativity. He describes the similar benefits of isolation for the Marquis de Sade (who also appears as a character in *La Voie Lactée*): "En la cárcel, que junto a todos sus inconvenientes podía darle un delicioso aislamiento, Sade estaba en libertad de entregarse

a su imaginación” (Colina and Pérez Turrent 1986: 161). He goes on to describe his own desire to be alone with his soul “y soñar despierto, imaginar lo imaginable... y lo inimaginable. [...] ¿Se imaginan ustedes lo que debe haber sido el silencio en la Edad Media?” (161).

Distraction from the life of the mind becomes its own major theme in *Simón del desierto*, taking the form of a feminine Satan’s tortures and temptations. She appears to Simón in various guises —woman and man, young and old. From the bottom of the column, she reveals her gartered thighs and bares her breasts. Moments later, she stands beside him and strokes his beard. Libby Saxton describes the methods through which Buñuel brings these apparitions to life:

In the midst of conversations with Simón that are filmed in classic shot/reverse-shots, the Devil changes not only her appearance but also her location: one moment, she is shouting temptations at him from the ground; the next, she is on top of the pillar whispering in his ear. Discontinuities in time and space are exacerbated by uncertainty over the extent to which the film depicts the ascetic’s fantasy. Is the Devil a figment of Simón’s imagination, a figure in his dreams? Or is she conjured up by the film, rather than by his psyche? (2013: 422-423).

Like the demons in Last Judgment painting and sculpture, benign influence inflicts real and metaphorical damage simultaneously, taking on seductive or repulsive forms as needed.

In a moment of prayer, Simón notes, “Señor, Señor, mis pensamientos se alejan de ti”. The film pairs the metaphor of increasing distance from the divine with the image of Satan walking towards the column. She arrives in a short tunic with a lamb in her hands. Her feminine voice and face combined with her short beard produce a youthful ambiguity consistent with Late Antique iconographies of Christ as a youthful Good Shepherd, but these same ambiguities introduce the anxiety, so persistent during the Middle Ages, around seductive images and the worship of false gods.

The final sequences bring the film’s spatiotemporal discontinuities to a climax. A monk tells Simón, “Las hordas del Anticristo

avanzan hacia Roma. Quizás no tarden mucho en llegar hasta aquí”. Satan later declares, “vienen a buscarnos”, following which an airplane passes overhead. This wonder of the technological age brings the fifth-century saint into the audience’s present. Or, considered in reverse, the plane transports the hordes of the Antichrist, who encroach barbarically on the past.

In the concluding scene, a raucous hell set in a 1960s Mexican nightclub, Simón and Satan sit at a table, observing as young couples dance frenetically to instrumental rock. The sounds of twentieth-century urban life have now replaced the Drums of Calanda. Simón asks Satan what the dance is called: “Carne radioactiva. Es el ultimo baile, el baile final”. According to Federico Arana of Los Sinners (the aptly but coincidentally named Mexican rock band), it took fifteen years for him and his fellow bandmates to see the film and realize, “evidentemente, Buñuel nos retrató como criaturas diabólicas” (2002: 172). Like a medieval portal in which the dress and activities of the damned mirror those of contemporary viewers, the “last dance” in the nightclub becomes a twentieth-century Judgment Day.

While Buñuel uses medieval conventions to make the realities of future damnation vivid and present, he also sets contemporary life against his impressions of the past: “Hay un instrumento infernal, que podría realmente haber inventado el diablo, o un enemigo de la humanidad: la guitarra eléctrica. Qué época diabólica la nuestra: la multitud, el smog, la promiscuidad, la radio, etcétera. Yo volvería encantado a la Edad Media, siempre que fuese antes de la Gran Peste del siglo XIV” (Colina and Pérez Turrent 1986: 161). Unsurprisingly, the same Buñuel who famously thanked God for being an atheist (Buñuel 1982: 211) expresses an equally ambivalent attitude towards technology: electric guitars and radios may be infernal, yet the cinema is “una máquina de fabricar milagros” (164). The machine that manufactures miracles is perfectly suited to producing supernatural manifestations and spatiotemporal disjuncture, ultimately troubling the distinctions between real and imaginary.

Bildhauer and Bernau’s introductory essay on “the a-chronology of medieval film” highlights the treatment of time that distinguishes

cinematic medievalism from other categories of narrative filmmaking: “more so than films set in other periods of the past, the present or the future, medieval films [...] offer alternatives to chronological conceptions of time. Both in their plots and in their filmic techniques they frequently show, for instance, anachronisms, time stoppages, time travel and cyclical time” (2009: 1). These effects, which shuttle both characters and viewers between times in *Simón del desierto*, reach new heights in *La Voie Lactée*. According to Buñuel’s own assessment, “Eso lo perfeccioné en *La Vía Láctea*, donde los personajes no necesitan ya ningún avión para pasar de una época a otra” (Colina and Pérez Turrent 1986: 165).

### *LA VOIE LACTÉE* (1969)

Speaking over footage of a map, the narrator of *La Voie Lactée* begins with a history of the pilgrimage to Santiago de Compostela, recounting that a star led shepherds of the seventh century to the resting place of St. James. He explains the etymology of Compostela (“campus stellae”, or field of the star) and the origins of “Milky Way” as an alternative name for “Way of St. James”. As the narration ends, the film cuts abruptly to a full minute of opening credits set over loud footage of vehicular traffic—a jump as abrupt as the arrival of the airplane in *Simón del desierto*. Following the opening credits, two French travelers begin their journey from Fontainebleau to Compostela, attempting to hitchhike along the quieter dirt road that has replaced the earlier motorways.

The two men seek alms from a man walking in the opposite direction, who eventually tells them, “allez, prenez une prostituée”, and instructs them to call the offspring of this union, “tu n’es pas mon peuple” and “plus de miséricorde”, a speech adapted from God’s instructions to the prophet Hosea (Hosea 1:2, 6, and 9). Once the man departs, the pilgrims see him holding hands with a person of short stature who, in turn, releases a dove—trinitarian imagery making the speaker’s identity as God explicit. This is the first of many episodes in which the travelers, now quasi-prophets,

and the film's other protagonists witness miracles, some drawn from the Gospels and others, according to Buñuel, from the medieval writings of Iberian priest and poet Gonzalo de Berceo (ca. 1196-ca. 1264; Colina and Pérez Turrent 1986: 174).

Buñuel recounts his initial interest in Marcelino Menéndez Pelayo's *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1882), and specifically the equal intensity with which heretics and orthodox Christians committed to their truths (Buñuel 1982: 301; Colina and Pérez Turrent 1986: 192). He was especially drawn to heretics and their combination of dogmatism and bizarre inventiveness. Buñuel insists the film has nothing to do with taking sides, but rather with being freed from time and space to travel through fanaticism, a path applicable "à toute idéologie politique ou même artistique" (Buñuel 1982: 302-303). The characters' geographic displacement propels them along a nonlinear history of theological debates on transubstantiation, the origins of evil, the natures of Christ and the Trinity, free will, the Immaculate Conception, and others.

In an early interaction, the younger "pilgrim", named Jean Duval, comments on the beard of the older, Pierre Dupont. Jean notes that the beard inspires confidence, which suddenly initiates a flashback—or seeming flashback, as implied through the conventions of narrative cinema—in which a mother convinces her son not to shave. Costuming makes the mother and son immediately legible as the Virgin and Christ, an identification reinforced through the presence of Joseph as carpenter. Following this interposed scene, the men encounter a roadside child with stigmata and forehead wounds evoking the crown of thorns. The role of Christ is established as transferable, and Pierre's life thus becomes a form of *imitatio Christi* akin to a medieval monk in the Silos cloister. Similarly, the names of the two travelers—Jean and Pierre, or John and Peter—suggest a possible *vita apostolica*.

While all dialogue of the first eighteen minutes is in French, "un berger qui parle comme un curé" (according to the older pilgrim) introduces the first linguistic shift. He instructs Jean and Pierre to follow him but not to speak a word of what they see, although the

Frenchmen fail to understand his Latin and consequently stay in place. The proliferation of languages in the film —French, Italian, Spanish, and Latin— captures authentic pilgrimage experiences that brought travelers of diverse origins into contact with each other, as well as medieval life more generally, where the languages of liturgical practice and the Scriptures coexisted with a range of regional vernaculars.

The “shepherd who speaks like a priest” joins a group of robed individuals, and a different man tells the group, still in Latin, “good tidings from Rome, thanks to the proconsul Volventius. The emperor Gratian has restored Priscillian to the bishopric of Ávila”. He then hands a bishop’s crozier to Priscillian (ca. 340-ca. 385), a controversial figure in Roman Hispania (the Roman name for the Iberian Peninsula) who became bishop of Ávila in 380. Priscillian was a strict ascetic associated with a sect whose beliefs were considered gnostic in nature and therefore heretical. He was eventually tried on charges of sorcery and sentenced to death. The orgiastic scenes that follow represent the gnostic deprecation of the material world and corporeal existence, the seat of evil in gnostic thought.

Two secondary protagonists, a pair of Protestant students, François and Rodolphe, similarly move through time, in this case by shedding their robes and donning the discarded attire of twentieth-century hunters. Interviewing Buñuel, José de la Colina describes these clothing changes as a substitute time machine, and Tomás Pérez Turrent notes that time travel occurs “sin truco: a la vista del espectador y en el mismo paisaje” (Colina and Pérez Turrent 1986: 174). Camera tricks help Buñuel manufacture certain miracles, as in *Simón del desierto*, but at times characters’ ability to shift through history is as non-technological as a man from Calanda who dresses in medieval armor and becomes Longinus, or a group of medieval pilgrims in Spain who embody the Magi.

In one sequence, the pilgrims eat while watching young school-girls recite canons from ecumenical councils, primarily from the Council of Trent (1547), but also one from the first and second Councils of Braga (561/572), which condemned Manicheism

and Priscillianism (Ferreiro 2010). The scene cuts to the execution of a pope by a firing squad, and then back to a dialogue between Jean and a stranger sitting nearby, who has just heard the sounds of shooting.

Man: Qu'est-ce que c'est? Il y a un champ de tir par ici?

Jean: Oh non, non, c'est moi. Je m'imaginai qu'on fusillait un pape.

Jean's explanation that sounds in his imagination are audible to the stranger explicitly acknowledges that boundaries between thought and reality—and between shots in a film—are porous in a constructed cinematic universe. Potent thought re-merges later in the film: Jean wishes injury on a driver who refuses to stop for them, precipitating a fiery crash. Much like writers and directors, the protagonists have the power to will reality into existence.

As in *Simón del desierto*, *La Voie Lactée* draws audiences into multiple temporalities. As a priest prepares to recount a miracle, he gathers patrons in a tavern around him. He begins to speak, at which point he turns to look directly at the camera. In breaking the fourth wall, he transforms the viewers into additional tavern guests, joining their realities to the visionary times and spaces of the film. His narration centers on a Carmelite nun who flees her convent for the love of a man. When she returns, remorseful, after years away, nobody reacts with scorn or surprise. She eventually realizes that, in her absence, the Virgin has adopted her likeness. The capacity for holy to become mundane and mundane to become holy recurs throughout both the film and the art of the Middle Ages, as in the example of the Christ as pilgrim or pilgrims as Magi.

Sixten Ringbom's description of juxtaposition, namely individuals and their mental activities co-existing in the same physical space, might be extended to account for the additional possibilities that film editing affords. Through the juxtaposition of shots, Buñuel similarly implies continuities between levels of reality, times, and individuals—as with Pierre who is an elderly pilgrim in the present and a young Christ in an implied flashback, or with Jean's thoughts

becoming audible to a stranger. Shot juxtaposition similarly creates permeable boundaries between locations. A subsequent scene at the inn involves Rodolphe, a recent convert from Protestantism, in conversation with a virgin who has appeared in his room and a priest who mostly speaks to them from the other side of a locked door:

Priest: Le Christ est né de sa mère sans rompre sa virginité. Comprenez-vous bien cela?

Woman: Oui! Comme la pensée jaillit du cerveau sans briser la boîte crânienne.

Rodolphe: Ou comme un rayon de soleil traverse une vitre sans la casser.

The priest alternates between being inside the room with the other two and outside in the hallway. This visual metaphor for Mary's body and Christ's incarnation also captures the dissolution of material thresholds that editing facilitates.

As Pierre and Jean finally reach the outskirts of Santiago de Compostela, a disappointed woman announces that pilgrims no longer come; the body once thought to be that of St. James turns out to be Priscillian's headless corpse. "Mais en tout cas maintenant vous n'êtes plus si pressés", she says to them, wrapping an arm around the older man and suggesting they all have some fun in the grass. She confirms they have money for her services and explains that she wants to have a child whom she will call "tu n'es pas mon peuple" or "plus de miséricorde", bringing the two men closer to fulfilling their callings as Hosea-like prophets but, narratively, denying them entry into Santiago de Compostela.

*La Voie Lactée* concludes in the first-century Holy Land, presented as if contiguous with the twentieth-century woods into which Pierre and Jean have disappeared. Following a final miracle and discourse from Christ, the following text appears: "Tout ce qui, dans ce film concerne la religion catholique et les hérésies qu'elle a suscitées, en particulier du point de vue dogmatique, est rigoureusement exact. Les textes et citations sont empruntés, soit aux écritures, soit à des ouvrages de théologie et d'histoire ecclésiastique, anciens et

modernes". Despite this air of documentary authority, the film nevertheless thwarts all certainty and linearity, even denying the protagonists the ability to reach their destination—a traditional component of a hero's journey. The only certainties for Buñuel are mystery and the ineffable, reinforced through the dissolution of temporal and material boundaries, although this dissolution is "rigorously exact" from the standpoint of medieval religious experience.

## CONCLUSION

Buñuel perceived the Middle Ages not as spatiotemporally distant but as a period he inhabited as it waned. This unconventional periodization, extending far beyond Weckmann's notion of a delayed Iberian Middle Ages, informed Buñuel's cinematic medievalism. His fascination with the period motivated him to incorporate or draw inspiration from Late Antique and medieval sources—the lives of Priscillian and Symeon the Stylite, the works of Gonzalo de Berceo and Jacobus de Voragine—or to meditate on the popular medieval themes of Christian doctrine, asceticism, and pilgrimage.

*Simón del desierto* and *La Voie Lactée* restage elements of medieval history and narrative, and some of their thematic appeal stemmed from Buñuel's romantic notions of the period. His statements across multiple interviews make explicit his conception of the Middle Ages as a period of quieter, more isolated, and contemplative existence; however, these features held appeal not for religious reasons but rather for their imaginatively generative potential. The significance of Buñuel's filmmaking to the study of medievalism stems less from his historical subject matter than from his strategies for altering human perception: the interpenetration of spaces, time periods, and individual identities; the mixing of languages; and the ambiguous treatment of spiritual vision as tangible presence.

Buñuel describes dreams and reveries as "el 'primer cine' que inventó el hombre" (Colina and Pérez Turrent 1986: 165), projecting the history of the cinema back before any technological development and speaking to the natural kinship between the medium's capacities

and the types of vision that Augustine would have categorized as spiritual. His representations of dreams, miraculous and demonic apparitions, and fluid experiences of time, space, and identity all mirror traditions that similarly predate motion-picture technologies. Yet the resonances between Buñuel's *visio spiritalis* and medieval ritual and visual culture are not the simple result of nostalgia; Buñuel looked to the past to seek the radical future of filmmaking.

#### FILMOGRAPHY

- BUÑUEL, Luis (1965): *Simón del desierto*. Estudios Churubusco.  
 — (1969): *La Voie Lactée*. StudioCanal Image/Fraia Film.  
 BUÑUEL, Juan Luis (1966): *Calanda*. Cité Films/FranFildis.

#### BIBLIOGRAPHY

- ALTSCHUL, Nadia R. (2020): *Politics of Temporalization. Medievalism and Orientalism in Nineteenth-Century South America*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- ARANA, Federico (2002): *Guaraches de ante azul*. Ciudad de México: María Enea.
- AUB, Max (1985): *Conversaciones con Buñuel. Seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*. Madrid: Aguilar.
- BALMASEDA MUNCHARAZ, Luis Javier (2009): “Orfebrería epigrafiada de época visigoda en el Museo Arqueológico Nacional”, in Nicolás Ávila Seoane, Manuel Joaquín Salamanca López and Leonor Zozaya Montes (eds.), *VIII Jornadas Científicas sobre Documentación de la Hispania altomedieval (siglos VI-X)*. Teruel: Museo de Teruel, pp. 11-42.
- BENAVENTE SERRANO, José Antonio (2010): “Arqueología medieval en el Bajo Aragón: una visión de conjunto”, in Julián M. Ortega Ortega and Carmen Escriche Jaime (eds.), *I Jornadas de Arqueología Medieval en Aragón. Balance y novedades. Actas. Teruel, 15-17 de junio de 2006*. Teruel: Museo de Teruel, pp. 79-110.

- BILDHAUER, Bettina, and BERNAU, Anke (2009): "Introduction. The A-chronology of Medieval Film", in Bettina Bildhauer and Anke Bernau (eds.), *Medieval Film*. Manchester: Manchester University Press, pp. 1-19.
- BOERO, Dina (1982): *Mon dernier soupir*. Paris: Robert Laffont.
- (2002): "Cinema, Instrument of Poetry (1953)", in Catherine Fowler (ed.), *The European Cinema Reader*. London: Routledge, pp. 45-48.
- (2019): "To Ricardo Urgoiti, 30 Jul. 1946", in Jo Evans and Breixo Viejo (eds.), *Luis Buñuel: A Life in Letters*. New York: Bloomsbury Academic, pp. 187-188.
- (2021): "Between Gift and Commodity. The Distribution of Tokens and Material Substances at the Pilgrimage Sites of Stylites", in Sergey Minov and Flavia Ruani (eds.), *Syriac Hagiography. Texts and Beyond*. Leiden: Brill, pp. 281-339.
- COLINA, José de la, and PÉREZ TURRENT, Tomás (1986): *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz/Planeta.
- ELDER, R. Bruce (2013): *Dada, Surrealism, and the Cinematic Effect*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- FERREIRO, Alberto (2010): "Profuturus of Braga, Pope Vigilius and Priscillian", *Studia Patristica*, 48: pp. 309-313.
- FORSYTH, Ilene H. (1986): "The *Vita Apostolica* and Romanesque Sculpture. Some Preliminary Observations", *Gesta*, 25/1: pp. 75-82.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, Fernando (2007): "Buñuel, Poe and Gothic Cinema", *The Edgar Allan Poe Review*, 8/2: pp. 49-64.
- HAHN, Cyntia (2019): "Vision", in Conrad Rudolph (ed.), *A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Hoboken: Wiley-Blackwell, pp. 71-93.
- HERRERA NAVARRO, Javier (2005): "Buñuel rumbo a México. Iluminaciones de una correspondencia inédita con Ricardo Urgoiti", *Antropología*, 79: pp. 3-13.
- LAHOZ, Lucía (2020): "Juicios Finales y justicia local. Algunos ejemplos navarros y castellanos", in Rosa Alcoy and Cristina Fontcuberta i

- Famadas (eds.), *Judici i justícia. Art sacre i profà medieval i modern*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 107-141.
- LAPPIN, Anthony (2002): *The Medieval Cult of Saint Dominic of Silos*. Leeds: Maney.
- PARÍS MARQUÉS, Amparo (2018): “Las parroquiales de Samper de Calanda (Teruel): historia y documentos”, *Studium. Revista de Humanidades*, 24: pp. 79-125.
- RABASA, José (2009): “Decolonizing Medieval Mexico”, in Kathleen Davis and Nadia R. Altschul (eds.), *Medievalisms in the Postcolonial World. The Idea of “the Middle Ages” outside Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 27-50.
- RINGBOM, Sixten (1989): “Action and Report. The Problem of Indirect Narration in the Academic Theory of Painting”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 52: pp. 34-51.
- RUIZ CUEVAS, Karina (2009): “La Adoración de los Reyes Magos como prefiguración del peregrino en el Camino jacobeo. Influencia del antiguo coro pétreo del Maestro Mateo en la difusión de este tema en la Galicia medieval”, in Francisco-Javier Campos y Fernández de Sevilla (eds.), *La Natividad. Arte, religiosidad y tradiciones populares*. Madrid: Real Centro Universitario Escorial - María Cristina, pp. 449-468.
- SALVADOR VENTURA, Francisco (2007): “Una imagen fílmica rigurosa de la Antigüedad Tardía. *Simón del desierto* de Luis Buñuel”, *HABIS*, 38: pp. 329-343.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1991): “Buñuel and the Flesh”, in C. Brian Morris (ed.), *The Surrealist Adventure in Spain*. Ottawa: Dovehouse, pp. 205-224.
- SAXTON, Libby (2013): “Between God and the Machine. Buñuel’s Cine-Miracles”, in Rob Stone and Julián Daniel Gutiérrez-Albilla (eds.), *A Companion to Luis Buñuel*. Malden: Wiley-Blackwell, pp. 414-430.
- SCARLETT, Elizabeth (2014): *Religion and Spanish Film. Luis Buñuel, the Franco Era, and Contemporary Directors*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- SMITH, Alison T. (2018): “Medieval Pilgrims in Modern Times: Buñuel’s *The Milky Way*”, in Ian S. McIntosh, E. Moore Quinn

- and Vivienne Keely (eds.), *Pilgrimage in Practice. Narration, Reclamation and Healing*. Wallingford: CABI, pp. 60-69.
- VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth (2007): "Touch Me, See Me. The Emmaus and Thomas Reliefs in the Cloister of Silos", in Colum Hourihane (ed.), *Spanish Medieval Art. Recent Studies*. Tempe/Princeton: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies/Princeton University Press, pp. 36-64.
- VELASCO, Shery (2013): "Buñuel Goes Medieval. From Sewing to Cervantes and the Vagina Dentata", in Rob Stone and Julián Daniel Gutiérrez-Albilla (eds.), *A Companion to Luis Buñuel*. Malden: Wiley-Blackwell, pp. 362-377.
- VIKAN, Gary (1990): "Pilgrims in Magi's Clothing. The Impact of Mimesis on Early Byzantine Pilgrimage Art", in Robert Ousterhout (ed.), *The Blessings of Pilgrimage*. Urbana: University of Illinois Press, pp. 97-107.
- WECKMANN, Luis (1951): "The Middle Ages in the Conquest of America", *Speculum*, 26/1: pp. 130-141.
- (1983): *La herencia medieval de México*, 2 vols. Ciudad de México: Colegio de México, Centro de Estudios Históricos.



# Uma história de esqueletos felizes: a Dança da Morte e o cinema

Susana Viegas  
*IFILNOVA (NOVA FCSH)*

## INTRODUÇÃO

Os filmes, ao contrário das pessoas, não evitam o tema da morte. São muitos os filmes que poderiam ser aqui lembrados nos quais as personagens morrem, tentam a todo o custo não morrer, ou, em casos mais extremos e sobrenaturais, regressam dos mortos. Os filmes que retratam a Idade Média, ou que se inspiram em ambientes medievais, não são uma exceção. De acordo com os estudos de Philippe Ariès, no Ocidente medieval predominava uma ideia de morte familiar e “domesticada”, vista como um acontecimento natural para o qual era preciso preparar-se cuidadosamente em vida. A atenção incidia, por isso, na própria morte e não na morte do Outro (Ariès 1974: 14). Ora, na impossibilidade de uma breve apresentação e sistematização do modo como a morte era receada, antecipada ou compreendida na Europa cristã da Idade Média, procuro explorar essa problemática através das Danças da Morte, também conhecidas por Danças Macabras. Esta alegoria visual e literária medieval, que surge numa pintura mural num cemitério de Paris, por volta de

1424-25, serviu de mote ao filme de Rita Azevedo Gomes, Pierre Léon e Jean Louis Schefer, *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias* (2019). Através da análise fílmica de *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias* é possível repensar o tema da Dança da Morte nos dias de hoje, integrá-lo num debate mais abrangente sobre cinema, representações da morte e cine-medievalismo, e, por fim, explorá-lo enquanto alegoria audiovisual.

Assim, este capítulo apresenta três momentos-chave para o desenvolvimento desta problemática: em primeiro lugar, uma contextualização da relação entre cine-medievalismo e morte, seguida de uma breve caracterização social, política e artística da alegoria da Dança da Morte, e, por último, uma análise interpretativa do contributo de *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias* quer para a relação entre cine-medievalismo e morte, quer para a alegoria em questão. Procuo, assim, cumprir dois objetivos: por um lado, defender que a filosofia do cinema —enquanto método de analisar os filmes enquanto objetos de pensamento, enquanto expressão singular de um novo modo de pensar— tem uma relação incontornável com o tema da morte e, por outro lado, mostrar que as considerações próprias do cine-medievalismo dificilmente conseguem evitar um tema tão dominante como a morte e a (i)mortalidade.

*Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias* é um documentário-diálogo entre um historiador da arte e teórico do cinema, Jean Louis Schefer (1938-2022), e dois realizadores de cinema, Rita Azevedo Gomes e Pierre Léon, tendo como mote de conversa as Danças da Morte, tema que Schefer tinha já abordado no seu livro *Squelettes et autres fantaisies - Main courante 5* (2016). Neste documentário, no entanto, Schefer vai um pouco mais longe na exploração das suas teses, abordando também a ligação entre cinema e Idade Média e entre História e iconografia cristã medieval. Mas o filme não procura apenas mostrar no que consistiam as Danças da Morte, ou em ilustrar o livro de Schefer. *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias* expressa novas relações entre imagem e texto, continuando e explanando a dupla natureza —visual e literária— da alegoria, e estabelecendo ligações com outros filmes, que são lembrados

pela sua relação, mais ou menos direta, com a alegoria. Como veremos, esta inovação permite explorar uma outra dimensão da Dança da Morte menos conhecida, a saber, o seu caráter originalmente performativo, segundo a tese desenvolvida por Elina Gertsman: “the Dance was meant to be performed, its words pronounced, and its movement enacted” (2006: 10), tese a que voltarei.

As cenas que são recuperadas —de filmes de Louis Lumière (*O Esqueleto Feliz*, 1896), Jean Renoir (*A Regra do Jogo*, 1939), Kenji Mizoguchi (*Cinco Mulheres à Volta de Utamaro*, 1946), Carl Theodor Dreyer (*A Travessia*, 1948), Luis Buñuel (*O Charme Discreto da Burguesia*, 1974), passando mesmo por uma curta de animação de Walt Disney (*A Dança dos Esqueletos*, 1929)—, não surgem unicamente com o propósito de ilustrar as palavras de Schefer (que permanece circunscrito à análise minuciosa dos quadros de Jheronimus Bosch e de Joachim Patinir). De uma forma bastante original, essas cenas são recuperadas com o propósito de se tornarem numa reflexão cine-medieval sobre a Dança da Morte. Deste modo, o filme *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias*, um objeto artístico único, constrói uma ponte entre épocas históricas e entre meios (literário e (áudio)visual).

## O CINEMA E A MORTE

A Idade Média Europeia tem sido reiteradamente imaginada e representada nos mais diversos filmes. Ainda que possam ser consideradas inautênticas ou fantasiosas, é inegável que tais imagens afetam o modo como entendemos esse período histórico e, na verdade, são a causa para um maior interesse pelo passado em geral. Há um espaço imaginativo livre deixado ao cinema que não encontramos noutras expressões artísticas, criado, em grande parte, pela conjugação audiovisual de uma encenação que dá vida ao passado. A própria história do cinema corre paralela à história do cinema “medieval”, tal seria o impacto nos seus espectadores, ávidos por dar vida a figuras históricas lendárias como o rei Artur, Robin dos Bosques ou Joana d’Arc (curiosamente, um dos primeiros filmes alguma vez

feitos foi sobre Joana d'Arc, caso do filme homónimo realizado por Georges Méliès em 1900).

Mas a ligação entre cinema e Idade Média, bem como entre cinema e História, visualmente cativante para os espectadores, torna-se mais problemática quando vista da perspectiva medievalista. Afinal de contas, poderemos nós afirmar que a um medievalista também lhe interessarão os filmes “medievais”? Pode esta pergunta, ao menos, ser colocada seriamente? John Aberth com *A Knight at the Movies* (2003) e François Amy de la Bretèque com *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental* (2004) foram pioneiros na compreensão da legitimidade em estabelecer este tipo de ligação. Também Robert A. Rosenstone (2006) se questionou, ainda que provocatoriamente e abrindo o âmbito do medievalismo para a História, se seria possível fazer historiografia com imagens no sentido em que os próprios filmes se tornaram fontes históricas. Trazer uma arte popular e acessível como o cinema para este debate permite a introdução de um elemento externo que, por tradição disciplinar, não seria tido em conta. O mesmo aconteceu, a título de exemplo, com a filosofia que, no encontro com o cinema, se redescobriu e se redefiniu, tal foi o impacto das imagens em movimento no pensamento filosófico do século xx (Cavell 1979). Rosenstone afirma ainda que “alguns” realizadores podem mesmo ser considerados historiadores porque, ainda que com meios diferentes, também eles procuram, com a sua arte audiovisual, os vestígios deixados pelo passado e, a partir desses vestígios, narrar uma história que faça sentido nos dias que correm (2006: 8).

Ambos, realizador e historiador, partilham uma mesma demanda, mas a questão torna-se mais problemática quando nos referimos a uma época na qual o cinema não teve inscrição, como é o caso da Idade Média. No tema que anima este capítulo, a Dança da Morte e o cinema, apenas é possível delimitar um *corpus* filmográfico no qual domine a representação da Morte e do morrer. Assim, recupero apenas dois filmes que julgo trazerem ideias importantes para o debate em causa: *O Sétimo Selo* (1957) de Ingmar Bergman e *Monty Python e o Cálice Sagrado* (1975) de Terry Gilliam e Terry Jones.

Para além de serem duas obras-primas do cinema, são dois filmes profundamente anacrônicos. Ou seja, se vontade houvesse de representar de uma forma exata, fiel, o período retratado, teriam os dois falhado. Na verdade, o anacronismo dá-nos alguns sinais sobre o modo como o cinema se ‘entrega’ a uma suposta missão historicista ou de reconstituição exata do passado. Os anacronismos não são erros (Bildhauer 2016: 56), mas a evidência de que a reconstituição exata do passado não é senão uma fantasia do cinema tal como a “Idade Média” não é senão uma fantasia “inventada por aqueles que vieram depois” (Pugh e Weisl 2013: 1).

A ligação direta entre a Dança da Morte e o cinema ficou, de algum modo, imaginativamente consolidada no filme de Ingmar Bergman *O Sétimo Selo* (1957). Na cena final, há uma encenação em contraluz desta alegoria na qual a Morte, interpretada por Bengt Ekerot, conduz os vivos, enfileirados de mãos dadas. À frente, a Morte com a sua foice; a fechar o grupo, o dono da companhia de teatro ambulante, Jonas Skat (interpretado por Erik Strandmark), com a sua lira. Mas o filme tem outros pontos de ligação com o tema. Em primeiro lugar, neste filme encontramos uma das mais reconhecíveis personificações da Morte. Antonius Block, um Cavaleiro recém-chegado das últimas Cruzadas (interpretado por Max von Sydow), encontra o seu país, a Suécia, devastado pela Peste Negra. Surpreendido pela visita da Morte, o Cavaleiro desafia-a para uma partida de xadrez. Indiferente ao evidente anacronismo (a última das Cruzadas terminou em 1270 e a Peste deflagrou pela Europa a partir de 1348), Ingmar Bergman não teria intenções de representar a Suécia medieval de uma forma realista, mas sim de criar uma forma “poética e alegórica” para a experiência atual (Livingston 2009: 141).

Nesse jogo de xadrez, a Morte, como parece óbvio, ganha sempre. O Cavaleiro adia o inadiável. Mas, ao contrário de outras personificações possíveis da Morte, esta traz consigo uma foice, mas não é bem um esqueleto humano. Nem tampouco é parecida com a representação que teve como inspiração, os frescos do pintor medieval Alberto Pictor, ainda hoje visíveis na igreja de Täby, Suécia,

em particular a pintura da Morte personificada que joga xadrez. No filme de Bergman, Ekerot dá corpo a uma representação diferente: a veste negra que o cobre integralmente e o seu rosto pintado de branco, lívido, difere da imagem original, de um corpo despido, mas não esquelético, e com um rosto cadavérico.<sup>1</sup> Ainda que seja uma recriação da forma como a Morte surge representada na arte medieval escandinava, é, na verdade, uma interpretação livre de uma personificação sem modelo a copiar. Para além disso, *O Sétimo Selo* faz uma referência direta a este pintor medieval quando Jöns (Gunnar Björnstrand), o escudeiro do Cavaleiro, encontra o próprio Pictor (interpretado por Gunnar Olsson) numa igreja. Pictor, num andaime, pinta uma versão de uma Dança da Morte. Jöns pergunta-lhe por que o faz, ao que o pintor responde: para que todos se lembrem de que vão morrer.

Elementos iconográficos medievais, como os frescos de Pictor, continuam a inspirar e a serem reinterpretados pela arte e pela cultura popular. Não só através de personagens marcantes como os Cruzados, mas também através dos trajes, armaduras e espadas ou mesmo músicas que nos transportam para tempos medievais. O modo como o cinema e as imagens em movimento em geral se inspiram e reinterpretam esses elementos iconográficos medievais é motivo de análise quer por historiadores, quer por teóricos do cinema.

A Dança da Morte é uma alegoria que se adequa na perfeição a um estudo sobre representações artísticas e alusões à morte e aos mortos em tempos medievais. O filme *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias* ajuda-nos, assim, a recuperar essa alegoria na sua dimensão mais documental e documentada, mas igualmente na sua dimensão mais fantástica. Por isso mesmo, como ficará mais claro com a análise do filme de Rita Azevedo Gomes, Pierre Léon e Jean Louis Schefer, nas Danças da Morte que surgiram em França, a Morte passava a ser identificada com os Mortos —e, neste caso, estes não são senão os esqueletos humanos que regressam do

---

1. A pintura em questão pode ser vista aqui: [https://artway.eu/userfiles/4\(6\).jpg](https://artway.eu/userfiles/4(6).jpg).

túmulo—. Mas, na leitura que Schefer faz dessa representação, os Mortos representam mais do que umas assustadoras figuras vindas do Além. Se pontes e arcos são, neste documentário, usados como momentos de passagem e circulação, emblemas de uma possível viagem cine-medieval entre épocas diferentes, então também o próprio filme se parece juntar a essa tarefa de transição, entre a Europa da Idade Média e a Europa dos dias de hoje.

Há, portanto, neste filme, uma ideia subentendida de História que merece ser explorada com mais detalhe. Talvez apenas relações inconscientes e livres como as que Schefer faz poderiam pôr em diálogo os murais e frescos das Danças Macabras (da igreja de Saint-Germain de La Ferté-Loupière na Borgonha ou da capela de Kermaria an Iskuit na Bretanha) com as pinturas de Jheronimus Bosch (o tríptico *As Tentações de Santo Antão*, 1401) e de Simon Marmion (*Cenas da Vida de São Bertino*, 1459). Esta liberdade associativa é executada, igualmente, pelos realizadores, citando os filmes de realizadores tão distintos como Lumière, Renoir, Dreyer ou Buñuel. Pois, paralelamente a esta análise das imagens, do que nos mostram, decorre uma outra, segundo a qual o cinema não só pode mostrar de que modo o imaginário histórico medieval é recebido, aludido e compreendido em plenos séculos xx e XXI, como, ao mesmo tempo, o próprio cinema é um meio de compreender, criar e divulgar um outro “imaginário medieval” (Amy de la Bretèque 2004). Por essa razão, por haver essa separação entre as duas modalidades, os historiadores permanecem cautelosos no uso que se pode fazer do conhecimento histórico que estes filmes veiculam. A fidedignidade histórica é preterida em relação ao dramatismo e o anacronismo é a leitura privilegiada para um desencontro narrativo sistêmico.

Ainda assim, essa não será razão suficiente para não se ser um espectador de cinema, e é nessa qualidade que muitos historiadores se revêm. Marc Ferro, por exemplo, destacava a abertura histórica da produção do próprio filme e do que esta nos comunica, no sentido em que é essa diferença (entre a história do filme e a história transmitida pela tradicional forma escrita da História), não tanto a sua comparação, que importa destacar em primeiro lugar. Ferro afirma

mesmo que qualquer filme ficcional histórico, na verdade, diz-nos mais do momento presente no qual o filme é produzido do que do passado que se quer recriar no sentido em que mostra, ainda que implicitamente, ideologias, valores, crenças ou atitudes da época de produção. Mas um filme não é visto por Ferro unicamente como documento histórico, mas também como um agente que eterniza certas figuras históricas pela adaptação da sua vida ao ecrã de cinema (1977: 127-128).

Deste registo cine-medieval ressalta ainda a intertextualidade entre o cinema e as outras artes, tais como a literatura, a pintura e a arquitetura. Por exemplo, Jean Louis Schefer, ao referir-se à ligação, não apenas metafórica nem somente essencialista, entre o cinema e a pintura, afirma que as imagens do cinema copiam a própria passagem das imagens e é na busca por esse momento genético, no qual a ligação se estabeleceu, que Schefer regressa ao tema da Dança da Morte que tanto tinha marcado a iconografia europeia medieval. Afirma ele no filme que “só, eventualmente, nos frescos das danças macabras é que se pode ver um modelo regular antecipador do cinema” (Schefer 2005: 55). Seguindo semelhante linha de pensamento, igualmente na busca de uma génese possível, ainda que extemporânea, do cinema e da montagem cinematográfica, Eisenstein regressava ao desenho arquitetónico da Acrópole de Atenas.<sup>2</sup> Há um olhar para trás que não é neutro nem objetivo, mas sempre de um sujeito, que olha e que é olhado, como diria Georges Didi-Huberman (2010) sobre a devolução que a História faz e a implicação do historiador/observador nesse ato.

Os filmes cine-medievais podem ter uma ligação menos ortodoxa com a História. A recente intrusão do cinema nos próprios estudos medievais surge parodiada em *Monty Python e o Cálice Sagrado* (1975), realizado por Terry Gilliam e Terry Jones. O filme começa no tempo presente (anos 70) com um historiador medievalista das

---

2. Eisenstein comparava o caminhar por entre os diversos edifícios que compõem a Acrópole com assistir a um filme no sentido em que “o percurso pensado para o espetador-móvel, para o visitante da Acrópole, corresponderá ao primeiro filme alguma vez feito” (Viegas 2023: 234).

lendas arturianas (interpretado por John Young), Frank, apresentado como “A Famous Historian”, que grava, entre umas ruínas, um programa televisivo, possivelmente educativo, sobre os feitos arturianos. Frank é morto por um cavaleiro medieval anónimo, um Cavaleiro da Távola Redonda, ‘vindo’ do passado. Assim começa *Monty Python e o Cálice Sagrado*, com uma mistura caótica de tempos cronológicos, entre dados ficcionados e dados factuais sobre o período da Idade Média, de uma apresentação formal que nos apresenta a época do rei Artur, para uma abrupta interrupção dessa linha narrativa, com a entrada em cena de um cavaleiro, cavalgando vindo dos tempos antigos. Essa interrupção, totalmente inesperada, é um alerta de que o entusiasmo e fascínio que temos pelo passado é não só um divertimento, mas também algo que pode matar: “The incident’s gleefully dark humour should not eclipse its thematic interest in how the past enlivens yet kills” (Pugh 2016: 220). O anacronismo é esta entrada em cena de um elemento absolutamente caotizante.

Qual é então o significado da morte de Frank? Pode o cine-medievalismo dos Monty Python, e o modo como cria uma visão alucinada e descontrolada, de humor negro, das lendas arturianas dos Cavaleiros da Távola Redonda, representar também a “morte” do historiador no seu sentido mais tradicional e sério? Pode um filme como *Monty Python e o Cálice Sagrado* ou mesmo *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias* incorporar o nível de autoconhecimento que a filosofia do cinema atribui aos filmes? Por exemplo, para um filósofo do cinema como Robert B. Pippin, uma das “tarefas” filosóficas dos filmes passa pela materialização de autoconhecimento, pela expressão de um modo de conhecimento que é autorreflexivo e autoconstituente (2020: 8), do filme sobre a sua natureza.

## MORTE, EPIDEMIAS, FOME E OUTRAS INFELICIDADES?

Analisar com mais detalhe as Danças da Morte é uma forma possível de compreender como era a morte pensada, receada ou preparada na Idade Média Ocidental, mas, e tendo em conta a sua presença em filmes e na cultura popular em geral, também uma

forma de ver como a Morte e os mortos surgem imaginados e representados pelo cine-medievalismo. A Peste surge em muitos dos filmes que reconstituem os tempos medievais na Europa, ou que simplesmente são inspirados por essa época, como um sinal de penitência. Os primeiros lazaretos, locais estrategicamente isolados do mundo nos quais se fazia quarentena para peste e epidemias, surgem em Veneza em 1423 e representam essa vontade de afastar do olhar do grande público e salvaguardar uma comunidade que poderia ser mortalmente contagiada. Se personagens como os Cruzados remetem imediatamente a nossa imaginação para os tempos medievais, haverá também um certo ambiente que tenha essa tarefa evocativa? É comum haver uma apresentação de locais imundos, com problemas de salubridade, como marcando, ou espelhando, por sua vez, uma mentalidade imoral ou inculta. E, tendo como pano de fundo essa ideia preconcebida, compreende-se uma outra: de que modo a morte compreendida como um fim que se quer evitar se assemelha tanto a uma doença contagiosa, ou à Peste Negra que se quer evitar.

Se a referida cena em que um fictício e anônimo cavaleiro medieval matava um fictício e famoso historiador simboliza a morte do historiador tradicional e o renascer caótico do cine-medievalismo, de uma desordem temporal, é também desse filme que retiro uma outra cena que muito contribui para a reflexão das alusões à morte e ao modo como, possivelmente, se enfrentava a morte na Idade Média. Por nove *pence* um “dead collector” (interpretado por Eric Idle) recolhe, pelas ruas andrajosas, os corpos vitimados pela Peste Negra. Aqui a intenção é a de reforçar e explorar uma ideia generalizada (preconceituosa) de uma Idade Média imunda e imoral e das consequências tétricas da Peste Negra. “Bring out your dead” é apregoado pelas ruas, como um bom comerciante ambulante deve fazer. A Peste é usada de forma irônica contra tudo aquilo que a sociedade europeia ocidental relega para segundo plano —caso da doença e da velhice, dois temas que o debate público tenta evitar e silenciar—. Mas não será esta atitude egoísta mais moderna do que medieval? Um pai idoso (também interpretado por John Young, o mesmo ator que interpreta Frank) é levado para a carroça ainda que não esteja morto

(não está morto ainda... , mas vai ficar). Apesar de jovial e de se sentir bem, o idoso parece ser um peso para o seu filho e é maltratado e recolhido sem mais cerimônias.

Como já foi aqui indicado, é unânime pensar-se que a primeira Dança Macabra tenha surgido na Baixa Idade Média, em 1424-1425, numas pinturas murais externas do Cemitério dos Inocentes em Paris. A sua origem é, por isso, histórica e geograficamente, bastante precisa. Já não tão precisas são as razões apontadas por diversos historiadores para a sua invenção (Clark 1950; Binski 1996; Gertsman 2006; Kinch 2013). Diversos acontecimentos históricos precederam-na: o surto da Peste Negra que surge em 1348, seguido por diversas outras epidemias, a Guerra dos Cem Anos entre ingleses e franceses (1337-1453) que vem acentuar ainda mais a fome que dizima a população, e o Grande Cisma do Ocidente, ou Cisma Papal, que levou a uma crise religiosa no seio da Igreja Católica (1378-1417).

As pinturas murais externas da primeira Dança dos Mortos já não existem. O que existe é a sua documentação por escrito nas gravuras que acompanham um poema editado por Guyot Marchant, *Danse macabre* (1485). A edição, um sucesso de vendas, conjuga as imagens (conjuntos formados por uma pessoa, identificável pelas vestes e objetos que traz, e por um esqueleto, sem quaisquer indícios que o identifiquem) com o texto poético (moralizante e com uma forte carga didática). A Dança Macabra vive muito desta dinâmica, desta ligação imaginária entre o texto e a imagem, tal como o próprio documentário *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias* vem demonstrar.

Tudo aponta para uma convergência de males, uma relação causal, que terá, talvez, conduzido a uma nova visão da morte e dos mortos. Essa é, mais uma vez, a interpretação consensual da eventual relação entre o contexto histórico e a produção artística. Jean Louis Schefer, através da análise da própria iconografia em causa, tem uma outra interpretação fundamentada na análise das imagens que nos chegaram: afinal de contas, pergunta ele, *quem* surgia representado nas Danças Macabras e *como* surgia representado? As pessoas vivas representadas numa dança pertencem às mais variadas classes sociais

e seriam, supostamente, vítimas da peste e/ou tementes da Morte. Assim seria, tendo em conta a elevada mortandade (e o medo do contágio, caso dos flagelantes que surgem no filme de Bergman aqui mencionado, e que provocavam uma maior propagação). No entanto, não é desse modo que os vivos surgem representados nas danças. Ainda que haja mais alegria e vivacidade nos gestos e nos movimentos dos mortos ou esqueletos do que na disposição rígida e algo surpreendida das pessoas vivas, estas não parecem nem doentes, nem tementes. Ao contrário de outros historiadores da arte, Schefer não é da opinião que as danças devam a sua criação tão só aos problemas demográficos e espirituais resultantes da Peste Negra, da Guerra dos Cem Anos ou mesmo do Cisma Papal. Schefer evita uma relação causal e natural entre uma maior presença da morte e o aumento do receio de morrer. A Peste veio do Oriente e entra em território francês em 1348, e, no entanto, não há expressões de danças nessas regiões mais orientais. Se essa fosse uma razão forte, as danças estariam por todo o lado no espaço europeu acompanhando a própria progressão epidemiológica. A interpretação de Schefer baseia-se nas figuras representadas. Se fossem vítimas da Peste não seriam elas representadas como enfermas e infetadas? E tampouco nos parecem amedrontadas pela morte. Sem parecerem doentes nem receosas da morte, essas figuras apresentam-se, pelo contrário, nos seus hábitos mais quotidianos.

Mas a análise visual não recai apenas nos vivos. Também o modo como os mortos são representados aponta um sentido interpretativo. Como faz notar Schefer, aqui nestas imagens “a morte é livre” no sentido em que é anónima. Os mortos são todos iguais, o que não é a mesma coisa que afirmar, como é norma, que a Dança Macabra nos transmite a ideia de que a morte é igual para todos, independentemente da hierarquia social. Isto é, há um lado anónimo, incógnito, dos mortos que remete imediatamente para uma inexistência. Enquanto mortos, os esqueletos já não representam ninguém —nenhuma classe ou faixa etária—. Os esqueletos humanos que dançam como que conduzem a Europa (metaforicamente) para o que será o seu futuro inevitável, o fim do feudalismo e a ascensão da burguesia.

Também relevante é pensar-se que os esqueletos não têm uma relação direta com a iconografia religiosa cristã na qual a morte tem uma forte presença, por exemplo, na figura de Cristo, mas não com esta imagética. Já na Roma Antiga era um costume presentear os convidados de banquetes com miniaturas em bronze de esqueletos humanos (*larva convivialis*).<sup>3</sup> Tal costume surge documentado em *Satíricon*, de Petrónio, inspirado pelos ensinamentos da escola epicurista.

Por outro lado, um outro ponto relevante na interpretação que se faz das diferenças entre vivos e mortos das Danças Macabras está na sua ligação com um determinado género teatral cómico. Assim é a teoria de David A. Fein que nos remete para a farsa. Diz-nos Fein que, tal como na farsa se dá poder a uma personagem socialmente inferior, como uma mulher ou um camponês, e se ridiculariza uma personagem de estatuto superior, a mesma inversão de poder parece ocorrer na dança, em que os vivos, surpreendidos pelo aparecimento da morte, não compreendem o que lhes está a acontecer: “emperors, kings, popes, cardinals, men of exceptional wealth, prestige, or erudition (astrologers, physicians, lawyers, professors)— are all undone by nothing more than a naked, grinning corpse” (2000: 4). Os esqueletos comandam as danças, os esqueletos divertem-se, o que, de algum modo, evidencia mais o fascínio medieval pelo corpo morto do que pelo espírito do morto (tal como estava mais presente até então na cristandade medieval europeia).

### *DANÇAS MACABRAS, ESQUELETOS E OUTRAS FANTASIAS (2019)*

*Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias* serve de pretexto para veicular as teorias de Jean Louis Schefer sobre as Danças da Morte no seu contexto religioso, social, político e demográfico do século xv, em diversos momentos excursivos e de teor especulativo. Também o filme, na leitura que faço, partilha deste tom especulativo presente, por exemplo, na estimulante conversa entre as palavras de Schefer e

---

3. Um exemplar pode ser visto aqui: <https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co90020/memento-mori-roman-199-bce-500-ce-memento-mori>.

a montagem do filme, indo muito além da mera ilustração visual e sonora das teorias apresentadas. As teorias dialogam com a própria metodologia que Schefer segue no modo como interpreta obras de arte, procurando os elementos menos óbvios, o que está ausente ou invisível, mas que, ainda assim, é pensável nessa relação que se cria entre objeto observado e sujeito observador. A tarefa de comunicar fica mais difícil quando envolve enigmas e especulação não fundamentada. Mas é pelo discurso que revela essa ausência ou invisibilidade. Ou seja, não é algo imediato. Como na ligação entre o verbal e o visual que *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantaisias* mostra.

Esta ligação direta com o espectador, como gesto de provocação, estava, na verdade, já presente na conceção das primeiras danças. Como já aqui foi mencionado, essa é a tese desenvolvida por Elina Gertsman: a dança enquanto pintura mural combinava o texto moralizante com as imagens da dança entre vivos e mortos, mas a dança era também inicialmente uma performance, “the Dance of Death paintings incorporate a number of visual and textual elements that alert us to the fact of their performativity: not only do they bear vestiges of enacted performances but they also offer cues for performative readings” (2006: 1). A *mise-en-scène* visível nas pinturas era encenada por atores amadores e o seu impacto nos espectadores era aterrador. Um pouco como vemos no filme de Bergman, na última cena da encenação da Dança da Morte, já aqui referida. Ou ainda na Dança Macabra da igreja de Saint-Germain de La Ferté-Loupière, na Borgonha, na qual o morto, entre dois vivos, faz uma vénia teatral. A (maior) permanência da pintura complementa a efemeridade da performance, relembra o espectador da experiência de ter assistido à sua encenação e, desse modo, sugere a necessidade de uma contemplação contínua, diária.

A hipótese de Jean Louis Schefer, explorada nas notas de leitura e apontamentos diarísticos do seu livro *Squelettes et autres fantaisies - Main courante 5* (2016), é a de que o surgimento da Dança Macabra aponta para o fim e para o declínio da própria Idade Média e vai permitir a transição para o período seguinte. O documentário é marcado por uma clara relação didática e escolástica entre Jean Louis

Schefer e os seus interlocutores, mas, na verdade, o verdadeiro diálogo surge entre as palavras de Schefer e o próprio filme. É na montagem com outras imagens evocadas —de filmes, pinturas, gravuras e frescos— que nasce a verdadeira natureza dialogal do documentário.

O que sobressai como verdadeiramente interessante nas palavras de Schefer é a sua visão de que em pinturas como as de Jheronimus Bosch, *As Tentações de Santo Antão* (1501) —obra analisada em detalhe—, há um simbolismo latente no modo como as pontes são introduzidas na narrativa visual. A ponte faz uma passagem entre épocas históricas, de Cristo para a época atual do pintor, século xv, e nessa viagem temporal sobressai uma visão crítica social e religiosa. Uma ponte serve para passar de uma margem para a outra, para avançar lateralmente de *a* para *b*, e é neste sentido que Schefer afirma que a ponte simboliza a História. Mas a representação de uma ponte serve para fazer algo mais: por exemplo, para mostrar a sua dimensão de profundidade, pois, debaixo da ponte, há todo um ‘espaço’ temporal preenchido por aquilo que passa. O que passa por baixo da ponte, no seu arco, é o Tempo. E, mais uma vez, é neste ponto que o filme partilha connosco a sua própria interpretação visual desse ‘espaço’ interior, em perspetiva, de um Tempo que atravessa a História (Figura 1).



FIG. 1. Screenshot de *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantacias*.

As danças que nos chegam hoje estão conservadas no interior de igrejas ou capelas, mas a original tinha sido pintada nos muros de um cemitério. Nessa primeira representação, os vivos e os mortos desfiliavam em território incógnito, sem referências arquitetônicas ou outros elementos que identificassem um lugar preciso.<sup>4</sup> Nas gravuras de Guyot Marchant apenas um arco superior e algumas ervas decoram o cenário. Esse terreno, árido, descaracterizado, é um “nenhures”, diz Schefer, que representa o sentido de inexistência. Em versões mais modernas, como na curta de animação de Walt Disney, *A Dança dos Esqueletos* (1929), o cenário é um cemitério com lápides e, no filme de Ingmar Bergman, *O Sétimo Selo* (1957), a dança é encenada num campo aberto.

É também neste ponto que *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias* expressa novas relações ao incluir cenas de filmes que não estão diretamente (esteticamente) relacionadas com a Dança Macabra tradicional. Cenas de filmes de Jean Renoir (*A Regra do Jogo*, 1939), Kenji Mizoguchi (*Cinco Mulheres à Volta de Utamaro*, 1946), Carl Theodor Dreyer (*A Travessia*, 1948) e Luis Buñuel (*O Charme Discreto da Burguesia*, 1974) não aparecem apenas como ilustração visual das palavras de Schefer (que permanece circunscrito à análise dos quadros visitados, caso de Bosch e Patinir), mas como um contributo signifiante a uma reflexão moderna, cine-medieval, sobre a Dança Macabra. Essas cenas fazem a ponte entre o verbal e o (áudio)visual como na panorâmica que abre o filme de Mizoguchi, de uma procissão durante a qual se encena uma dança cerimonial ao longo de uma rua coroada por árvores em flor (Figura 2).

---

4. Com exceções, por exemplo, a Dança da Morte de Lübeck, Alemanha, cujo cenário para as figuras (vivos e mortos) é uma vista geral da própria cidade.



FIG. 2. Screenshot de *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias* com *Cinco Mulheres à Volta de Utamaro*.



FIG. 3. Screenshot de *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias* com *A Travessia*.



FIG. 4. Screenshot de *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias* com *O Charme Discreto da Burguesia*.

A linha horizontal sem início nem fim e sem identificação que marcava a Dança da Morte devém agora uma diagonal, uma estrada que conduz a algum sítio (Figura 3). Esse sítio pode ser o fim. Na curta-metragem de Dreyer (uma encomenda governamental de segurança rodoviária), um casal de motociclistas, apressado para apanhar o ferry em Nyborg, ultrapassa um carro funerário, conduzido pela Morte. Têm um acidente e, em vez de apanharem o ferry, “apanham” a barca fúnebre de Caronte. Já no filme de Buñuel, seis personagens são convidadas para um jantar, símbolo máximo do bem-estar burguês (Kael 1972), mas chegam um dia mais cedo. Não são esperados e o desejado ritual social de se reunirem à mesa não se concretiza, para frustração dos convidados. Na cena final (Figura 4), as personagens caminham a passo largo, despreocupadas nos seus gestos banais, ou preocupadas apenas com os seus próprios interesses, as mentes ocupadas pelos mais variados clichés, tal como defende Pauline Kael, reforçando o seu lado intemporal: “they were there when Buñuel began making movies, and they’ll survive him. Why not be playful, when all your rage and cruelty have hardly dented their armor?” (1972). O plano final representa essas seis

personagens, em busca de si mesmas, em busca de um sentido menos frívolo que as mova, como que seres vazios de vida e movendo-se apenas automaticamente.

## CONCLUSÃO

Filmes sobre a Idade Média, sobre uma determinada lenda medieval, ou que simplesmente, não querendo retratar esse período, se inspiram em ambientes, objetos ou costumes medievais, não evitam o tema da morte. Não o poderiam fazer, tal é a importância de se pensar esse tema na época medieval e a forte presença que a morte e os mortos tinham, quer na religião, quer na arte. O cine-medievalismo continua, hoje, e desde que Meliès adaptou ao ecrã a história de Joana d'Arc, a ser uma tendência do nosso “imaginário” cinematográfico. Não sendo possível sistematizar e analisar a presença da Morte na história do cinema, procurei explorar essa problemática através das Danças da Morte, ou Danças Macabras, alegoria visual e literária com grande expressão na Europa cristã da Idade Média. As danças serviram de mote ao filme de Rita Azevedo Gomes, Pierre Léon e Jean Louis Schefer, *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias* (2019), e, através da sua análise fílmica, foi possível repensar o tema da Dança da Morte e contextualizá-lo num debate mais abrangente sobre cine-medievalismo e representações da morte.

O que ficou claro, após essa análise, é que o filme é uma alegoria audiovisual que nos faz regressar ao imaginário das Danças da Morte para questionar clichés estéticos e preconceitos sociais. As Danças Macabras, que surgem em França em 1424 (com presença também em Inglaterra, na Alemanha, Suíça, Escandinávia e na península de Ístria), apontam para uma viragem religiosa, social, política e demográfica que a Europa medieval então enfrentava. O anonimato das figuras esqueléticas (os mortos) e a sua caracterização ‘psicológica’ como estando felizes e, por outro lado, o peso social das figuras vivas e a sua atitude incrédula perante a chegada da Morte, são dois elementos que acentuam o caráter paradoxal do

modo como as Danças Macabras foram inventadas. Os esqueletos que dançam, joviais, não dançam no além, mas neste mundo, por entre os vivos que, nos seus gestos e roupas solenes, não revelam penitência, nem contágio da Peste. Ou seja, há uma coexistência temporal de duas atitudes distintas, profana e sagrada, descontrolada e controlada. A Dança Macabra alerta-nos assim não para um fim localizado no futuro, mas para um ‘agora’. Contrariando o que parece ser óbvio, filósofos da morte, como Byung-Chul Han (2021), avançam com uma outra perspetiva, uma alternativa a esta visão assustadora de um fim que se quer evitar como se fosse uma doença contagiosa: e se, em vez de estar no fim, a morte estivesse no princípio? Não que haja aqui uma intenção mórbida contrária à vida, mas sim uma compreensão mais abrangente do que inclui a vida, do que enforma a própria vida.

Entre factos, lendas e fantasias, entre a seriedade de se estudar o passado e o descontrolo criativo, anacrónico, que o cinema vem abrir, são muitas as questões que ficam sem resposta. Mas, sete séculos volvidos desde a primeira invenção de uma Dança Macabra nos muros exteriores do Cemitério dos Inocentes em Paris, em 1424, o nosso imaginário ‘moderno’ continua fascinado pelos seus ‘mistérios’. Para o vídeo da música de *Around the World* (1997), os Daft Punk convidaram Michel Gondry, realizador mais tarde célebre por *O Despertar da Mente* (2004), que se inspira nos esqueletos felizes que se divertem e dançam. Nesta reinterpretação moderna das Danças Macabras, os mortos (aqui incluindo múmias) já não dançam num limbo sem princípio nem fim, mas num circuito fechado e eterno à volta do mundo, imunes à passagem do tempo.

#### AGRADECIMENTO

Este trabalho foi apoiado pelo Conselho Europeu de Investigação – ERC Consolidator Grant, FILM AND DEATH, 101088956.

## BIBLIOGRAFIA

- ABERTH, John (2003): *A Knight at the Movies*. New York: Routledge.
- AMY DE LA BRETÈQUE, François (2004): *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*. Paris: Champion.
- ARIÈS, Philippe (1974): *Western Attitudes towards Death*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- BINSKI, Paul (1996): *Medieval Death: Ritual and Representation*. Ithaca: Cornell University Press.
- CLARK, James (1950): *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*. Glasgow: Jackson, Son, and Company.
- BILDHAUER, Bettina (2016): “Medievalism and Cinema”, em Louise D’Arcens (ed.), *The Cambridge Companion to Medievalism*. New York: Cambridge University Press, pp. 45-59.
- CAVELL, Stanley (1979): *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (enlarged ed.). Cambridge: Harvard University Press.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2010): *O que Nós Vemos, o que Nos Olha*. Porto: Dafne Editora.
- FEIN, David A. (2000): “Guyot Marchant’s Danse Macabre: The Relationship Between Image and Text”, *Mirator*, agosto: pp. 1-11.
- FERRO, Marc (1977): *Cinéma et Histoire*. Paris: Denoël/Gonthier.
- GERTSMAN, Elina (2006): “Pleyinge and Peyntyng: Performing the Dance of Death”, *Studies in Iconography*, 27: pp. 1-43.
- HAN, Byung-Chul (2021): *Rostos da Morte: Investigações Filosóficas sobre a Morte*. Lisboa: Relógio D’Água.
- KAEL, Pauline (1972): “The Discreet Charm of the Bourgeoisie: Anarchist’s Laughter”, *The New Yorker*, 11 de novembro, <https://scrapsfromtheloft.com/movies/discreet-charm-bourgeoisie-pauline-kael/> [Acedido 14/10/2023].
- KINCH, Ashby (2013): *Imago mortis: Mediating Images of Death in Late Medieval Culture*. Leiden: Brill.
- LIVINGSTON, Paisley (2009): *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- PIPPIN, Robert B. (2020): *Filmed Thought: Cinema as Reflective Form*. Chicago: University of Chicago Press.

- PUGH, Tison (2016): “Queer Medievalisms: A Case Study of *Monty Python and the Holy Grail*”, em Louise D’Arcens (ed.), *The Cambridge Companion to Medievalism*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 210-223.
- PUGH, Tison, e WEISL, Angela Jane (2013): *Medievalisms: Making the Past in the Present*. London/New York: Routledge.
- ROSENSTONE, Robert A. (2006): *History on Film/Film on History*. London: Pearson Education.
- SCHEFER, Jean Louis, e BÉNARD DA COSTA, João (2005): *Cinema & Pintura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- SCHEFER, Jean Louis (2016): *Squelettes et autres fantaisies - Main courante 5*. Paris: P. O. L. Éditeur.
- VIEGAS, Susana (2023): “Montagem e arquitetura: linguagens do movimento, percursos imaginários”, em Nélío Conceição e Nuno Fonseca (eds.), *Planos de Pormenor: Leituras Críticas sobre a Experiência da Cidade*. Lisboa: Húmus, pp. 227-241.

# El Medievo en la Transición española a partir de la serie de animación *Ruy, el pequeño Cid*

Israel Sanmartín  
*Universidade de Santiago de Compostela*

*Ruy, el pequeño Cid* fue una serie española de animación que se emitió entre los años 1980 y 1981 en España. La serie trata de las aventuras del pequeño Cid en la Castilla del siglo XI. Esta investigación pretende estudiar qué representación medieval lleva a cabo la serie, qué utilización de la Edad Media encontramos en la Transición y qué reconstrucción de la figura histórica del Cid podemos identificar en la serie. A todo esto, añadiremos la identificación de personajes, escenarios y representaciones políticas y sociales de la serie.

El Cid ha sido reutilizado, resignificado, interpretado y sobreinterpretado en diferentes presentes históricos. En la actualidad, también algunos partidos políticos han echado mano de la figura histórica como metáfora de resistencia o de gran mito con el que identificarse. Pese a esto, el Cid ha perdido presencia pública en un nivel general, aunque recientemente se han publicado algunos libros de cierto impacto sobre el personaje, como es el caso del texto escrito por Arturo Pérez-Reverte *Sidi* (Pérez-Reverte 2019). En ese sentido, en un reciente artículo en la revista cultural conservadora *Centinela* se hacía referencia a que los niños del sistema educativo de la Transición

denominado Educación General Básica (EGB) sí conocían al Cid, porque era una serie que se emitía los domingos con el nombre de *Ruy, el pequeño Cid*, una serie de dibujos animados sobre la infancia de Rodrigo Díaz de Vivar y sus andanzas acompañado de una Jimena niña, con su burra Peka y con un gran éxito entre el público infantil. Ruy intenta aprender de su padre para convertirse en caballero y servir a su rey a lo largo de todos los capítulos. La serie se emitía los domingos en TVE1 a las 15:30. El primer episodio fue el 5 de octubre de 1980 y el último el 29 de marzo de 1981.

Con este contexto, nos basaremos tanto en bibliografía sobre la Transición como en los capítulos de la serie como corpus documental del trabajo, el cual englobaremos en lo que podemos denominar historiografía del presente sobre la Edad Media (Pasamar 2008). Para desarrollar estas ideas, comenzaremos con la historia y la historiografía del presente y sus presupuestos y utilidades. Seguiremos situando la serie en el momento del desencanto de la Transición española y, a la vez, la relacionaremos con la utilización del Cid en la propia Transición. Por último, nos centraremos en los elementos paratextuales y técnicos de la serie de animación y en cómo y para qué se utiliza la Edad Media en los dibujos de *Ruy, el pequeño Cid*.

#### *RUY, EL PEQUEÑO CID* COMO PARTE DE LA HISTORIOGRAFÍA DEL PRESENTE SOBRE LA EDAD MEDIA EN LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA

En los últimos años se ha empezado a estudiar la Transición desde el punto de vista cultural, lo que ha llevado a la introducción de abordajes metodológicos y teóricos nuevos como el de la historia del presente. Eso permitió la posibilidad de realizar investigaciones conjuntas, al tener en cuenta las diferentes memorias e historiografías de la Transición española (Pasamar 2009). El estudio del Cid, y más concretamente de *Ruy, el pequeño Cid*, lo podemos incluir dentro de lo que podemos denominar “historia del presente” de las memorias de la historia de España en la Transición (Sanmartín Barros 2018). Podemos hablar, así, de una historia del presente que se fue desarrollando desde

la misma Transición a partir de 1976 y que muestra el modo en que los contemporáneos comenzaron a percibir aquellos acontecimientos. Fue una historia compuesta de historias, ensayos políticos, biografías o artefactos culturales como *Ruy, el pequeño Cid*. Esa historia, que se escribió a la vez que acontecía y vivía, se construyó gracias a la relación existente entre el mundo de la prensa, la política y la cultura (Pasamar 2019: 11). Este trabajo está incluido dentro de esta perspectiva.

Esta idea del tiempo presente la podemos complementar con la idea de “memoria viva” entre los españoles de un pasado traumático en la propia Transición y esa misma memoria recibida posteriormente, hasta la actualidad (Pasamar 2014: 25). Las memorias son un poliedro que se va modelando desde cada presente con diferentes intencionalidades (Pinilla 2021).

Utilizaremos, por tanto, el concepto de la “historia del presente” y el de “memoria viva” como instrumentos y como estratos del presente próximo dentro de la historia del presente. En ese sentido, tenemos que señalar que este estudio sobre el Cid está incluido dentro de lo que se denomina los primeros años de Transición para unos o la fase final ya de la Transición para otros (Chaput y Pérez Serrano 2015). Además de todo esto, esta historia del presente la debemos incluir dentro de lo que podríamos denominar historiografía del presente, que tiene como característica fundamental el desconocer las consecuencias de los acontecimientos a medio y largo plazo, y por lo tanto, la inevitable tendencia a exagerar, minusvalorar o ignorar su impacto. Esta idea nos hace mostrar la Transición como un proceso histórico poliédrico en el que está incluida nuestra serie sobre la infancia del Cid.

### *RUY, EL PEQUEÑO CID* DENTRO DE LA ÉPOCA DEL DESENCANTO DURANTE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA

En 1977, de los treinta y cuatro títulos más vendidos en el mercado de libros español, dieciséis estaban relacionados con la República, la guerra o el franquismo. En cierta medida, esta serie titulada *Ruy, el pequeño Cid* está incluida dentro de lo que podríamos

denominar como los “años del desencanto” (1979-1982), que no fueron más que la nueva crisis que se estaba conformando en el régimen naciente. Este desencanto va a ser el contexto en el que se desarrollen los relatos y las creaciones artísticas del momento hasta mediados de los ochenta (Moreiras-Menor 2011). El concepto fue aplicado intelectualmente y concretado en la película de Jaime Chávarri titulada *El desencanto* (1976) y después amplificado por algunos hispanistas para reflejar un diagnóstico cultural de un sector de la izquierda deseosa de explicar el sentimiento de desapego hacia la política que se observaba en los primeros años de la Transición (Pasamar 2019: 35).

En cualquier caso, ese desencanto lo tenemos que asociar, igual que la serie *Ruy, el pequeño Cid*, dentro de la historia cultural de la Transición (Monleón 1995), un área compleja que se ha estudiado desde la perspectiva de la historia de las políticas culturales (Quaggio 2014), a partir del propio arte (Albarrán Diego 2018), en relación a lo audiovisual (Peña 2019), partiendo de la literatura (Naval y Calvo Carilla 2020) o de la comunicación (Fouce 2006). Incluso podemos identificar un interés desde diferentes ámbitos más periodísticos de introducir nuevos análisis a partir de nuevos conceptos, como es el caso de la llamada “cultura de la Transición” creado por Guillem Martínez (Martínez 2012) para definir la cultura de ese período como una mera instrumentalización de la política fundamentalmente por parte del Partido Socialista Obrero Español. Tenemos que tener en cuenta que la Transición ya era una época criticada desde su misma puesta en marcha (Touton 2006).

Contextualmente, la serie también se emite en fechas próximas al golpe de Estado del 23 de febrero de 1981, año desde el que empiezan a desfilar las muchas versiones del golpe. Diferentes académicos y periodistas trataron de reconstruir los hechos y apuntaron los diferentes intereses e intenciones de muchos de los actores de aquella jornada (Pinilla 2021).

## EL CID Y SU RELACIÓN CON EL PRESENTE EN LA MONARQUÍA DE LA TRANSICIÓN

El Cid, en sus diferentes representaciones, fue utilizado por diferentes presentes en la historia de España, fundamentalmente como una figura a la que admirar o parecerse, o como un símbolo nacional. La Transición también fue un momento en el que el Cid sirvió como metáfora, concretamente para el refuerzo de la monarquía (Molinero Ruiz y Ysàs 2018). De esta forma, en la visita de los reyes de España a EE. UU. en octubre de 1981, Ronald Reagan pronunciaba un discurso de bienvenida escrito por Dana Rohrabacher, donde se repasaban los vínculos históricos y culturales entre España y los Estados Unidos:

*... el que en buena hora nació*, El Cid, was born in a favorable moment. Historically, he actually came into a world desperate for leadership. With courage that inspired a nation, El Cid turning despair into hope and weakness into strength, won a series of battles against the foreign invaders who occupied much of Spain. Tonight we honor a man who, like El Cid, was born in a favorable moment. Mankind is in desperate need of leaders with courage and wisdom. We watched the progress in Spain, the magnificent strides toward political freedom, with a sense of awe. In a world that seems to be drowning under a wave of authoritarianism, Spain shines as a beacon of hope. This kind of progress requires of the people and of their leader a certain strength of character neither necessary nor natural in despotic regimes. Building a free society is every bit as perplexing and at times threatening as the struggle that faced El Cid. Such times as these and such challenges as those facing your country separate great leaders from lesser men who by circumstances find themselves in positions of political power. King Juan Carlos, Queen Sophia, and the Spanish people have risen to the task God has placed before them and the world is being given a majestic gift—a truly free and prosperous Spain. [...]. And now, King Juan Carlos, with the courage of El Cid and the skill of the great Spanish masters, is creating a masterpiece of democracy (Boix Jovaní 2018: 237).

En los medios del momento, el discurso fue interpretado como un apoyo a la democracia en España y a la labor del rey don Juan

Carlos a partir de la figura del Cid. Y a la vez era un ataque al régimen franquista (Boix Jovaní 2018: 238-239). La dictadura se apropió del Cid de Menéndez Pidal, que era católico, castellano y cruzado. Además, se vinculó a Franco con Burgos y con la llamada Reconquista desde muy pronto, como han señalado historiadores como Peter Linehan. Frente a este argumentario, Reagan presentó un Cid vinculado a la democracia y a los Reyes Católicos.

Como señala Alfonso Boix, Reagan compara el nacimiento de don Juan Carlos con el del Cid. Don Juan Carlos era el rey que permitía avanzar hacia la libertad democrática con los valores que había mostrado el Cid en su época. Los estadounidenses utilizaron el Cid como una ruptura con la dictadura franquista. De esta forma, pasaba de ser un símbolo franquista a un símbolo de la Transición (Boix Jovaní 2018: 245). A pesar de este intento, la figura del Cid no arraigó en el pueblo español en la democracia. Quizá *Ruy, el pequeño Cid* fue una excepción a este proceso. Y fue una anomalía que iba dirigida a un público infantil no sometido a los vaivenes del presente y del pasado más inmediato políticamente hablando. En este contexto, la utilización del Cid por parte de Reagan y de Rohrabacher tuvo poco eco en España y en los medios del momento. En este sentido, José María Carrascal escribía en el diario *ABC* que algunos periodistas españoles felicitaron al presidente estadounidense por su referencia al *Poema de Mio Cid* (Boix Jovaní 2018: 247).

Este es el ámbito en el que se maneja el Cid en esos primeros años de la Transición. Los diferentes contextos intelectuales que hemos señalado sirven para situar nuestra serie dentro de una cierta preocupación por asociar al Cid a la democracia y convertirlo en un nuevo símbolo de la misma y de la monarquía. ¿Era esa la intencionalidad de la serie *Ruy, el pequeño Cid*?

#### AUTORÍA Y PRODUCCIÓN DE *RUY, EL PEQUEÑO CID*

Una vez escrutados los contextos historiográficos e históricos, pasemos a centrarnos en la serie de animación española. *Ruy, el pequeño Cid* forma parte de la llamada “edad de oro” de la animación

internacional (Candel Crespo 1999). Todos los dibujos de Hanna-Barbera, además de *Marco, La abeja Maya, Vickie el vikingo, Tom y Jerry, Mazinger Z* o *La pantera rosa* forman parte de ese momento. Muchas de ellas fueron traídas a España por el productor de *Ruy, el pequeño Cid* (Martínez 2022). En sentido estricto, *Ruy, el pequeño Cid* fue una serie española de animación que se emitió en el año 1980 y en el 1981 en España. La serie abordaba la infancia del Cid, de la que apenas se tienen datos documentales e históricos. Esto lo sitúa entre las dos caras del Cid, el mito y la realidad o el Cid histórico y el Cid literario. El contexto de la serie es la historia de Castilla en el siglo XI. En ella, el rey Fernando I tiene que hacer frente a las diferentes amenazas de los otros reinos hispanos. Su labor fue decisiva para la unificación de Castilla y León y eso generó tensiones y guerras. En ese marco, el pequeño Ruy busca convertirse en un caballero a lo largo de un total de veintiséis episodios.

La serie fue realizada por BRB Internacional asociada con Nippon Animation y con Televisión Española. La compañía española asumió desarrollo, guiones, dirección y postproducción, mientras el estudio japonés Nippon Animation se encargó de la animación. En la propia BRB lo presentan de la siguiente forma: “tras largo tiempo de estudios y documentación, ofrecemos una parte de la vida del gran héroe que fue el Cid, desarrollada en una época tan poco conocida como la Edad Media. Es la historia imaginaria de un niño verdadero, llena de divertidas y amenas aventuras en la que no se ha descuidado el dar a conocer los hábitos, costumbres, formas de vida, etc., de aquella época”. La compañía fue fundada por Claudio Biern Boyd (1940-2022), considerado por algunos como el “Walt Disney español”, en 1972. Adaptó grandes clásicos de la literatura a los dibujos animados. Empezó por *Ruy, el pequeño Cid* y continuó con *D’Artacán*, una adaptación del *D’Artagnan y los mosqueteros*, de Alexandre Dumas; *Willy Fog*, una repriminación de *La vuelta al mundo en ochenta días*, de Jules Verne, y *David el gnomo*, versión de un clásico holandés de Wil Huygen. En ese sentido, el propio Biern Boyd señalaba:

Yo tuve la suerte de que cuando era niño no tenía televisión así que leía mucho. Leía esas historias de Salgari, *Sandokán*, y lo veía. He tenido la suerte de poder adaptar las historias que me apasionan. Lo que queremos es enlazar con la cultura europea: Julio Verne, Salgari, Alejandro Dumas... Empecé con el *Cantar del mío Cid*, que lo cambié porque la niñez del Cid me la podía inventar. Él era cristiano y su mejor amigo musulmán. Eso da un mensaje. En *D'Artacán* hablamos de la lealtad, el compañerismo, 'uno para todos...' [...]. En *Willy Fog*, Julio Verne hace que un lord inglés se case con una princesa 'india', un alegato antixenóforo brutal. Y en *David el Gnomo* se habla de ecologismo. He hecho cuarenta y cinco series y todas están basadas en relatos que tienen valores. No se protege nuestra cultura ni tampoco nuestro talento (Sardá 2022).

Claudio Biern Boyd, como hemos señalado, el creador de la serie, recurrió a datos históricos del momento y los rebozó con imaginación y ficción. La serie tuvo asesoramiento académico, siendo cada uno de sus veintiséis episodios una lección amena de historia profunda, sin renunciar por supuesto al entretenimiento ni a su eficacia pedagógica. Porque *Ruy, el pequeño Cid*, igual que otras series de Biern Boyd, buscaba inculcar en los niños una forma de enfrentarse a la vida, anteponiendo la grandeza de espíritu, el sentido de la aventura y la alegre camaradería a todo lo demás.

El supervisor histórico fue Luis Sánchez Belda, director del Archivo Histórico Nacional en aquel momento y editor de la llamada *Chronica Adefonsi Imperatoris*, que no solo es una biografía, sino que tiene un alcance colectivo, al hacer del emperador un guía mesiánico de los pueblos hispánicos en su espíritu de cruzada neogotista, muy típico de las crónicas asturianas y leonesas, que cargan sus tintas en la recuperación de la nación goda perdida frente a las razias de musulmanes. En ese sentido, el enemigo en la *Crónica de Alfonso el emperador* es el almorávide y el almohade.

Además de Claudio Biern Boyd, tuvo un papel importante en la creación de la serie Fumio Kurokawa, que fue un director japonés de dibujos animados. Dirigió diferentes series de animación en los años setenta y ochenta, fundamentalmente de literatura clásica

japonesa. *Ruy, el pequeño Cid* y *Las Aventuras de Cristóbal Colón* (emitidas en 1992) son algunas de las excepciones. No nos podemos olvidar de los escritores de la serie. Los textos y guiones corrieron a cargo del escritor y guionista retornado durante la Transición, Joaquín Amichatis, adaptados por Manuel Peiró (Yousfi López 2021). La música fue obra de Guido De Angelis, cantautor, compositor y músico de sesión, acompañado de su hermano Maurizio.

La serie *Ruy, el pequeño Cid* se ofreció también en formato de cuadernos publicados por la editorial Fher, que estaban grapados con dieciséis páginas en color más cubiertas en rústica y en color. Tuvo un especial de Navidad fechado en 1980 y, pese a lo que se dice en diferentes foros, solo tuvo un total de siete cuadernos, que fueron: *Un pueblo llamado Vivar*, *Ruy en el monasterio*, *Un asno en la capilla*, *Ruy castigado*, *Ruy, el cabecilla de la pandilla*, *La herradura de plata* y *El loco justiciero*.

### LA EDAD MEDIA DE RUY, EL PEQUEÑO CID

La serie recrea el mundo feudal del siglo XI castellano rebozado con algunos valores inyectados en la serie, como pueden ser la compasión, la sensibilidad, el honor, el esfuerzo, la valentía, el sacrificio y la creencia en Dios, así como la amistad, la justicia y el valor de las convicciones. El protagonista principal es Ruy, que, como hemos dicho, es una recreación de la infancia del Cid y que de mayor será don Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador. Le acompañan su burra Peka, Jimena, que es hija del conde Lozán, Alvar, que es primo de Ruy y otros personajes menores.

La serie refleja el reinado de Fernando I de León el “Magno” (1016-1065), quien tuvo una importante labor de reordenación de su reino y luchas fronterizas con su hermano García III de Pamplona, hasta que lo exterminó. Estas circunstancias son reflejadas en la serie. También continuó con la labor de expansión territorial y de control del espacio a partir de infanzones de su confianza, como es el caso de Diego Laínez, el padre de Ruy e infanzón de Burgos, que representa el caballero fiel a su rey y que antepone todo a él. Por otro

lado, tenemos a Texufín (Yúsuf ibn Tašufín) que es el emir musulmán que se enfrenta a Fernando I.

En relación a lo anterior, Fernando I en el capítulo primero señala que su hermano García había invadido su reino con la ayuda de los musulmanes y que estaban cerca de Burgos (García Osuna Rodríguez 2010). Querían que entregara la corona a los navarros y él dice que “no deseo la guerra contra mi hermano pero no puedo cederle el reino que mi padre me encomendó”. Se presenta como un rey dialogante y solo va a la guerra por necesidad. Gana y proclama que Castilla se convierta en el “primer reino de España” en una batalla de dimensiones dantescas. En alguno de los episodios, concretamente en el dieciocho, aparece la Reconquista y todo lo que supone ideológicamente e históricamente ese proceso. Este término está en desuso y se prefiere utilizar una designación más relacionada con los hechos realmente acontecidos. Así, podemos leer conceptos como el de expansión territorial o proceso de expansión de los reinos cristianos (García Sanjuan 2020).

Si es importante la representación del rey, también tenemos otro de los elementos fundamentales del feudalismo plenomedieval, el monasterio. En la serie, el protagonismo de los monjes del monasterio también es importante. Concretamente se trata del monasterio cisterciense de San Pedro de Cardena, construido en el siglo x en Burgos (Reglero de la Fuente 2013). Sus monjes fueron martirizados por musulmanes a lo largo del siglo x y fueron canonizados en el siglo xvii. Fueron conocidos como los “mártires de Cardena”. En el monasterio están enterrados el Cid y su esposa Jimena actualmente, pero no en el siglo xi. Los monjes son parte de la historia y los sufridos Cirial, Amadeo y Constanzo son parte de las historias. Ruy se educa allí, donde suceden todo tipo de actividades reales y fantasiosas, como una mula tocando un campanario, a la semejanza de muchos episodios maravillosos de las crónicas del momento.

En ese marco se crea un espacio público donde aparece una representación negativa de la otredad. De tal forma, tenemos a tres ladrones judíos (Zacarías, Josefát y Dionisio) que le roban a Ruy su burra y buscan un tesoro. Tanto en la gestualidad como en

el diálogo se representa un “otro” diferenciado del cristiano ejemplar que se asocia a Ruy. Lo mismo sucede con los musulmanes, aunque en este caso hay un elemento corrector. Por un lado, tenemos a Texufin, que representa a un Emir musulmán enfrentado a Fernando I, que se muestra como un rey sabio, que se cuida en la alimentación y con una corte de caballeros a su alrededor. Por el contrario, al emir se le atribuye un sobrepeso destacado y se lo identifica como una persona avara, caprichosa y preocupada por los placeres mundanos (especialmente la comida), por asociarse a cualquier persona que pueda hacer el mal y con una voz ridícula. El emir musulmán come gominolas y dice que tiene que tener comida. Y sus soldados le dicen que tienen que saquear el próximo pueblo para darle de comer. Fernando I lucha y gana contra los musulmanes y Ruy evita que lo maten. Los musulmanes saquean pueblos y humillan a la gente, se meten con los monjes y le prenden fuego al pueblo. En ese contexto, Fernando I dice que Texufin es un traidor porque tenían una buena relación hasta ese momento. El padre del Cid, Diego Laínez, redobla el carácter intrigante de Texufin para amenazarlo con que Castilla le dará una lección. Bajo su mandato, reclutan gente en nombre del rey y de Castilla. “El rey no conoce bien a los castellanos y nuestro orgullo”, señala Laínez entre vivas a Castilla y al rey. Por otro lado, y este es el elemento corrector, tenemos a Abén, que es un niño musulmán que crea amistad con Ruy y se defienden mutuamente, lo que crea un valor de amistad por encima de las creencias musulmana o cristiana. Abén es hijo del alcaide de Molina y dice que odia la violencia. El rey dice que no quiere la guerra frente a los mensajeros de Texufin. Al final Ruy ayuda a derrotar al emir musulmán, salva a Alfonso, el futuro rey de Castilla, y acaba en amoríos con Jimena. Al final hay una imagen del Cid adulto en su destierro.

En la serie también tenemos otro de los símbolos feudales del momento plenofeudal, el vasallaje. En ese feudalismo que nos muestra *Ruy* también vemos en diferentes momentos el rito del vasallaje y el de obediencia y servicio entre el vasallo, el noble

y el señor, que es su rey, así como entre Ruy y su rey (Gansof 1984: 17). El vasallaje era un elemento esencial en la institución del feudalismo. Al mismo tiempo, también tenemos las ideas de *auxilium* y *consilium* presentes en la serie. Todo era fidelidad y lealtad en razón de su homenaje, como el señor a su vasallo (Gansof 1984: 57). Tanto para el señor como para el vasallo, el objeto de la obligación comprende, por una parte, la fidelidad, y por otra, ciertas prestaciones. La fidelidad del señor tiene los mismos caracteres que el deber de fidelidad del vasallo.

Otros elementos plenofeudales son los relativos al espacio. Ruy crece fuerte y espera ser algún día un buen caballero para servir a su rey. Y ahí una frase que se señala: “mi rey está antes que la familia”, como afirma el padre de Ruy. También está presente el rito del vasallaje con la espada y el gesto de arrodillarse. Además de los caballeros, tenemos a los castillos, que son protagonistas de diferentes episodios, como “Un castillo para Martín” y “El torreón del gigante”, que, junto con un episodio dedicado a un estandarte, nos hace pensar en una representación romántica de la Edad Media. Es decir, los autores de la serie muestran una Edad Media literaria y cargada de los elementos góticos del siglo XIX, como fantasmas, oscuridad constante o la secta del Toro.

Esto lo podemos también adornar con la presencia de la peregrinación a Santiago de Compostela, escenificada en Domingo, un hombre muy creyente que repite constantemente que “está en compañía de Dios” y que está construyendo un puente para que los peregrinos puedan pasar el río y seguir su camino. Y también quiere edificar un albergue para ellos, en relación a la construcción en aquel momento del Camino de Santiago.

En definitiva, la serie *Ruy, el pequeño Cid* es una serie que refleja el feudalismo plenomedieval en el sentido de que es un sistema político relacionado con una realidad cristiana y temporal (Guerreau 1985: 11). Ese feudalismo lo podemos catalogar como una suerte de “sistema cristiano” que aúna lo político, lo social, lo religioso, lo económico y lo intelectual. Es un macrocosmos que está realizado con la matriz cristiana que salpica a las dos grandes esferas de la

sociedad, la eclesiástica y la temporal (Sanmartín Barros 2020). Ambas luchan por el poder pero no representan modelos alternativos de sociedad. El único paradigma político es el cristianismo y nadie escapa de ser, en un sentido abstracto, cristiano. Eso se ve en toda la serie, donde son constantes las alusiones al cristianismo en las edificaciones, en los diálogos o en los personajes.

También en la serie ese sistema funciona en términos de poder y no de derecho (Guerreau 1985: 203). Tenemos que recordar que las relaciones feudales son la asimilación del poder sobre la tierra y los hombres, y es lo que aparece constantemente en la serie con la presencia de Fernando I, los monjes o el propio Ruy. En ese sentido, podemos apreciar una equivalencia entre el feudalismo propio del rey y sus infanzones y caballeros y el propio del monasterio. En esa línea, podemos decir que estamos ante una sociedad fundamentalmente reflejada desde arriba, con reyes, grandes personajes y luego con un decorado de amigos de Ruy y personajes menores. Todo en un marco fundamentalmente rural.

En relación a la Iglesia, es otra de las protagonistas de la serie. La Iglesia es a la vez la comunidad de los cristianos y la del clero (Guerreau 1985: 230). La institución eclesiástica controla los tiempos y el calendario y los espacios de fiesta, de paz o de trabajo. Así como el sistema de enseñanza, donde Ruy entra, con reticencias, cuando está en el monasterio. El control del saber estaba acompañado por un control de las creencias y la moral (Guerreau 1985: 231).

## CONCLUSIONES

Las aventuras del pequeño Cid en el siglo XI reproducidas en la Transición española nos han mostrado una visión de la Edad Media propia del momento. Hemos visto un desarrollo del feudalismo propio de una historiografía todavía no adecuada a sus homónimas europeas. Pese a esto, podemos constatar que la Edad Media reflejada en el *Ruy* es un feudalismo clásico más bien institucionalista y sostenido en los tópicos clásicos de la explicación del sistema. En ella, podemos identificar la importancia del cristianismo en los

personajes, en la serie y en el vocabulario. Por tanto, la serie está construida inconscientemente en el sistema cristiano que hemos identificado. En otro sentido, la serie utiliza la Edad Media como decorado para transmitir las aventuras de un niño al que se le asignan virtudes y defectos, pero que puede ser un personaje con el que se identifiquen los niños del momento. Ruy representa la idea de héroe y de gran salvador de un reino. Es una historia política “desde arriba” donde todo pivota sobre los grandes personajes y el resto son un decorado.

La Transición española no hizo una utilización del Cid en un sentido político, pero sí que aparece reflejado en la cultura popular, como es el caso. Ruy no es el Cid propiamente dicho, pero podemos decir que algunos autores intentaron identificar la infancia del Cid con el comienzo de la democracia en España. La serie aparece en la fase de la Transición del desencanto. Y en ella refleja un intento de optimismo y de “reencantar” a la gente ante el futuro. Es una serie optimista y constructiva de futuro. Por último, la producción y emisión de Ruy fueron un laboratorio para futuros proyectos animados de su creador. Es la primera gran serie de animación española de la Transición. Fue un hito de la cultura popular de la Transición que la podemos englobar en lo que hemos denominado la historia cultural del presente.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBARRÁN DIEGO, Juan (ed.) (2018): *Art/nsición, tra/nsición: arte y transición*. Madrid: Brumaria.
- BOIX JOVANÍ, Alfonso (2018): “Por el Cid, por España y por los Estados Unidos: Rodrigo Díaz, legitimador de la monarquía en la transición democrática”, *Jerónimo Zurita*, 93: pp. 233-249.
- CANDEL CRESPO, José María (1999): *Historia del dibujo animado español*. Murcia: Tres Fronteras.
- CHAPUT, Marie-Claude, y PÉREZ SERRANO, Julio (2015): *La transición española: nuevos enfoques para un viejo debate*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- FOUCE, Héctor (2006): *El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural*. Valencia: Velecío.
- FLORENCHIE, Amélie y TOUTON, Isabelle (eds.) (2010): *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- GANSHOF, François-Louis (1985): *El feudalismo*. Barcelona: Ariel.
- GARCÍA OSUNA RODRÍGUEZ, José María Manuel (2010): “El emperador leonés Fernando I”, *Nalgures*, 6: pp. 75-143.
- GARCÍA SANJUÁN, Alejandro (2020): “Weaponizing Historical Knowledge: The Notion of Reconquista in Spanish Nationalism”, *Imago Temporis. Medium Aevum*, 14: pp. 133-162.
- GUERREAU, Alain (1984): *El feudalismo. Un horizonte teórico*. Barcelona: Crítica.
- “La compañía”, *BBR Internacional*, <https://brb.es/la-compania/> [Consultado 5/5/2023].
- LENORE, Víctor (2018): *Espectros de la Movida. Por qué odiar los años 80*. Madrid: Akal.
- MANZANERA, María (1992): *Cine de animación en España: largometrajes 1945-1985*. Murcia: Universidad de Murcia.
- MARTÍNEZ, Guillem (ed.) (2012): *CT o la cultura de la Transición*. Barcelona: DeBolsillo.
- MARTÍNEZ, Luis (2022): “Muere a los 82 años Claudio Biern, ‘padre’ de las lágrimas por David el Gnomo, de Willy Fog o de Los Mosqueperros”, *El Mundo*, <https://www.elmundo.es/cultura/2022/10/17/634d9a1dfc6c834c458b45c4.html> [Consultado 5/5/2023].
- MARTÍNEZ DIEZ, Gonzalo (2007): *El Cid histórico*. Barcelona: Planeta.
- MOLINERO RUIZ, Carme, y YSÀS, Pere (2018): *La Transición: historia y relatos*. Madrid: Siglo XXI.
- MONLEÓN, José B. (ed.) (1995): *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid: Akal.
- MONTANER FRUTOS, Alberto (ed.) (2011): *Cantar de Mio Cid*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Real Academia Española.
- MOREIRAS-MENOR, Cristina (2011): *La estela del tiempo: imagen e historicidad en el cine español contemporáneo*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

- NAVAL, María Ángeles, y CALVO CARILLA, José Luis (eds.) (2020): *Narrativas disidentes (1968-2018): historia, novela, memoria*. Madrid: Visor.
- PASAMAR, Gonzalo (1998): “Los historiadores españoles y la reflexión historiográfica, 1880-1980”, *Hispania: Revista Española de Historia*, 58/198: pp. 13-48.
- (2000): *La historia contemporánea: aspectos teóricos e historiográficos*. Madrid: Síntesis.
- (2004): “El ‘uso público de la historia’, un dominio entre la urgencia y el desconcierto”, en Alberto Sabio *et al.* (eds.), *Usos de la historia y políticas de la memoria*. Zaragoza: Asociación de Historia Contemporánea, pp. 15-32.
- (2008): “Formas tradicionales y formas modernas de la ‘Historia del Presente’”, *Historia Social*, 62: pp. 147-169.
- (2009): “Orígenes de la Historia del Presente: el modelo de las ‘historiae ipsius temporis’ en los siglos XVI y XVII”, *Tiempos Modernos*, 6/9: pp. 1-32.
- (2010): *Apologia and Criticism: Historians and the History of Spain, 1500-2000*. Oxford: Peter Lang.
- (2013): “El recuerdo de la guerra civil española durante la Transición: los editores y las colecciones históricas y de memorias”, *Historia Social*, 77: pp. 49-67.
- (ed.) (2014): *Ha estallado la memoria. Las huellas de la Guerra Civil en la Transición a la democracia*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2015): “El interés hacia la guerra civil durante los años de la transición: las claves generacionales de su mercado cultural”, *Historia Actual Online*, 38: pp. 87-100.
- (2019): *La Transición española a la democracia ayer y hoy. Memoria cultural, historiografía y política*. Madrid: Marcial Pons.
- PASTOR, Jaime (2018): “La Transición y el régimen, 40 años después. Entre el mito y el legado”, *Viento Sur*, 159: pp. 43-55.
- PEÑA ARDID, Carmen (ed.) (2019): *Historia cultural de la Transición. Pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo (2019): *Sidi*. Madrid: Alfaguara.

- PINILLA, Alfonso (2021): *La Transición en España. España en transición*. Madrid: Alianza.
- QUAGGIO, Giulia (2014): *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*. Madrid: Alianza.
- REGLERO DE LA FUENTE, Carlos Manuel (2013): “Visión y construcción del espacio en la *Chronica Adefonsi Imperatoris*”, *E-Spania*, <http://journals.openedition.org/e-spania/22367> [Consultado 15/6/2023].
- “Ruy, el Pequeño Cid”, *Penetrando en los secretos de las series del pasado*, 16 de diciembre de 2008, <https:// analisisdeseries.blogspot.com/2008/12/ruy-el-pequeo-cid.html> [Consultado 15/6/2023].
- “Ruy, el pequeño Cid”, *BBR Internacional*, <https://brb.es/ruy-el-pequeno-cid/> [Consultado 5/6/2023].
- “Ruy, el pequeño Cid”, *Centinela*, 18 de septiembre de 2019, <https://revistacentinela.es/ruy-el-pequeno-cid/> [Consultado 12/5/2023].
- “Ruy, el pequeño Cid”, *Tebeosfera*, [https://www.tebeosfera.com/colecciones/ruy\\_el\\_pequeno\\_cid\\_1980\\_fher.html](https://www.tebeosfera.com/colecciones/ruy_el_pequeno_cid_1980_fher.html) [Consultado 12/5/2023].
- SÁNCHEZ DOMINGO, Rafael (ed.) (2018): *El monasterio de San Pedro de Cardeña a lo largo de la historia*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos.
- SANMARTÍN BARROS, Israel (2018): “Las historias inmediatas y del presente en la historiografía actual”, *Historiografías: Revista de Historia y Teoría*, 15: pp. 36-51.
- (2020): “Los elementos del pensamiento político medieval como un ‘sistema cristiano’”, *História Revista*, 24/2: pp. 6-21.
- SARDÁ, Juan (2021): “Claudio Biern Boyd: ‘Las multinacionales americanas nos están desculturizando’”, *El Cultural*, 20 de agosto de 2021, [https://www.elespanol.com/el-cultural/cine/20210820/claudio-biern-boyd-multinacionales-americanas-desculturizando/605690981\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/cine/20210820/claudio-biern-boyd-multinacionales-americanas-desculturizando/605690981_0.html) [Consultado 5/5/2023].
- TOUTON, Isabelle (2006): “*El capitán Alariste* de Arturo Pérez-Reverte y la memoria nacional”, en Odette Gorsse y Frédéric Sertralta (coords.), *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*. Toulouse: Université de Toulouse II-Le Mirail, pp. 1025-1036.

- VILARÓS, Teresa M. (1998): *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.
- YOUSFI LÓPEZ, Yasmina (2021): “Joaquín Amichatis y *La Tercera Oreja*: un extraño viaje del radioteatro al cómic”, en Olga Glondys y Yasmina Yousfi López (eds.), *La prensa cultural de los exiliados republicanos. II. Los años 50-70*. Sevilla: Renacimiento, pp. 68-74.

## PARTE 3

# TÉCNICAS DE MEDIOS AUDIOVISUALES



# Reconstrução ou fabulação medieval? Um estudo de caso sobre a música no filme *Silvestre* de João César Monteiro

José Pinto  
*INET-MD, NOVA FCSH*<sup>1</sup>

O filme *Silvestre*<sup>2</sup> aborda a história de Sílvia (Maria de Medeiros), uma jovem pretendente de um nobre de hábitos grosseiros, que se traveste em Silvestre para se alistar no exército e salvar o seu pai. Inicialmente, o projeto passaria por rodar o filme em Trás-os-Montes, sendo que esta primeira fase de execução levou à recolha de materiais sonoros e musicais e à escolha de cenários no local. No entanto, o produtor Paulo Branco “viu-se forçado a ‘acabar’ ali com o filme” (Monteiro 2005 [1982]: 329) e *Silvestre* acabou por ser filmado em

- 
1. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P., no âmbito da Bolsa de Doutoramento 2021.04853.BD.
  2. O filme *Silvestre* estreou em setembro de 1981, no Festival Internacional de Veneza mas Monteiro referiu que começou a trabalhar no filme logo após terminar *Veredas* em 1977 (Monteiro 2005 [1982]: 326).

estúdio com cenários estilizados que remetem para os trabalhos dos pintores apelidados de “primitivos italianos”.<sup>3</sup>

Este filme constitui-se por uma releitura de vários contos, numa (re)descoberta das raízes da “cultura popular portuguesa” que teriam sido “danificadas” pelo sistema político do Estado Novo: “Pelo fascismo fomos arrancados do cordão umbilical da nossa própria história, [...] poderemos ainda ler os fragmentos do nosso corpo disperso?” (Monteiro 2005: 323).<sup>4</sup> Em resposta a esta pergunta, Monteiro realiza os filmes da “fase medieval” (Areal 2005: 1034): um conjunto de duas longas-metragens e três curtas que fecha com *Silvestre*. Como refere Araújo (2022: 161), este movimento estético de “aproximação ao *ethos* português supostamente preservado neste arquivo tradicional” está em sintonia com outras práticas fílmicas nacionais e internacionais do Cinema Novo e da antropologia visual, coincidindo “com a fervilhante vivência política dos anos imediatos à Revolução de Abril”.

Para além da referência aos contos populares portugueses, *Silvestre* contempla vários elementos iconográficos e musicais de raiz medieval e popular. Como veremos adiante, uma parte da música ouvida no filme é construída a partir de excertos de obras pré-existentes, maioritariamente compostas na Idade Média e algumas interpretadas pelos Segreís de Lisboa. No entanto, não deixa de estar presente a obra de Franz Schubert ou de Wolfgang Amadeus Mozart, ambos citados recorrentemente noutros filmes de Monteiro (cf. *Fragmentos de um Filme Esmola e Recordações da Casa Amarela*).

Neste ambiente intertextual e eclético levantam-se as seguintes questões sobre as quais reflito neste capítulo: os elementos musicais no filme *Silvestre* contribuem para uma reconstrução realista e historicamente informada de um espaço-tempo medieval ou, por outro

---

3. Em entrevista, Monteiro refere as discussões em torno do cenário: “Então, eu e a decoradora —cenógrafa, ser quiseres— começámos a discutir. A discutir muito. Mas, efetivamente, de comum acordo, intentámos fazer *décors* a partir dos Primitivos Italianos” (Monteiro 2005 [1982]: 330).

4. Texto escrito em 1981 e publicado inicialmente na revista *Cahiers du Cinéma*, n.º 460 em outubro de 1992.

lado, remetem para um processo de fabulação com referência ao período em questão? Terá a era medieval abordada no filme um viés ideológico, ou até metacinetográfico, na medida em que constitui um meio para a descoberta do que César Monteiro chama de “um imaginário genuinamente nosso” (Monteiro 2005 [1981]: 324)?

Relativamente às duas questões colocadas, é importante referir que, no que diz respeito à questão da procura de Monteiro pelas raízes da cultura portuguesa, tal ambição surge num contexto muito particular, pós-revolução de Abril, em que vários cineastas e autores de outras áreas se empenharam em resgatar uma cultura apagada pelo antigo regime. Nos filmes de Monteiro, esta ambição é especialmente notória nos filmes realizados entre os anos de 1977 e de 1981, nomeadamente, *Véredas* (1977), *A Mãe* (1979), *Os Dois Soldados* (1979), *O Amor das Três Romãs* (1979) e *Silvestre* (1981). Consistem, pelo menos em parte, na representação de uma cultura em vias de extinção e estão construídos a partir do preceito de que o popular se mistura com o arcaico e, por isso, com a história de uma certa cultura portuguesa. Outros exemplos desta corrente, apelidada por Areal como “neo-romântica” (Areal 2011: 82), são *Nós por cá Todos Bem* (1976) de Fernando Lopes ou *Trás-os-Montes* (1976) de António Reis e Margarida Cordeiro.

De forma a responder às questões colocadas, realizei uma análise audiovisual focada nos elementos musicais e nas suas interações com os restantes elementos fílmicos. Assim, foi possível constatar as ambiguidades entre reconstituição e fabulação presentes no filme *Silvestre* e propor um novo olhar e uma nova escuta sobre este filme de Monteiro.

A desvalorização dos elementos sonoros e musicais dos filmes tem sido cada vez mais contrariada pelo trabalho de vários autores. Ainda assim, a recorrente associação do cinema a um evento que primeiro é visual e só depois é sonoro persiste num certo tipo de discurso, chegando, inclusivamente, ao quotidiano em expressões como “ver um filme” (cf. Chion 1994 [1993]: xxvi). Para este trabalho, pelo contrário, pretendo focar-me, essencialmente, nas interações entre elementos fílmicos, partindo do princípio que é a

partir destas interações que se constrói o significado do filme. A análise de filmes com música preexistente, como é o caso de *Silvestre*, apresenta-se como um exemplo demonstrativo deste princípio: apesar de os excertos musicais ouvidos no filme acarretarem uma “bagagem” determinada por contextos anteriores, a sua presença e a sua interação com outras componentes alteram o sentido desses mesmos excertos, tanto como os excertos alteram as componentes referidas e, conseqüentemente, o sentido do filme em geral. Assim, é na teoria do “valor acrescentado” proposta por Chion que assenta um dos princípios-base desta investigação.

Nesse sentido, para a constituição dos argumentos apresentados, servi-me de um modelo metodológico baseado no conceito de *Checklists* (cf. Buhler, Neumeyer, e Deemer 2009) em que descrevo os vários elementos do filme —sonoros, musicais, visuais e narrativos—. Essa apresentação facilita a reflexão sobre a interação dos vários elementos simultâneos e tem resultado evidente na argumentação apresentada adiante em que a música é sempre contraposta a determinadas imagens, diálogos, sons e diegese.

### *SILVESTRE* ENTRE HISTÓRIA(S) E MITOS

Antecedendo os créditos iniciais que, visualmente, antecipam um dos temas centrais no filme —“o andrógino é central em *Silvestre*, logo desde a figura de duas crianças siamesas com asas negras reproduzida no cartão sobre o qual se imprime o genérico” (Monteiro 2012: 284)—, vemos o plano de uma Jogralesa (Helena Afonso) que canta o romance sefardita “Pregoneros van y vienen”. Assim, é apresentado um dos mitos em que se baseia o argumento do filme<sup>5</sup> e antecipada a viagem feita pelo espectador para um tempo e um

---

5. Refiro-me ao romance da “Donzela Guerreira” que é abordado na narrativa quando Sílvia se transforma em Silvestre. No guião da primeira versão de *Silvestre* (Monteiro s. d.), a cena da jogralesa era para ser colocada no final do filme. A colocação da mesma no início, segundo Araújo (2022: 163), “enfatizou e densificou a semântica e a funcionalidade da composição na longa-metragem”.

espaço supostamente reveladores de uma certa “genuinidade nacional”. Após esta introdução musical e cinematográfica, entramos num espaço-tempo indeterminado que, no entanto, parece remeter para um período medieval através de certas particularidades da linguagem, dos cenários, dos adereços e do desenvolvimento da narrativa.

A primeira parte do filme trata da história de Dom Rodrigo (João Guedes) que encontra um pretendente para a sua filha Sílvia. O noivo Dom Paio (Jorge Silva Melo) é um nobre rico que, ironicamente, se apresenta como um perverso mal-educado. A filha aceita o casamento por respeito aos desejos do pai. É quando este sai em viagem para pedir ao rei a bênção do casamento que Sílvia fica em casa sozinha com Susana (Teresa Madruga) e as irmãs abrem a porta a um romeiro (Luís Miguel Cintra). A partir daí, a história segue um rumo próximo ao do conto *A Mão do Finado* que, entre outras fontes, consta na compilação de *Contos Tradicionais Portugueses* (1979) de José Gomes Ferreira e Carlos de Oliveira (a quem *Silvestre* é dedicado). Adiante, quando Sílvia retorna a casa do castelo de Dom Raimundo (a “verdadeira” identidade do romeiro), depara-se com a ausência do pai Dom Rodrigo e faz-se Silvestre<sup>6</sup> para partir em salvamento do pai numa jornada que se assemelha à do romance “Donzela Guerreira”. Ao passo que o primeiro conto referido se apresenta em alusão ao “mundo árabe” referido por Monteiro (2005 [1982]: 332), a “Donzela Guerreira” constitui uma referência ao “mundo judaizante, que é um rio secreto dentro de nós” (Monteiro 2005 [1982]: 332). Assim, e noutros elementos do filme, surge a questão de uma identidade que transcende o espaço português para se alastrar por todo o território ibérico: “Dito de outro modo, o poema sefardita musicado convoca outra parte do ser português, o ramo antigo e espesso comum ao ser espanhol [...] Expondo-o, esse canto desnacionaliza a noção de ‘pátria’” (Araújo 2022: 163).

---

6. A transformação de Sílvia em Silvestre, constitui também uma referência ao filme realizado por George Cukor, *Sylvia Scarlett*, estreado em 1935, em que, como acontece no filme de Monteiro, Sylvia (Katharine Hepburn) se transforma em Sylvester.

Para além destes mitos, referidos explicitamente pelo realizador, constata-se também a presença de outros dois romances populares de forma direta através da música do filme. Um desses é “La laranja”, uma cantiga de trabalho referente à importação e comercialização da fruta ou à condição das mouras escravas, assim inscrevendo o filme num determinado espaço-tempo —Península Ibérica medieval (cf. Ribeiro 2021: 106-07)— e, em simultâneo, aludindo a um certo simbolismo da laranja presente neste e noutros filmes do realizador.<sup>7</sup> O segundo é o romance “Veneno de Moriana”, cantado pelos trabalhadores na vindima<sup>8</sup> aquando da chegada de Dom Rodrigo após a sua visita ao rei. Este último elemento “cria uma relação paradoxal, bem ao gosto monteiriano, entre o excelente vinho bebido pelo pai e o vinho envenenado do romance” (Araújo 2022: 165).

A evocação das narrativas populares e arcaicas e a fascinação pelo cenário do conto fabuloso em que a ficção não é necessariamente antagónica do verdadeiro, constitui, nesta fase cinematográfica de Monteiro, uma aproximação ao movimento surrealista. Segundo o próprio, as suas contradições obrigam-no a “situar-[se] sempre de uma maneira extremamente ambígua em face ao real” (Monteiro 2005 [1982]: 332). Nessas ambiguidades, *Silvestre* aproxima-se dos mitos populares e da sua verdade ficcional. Neste filme, a influência

- 
7. Quando o Romeiro chega a casa das irmãs, oferece-lhe as “laranjas dormideiras” que substituem a maçã do conto (cf. Ribeiro 2021: 90). Susana come a fruta com casca (como se fosse uma maçã). Com a substituição da maçã pela laranja estabelece-se uma ligação entre o conto *A mão do finado* e a cantiga “La laranja”. Nesse sentido, Bénard da Costa refere que “em Platão ou Plotino, a metáfora da laranja é usada para o mito do andrógino e regressa neste filme por virtude da ‘laranja dormideira’” (Costa 1982). Vale notar que a mesma fruta surge em outros filmes de Monteiro, nomeadamente, em *Fragmentos de um Filme Esmola* a acompanhar a recitação do texto *L'orange* de Francis Ponge, traduzido por João Bénard da Costa, e em *As Bodas de Deus*, onde é usada para malabarismo por uma mulher na Pousada de Estremoz, enquanto João de Deus lê alguns versos de *Os Lusíadas* de Camões.
  8. A captação deste elemento musical terá sido feita, provavelmente, na primeira fase de rodagem do filme, em Trás-os-Montes, executado pelo Grupo Etnográfico de Tuizelo (informação gentilmente cedida por Margarida Gil).

surrealista, segundo Martins (2005: 294), dá-se, em primeira instância, através do cenário pintado —“a abstração e estilização plástica”—, mas também se constata a partir da valorização das figuras híbridas e fantásticas, sendo a transformação um elemento fundador da narrativa e do filme como um todo. Nesse sentido, seria reductor pensar na música como uma ferramenta de reconstituição de um determinado espaço-tempo, quando o filme está em constante tensão com as concepções naturais de tempo e de espaço e procura desvincular-se dessas realidades através de uma indeterminação cronológica e espacial. Para além disso, devemos pensar nesta forma, também ambígua, de construir ficção com o intuito, assumido pelo realizador, de encontrar “um imaginário genuinamente nosso” (Monteiro 2005 [1981]: 324).

### SILVESTRE E O CONCEITO DE FABULAÇÃO

O termo “fabulação” surge a partir do conceito de *fabula*, palavra de origem latina referente a conversa e história, mas também a conto ou mito: “the word fabulation evokes the ‘fable’ and carries forward the connotation of a folk story that is not intended to be taken as true because of certain evidently unbelievable components” (Stenner 2018: 3). O conceito foi desenvolvido por Deleuze a partir da concepção Bergsoniana de que a fabulação “has as its goal the creation of hallucinatory fictions that regulate behaviour and reinforce social cohesion” (Bogue 201: 16). A definição de Bergson pressupõe uma relação entre as “ficções alucinatórias” e o comportamento humano, entre a fabulação e o real. A fabulação é, para Bergson, uma habilidade humana capaz de construir ficções que permitem a interação do indivíduo com a realidade. Deleuze, a partir desta concepção de fabulação e, em simultâneo, adaptando-a, reflete acerca da sua aplicação na arte. A “função fabuladora” de Deleuze passa por “fazer ver a realidade da ficção [...], fazer ver que a sua potência falsificadora é antes de tudo uma potência criadora de mundos, de mundos habitáveis e vivíveis” (Pimentel 2010: 14). Deleuze encontra a fabulação “no devir da personagem real quando ela própria

se põe a ‘ficcionar’, quando entra ‘em flagrante delito de criar lendas’, e assim contribui para a invenção do seu povo” (Deleuze 1990 [1985]: 183). Bogue discorre sobre esta perspectiva para aplicá-la à análise da narrativa ficcional, dividindo o conceito de fabulação por vários elementos centrais do pensamento deleuziano: “becoming other, experimenting on the real, ‘legending’, inventing people to come, and deterritorialising language” (Bogue 2010: 9). Estas ferramentas transparecem o pensamento do autor sobre os “modos temporais”, fazendo do processo de fabular um elemento relevante no estabelecimento das relações passado-presente-futuro.

No sentido em que a fabulação parte de uma relação entre o verdadeiro e a ficção, torna-se pertinente, ainda que partindo de uma conceção mais simplista do conceito, aplicá-lo à narrativa do filme em análise. *Silvestre* trata de vários contos e romances, ficções que, pela sua origem e circulação popular, são construídos e adaptados por um determinado coletivo e constituem um imaginário comum. Estes são tratados subjetivamente a partir do olhar de quem realiza o filme e de todos os seus intervenientes. O filme constitui-se por um conjunto de leituras subjetivas que são feitas por diferentes entidades e a vários níveis —contos, atores, personagens, realizadores e equipa—. Este processo subjetivo de “recontar” é uma “falsificação de memórias”, uma transformação emergente —“becoming other”— e, por causa disso, uma “faculdade voltada para o futuro”, como Pimentel classifica a “função fabuladora” (Pimentel 2010: 135). Portanto, retomando a fabula, ou melhor, o ato de fabular como um ato de transformar ou de constituir “memórias do futuro” (Pimentel 2010: 135), é possível concluir que a história transformada em mito e o mito transformado em filme consistem em operações de fabulação.

Ainda considerando que o processo de fabulação passa por encontrar a “verdade” na ficção, noto que, no contexto do filme em questão, se constata mais a vontade de “visar” o real do que de o representar. Ao invés de Monteiro pretender que o filme se confunda com a realidade através de uma representação realista, prefere desmascarar certos elementos do dispositivo cinematográfico de

forma a revelar que o filme é uma representação. De outra forma, esta ideia de “visar” o real de maneira não realista constitui uma das características centrais do ato de fabular, ao procurar uma verdade na ficção e uma moral que se pode relacionar com o mundo real. No caso de *Silvestre*, o filme deixa de partir da semelhança com o real e passa a ter o propósito de se referir a ele ou até de encontrar ferramentas para o compreender. No início do *Cinema II: Imagem-tempo*, Deleuze caracteriza o neorealismo italiano da seguinte forma: “O real não era mais representado ou reproduzido, mas ‘visado’” (1990 [1985]: 9). Ainda que seja clara a distância entre o movimento neorealista e a cinematografia de Monteiro, parece evidente a vontade do realizador de se afastar da representação do real, procurando, por outro lado, “visá-lo”.

No que diz respeito à questão da transformação ou do se “tornar outro”, elemento crucial no processo de fabular, é importante considerar que *Silvestre* é “um filme sobre aprendizagem” (Monteiro 2005 [1982] 331), um filme de metamorfoses criado a partir da utilização de personagens que se tornam outras ao longo da narrativa. Assim, para além da construção do filme partir de um processo de fabulação, a narrativa de *Silvestre* refere esse mesmo processo a partir de um jogo de verdades, mentiras e alucinações.

Ainda que *Silvestre*, esta história de dragões, reis, príncipes e princesas, se passe “numa Idade Média mais fabulosa do que realista” (Monteiro 2005 [1982] 329), ênfase que parte da representação do real para o destruir com elementos fantásticos. Nesse sentido, é relevante analisar a música do filme nessas duas componentes —na reconstituição histórica e na destruição do tempo histórico e correspondente substituição por espaços-tempo ficcionais—. Se, por um lado, temos a evocação de mitos que constituem memórias coletivas de um “genuíno português”, por outro, temos a representação medieval a partir de um conjunto de elementos históricos que não devem ser desconsiderados, até porque são esses que conferem o estatuto de arcaico aos contos e romances populares, sendo esse arcaico um dos elementos que confere a estes mitos o seu lugar como “tradição”.

## A MÚSICA EM *SILVESTRE*

O filme abre com o plano de uma jogralesa que canta e recita, acompanhada por um alaúde fora de campo. A parte cantada é proveniente do romance sefardita “Pregoneros van y vienen” à qual se segue uma parte recitada relativa ao mito da donzela guerreira (0:00:17-0:04:28).<sup>9</sup> Este encadeamento faz sentido se considerarmos algumas versões destes textos. Vejamos a primeira estrofe de uma das variações do romance *Donzela Guerreira*, recolhida em Sarajevo, na Bósnia:

Caballeros van y vienen,  
por la ciudat de Aragón.  
Todo el que hijo varón tiene,  
a la guerra lo envió. (*Pan-Hispanic Ballad Project*)

A estrofe acima referida tem similaridades evidentes com o texto de “Pregoneros van y vienen” cantado no filme e citado por Sen (2019: 98) como “legado musical da diáspora sefardita”:

Pregoneros van y vienen  
por la ciudad de Aragón.  
Todo varón que hijo tiene  
A la guerra deve ir.

A proximidade dos dois textos leva-me a considerar a possibilidade de a estrofe de “Pregoneros van y vienen” constituir a primeira parte de uma das inúmeras variações do mito da *Donzela Guerreira*, tendo em conta as similaridades temáticas, semânticas e sintáticas destas e doutras variações do romance. A versão ouvida no filme, cantada e recitada por Helena Afonso e acompanhada por Manuel

---

9. A referência às minutagens é aproximada e baseada na versão do filme na *Integral João César Monteiro*, coleção de 11 DVDs (Madrago Filmes, 2003).

Morais,<sup>10</sup> é semelhante à interpretada por Jordi Savall e Montserrat Figueras no disco *Weltliche Musik im Christlichen und Jüdischen Spanien*, secção *Sephardische Romanzen aus der Zeit vor der Vertreibung der Juden aus Spanien (1492)*, que constava na coleção de discos do realizador.<sup>11</sup>

O elemento musical é essencialmente melódico, privilegiando a voz humana e construído em forma cíclica (cf. A. C. Ribeiro 2017). A organização dos sons em *maqam*, com a insistência no intervalo de segunda aumentada (Lá bemol-Si) e com uma tessitura vocal que não ultrapassa uma oitava evoca um estilo tipicamente Sefardita remetendo para um espaço ibero-medieval, em conjunto com a língua do texto que é reconhecível como uma variação galaico-português (Exemplo 1). Outra das características associada à música Sefardita evidente no elemento musical em questão é a componente de improvisação patente na ornamentação melódica e na liberdade rítmica, tanto da parte vocal como da parte instrumental (cf. Sen 2019). Um dos instrumentos mais utilizados na tradição judaica é o *oud* (Ribeiro 2017: 34), neste caso substituído pelo alaúde.



TRANSCRIÇÃO de um excerto da melodia de "Pregoneros van y vienen".

Feita pelo autor, baseada na audição do excerto cantado no filme.

Este “prelúdio audiovisual” constitui-se como a antecipação de alguns elementos centrais do filme. Por um lado, temos a referência direta à tradição Sefardita que Monteiro considera uma das partes da identidade portuguesa. No entanto, esta mesma referência

10. Esta informação foi prestada por Manuel Morais, a quem agradeço a gentileza e disponibilidade.

11. A coleção está, atualmente, na posse de Margarida Gil a quem deixo aqui o maior agradecimento por, gentilmente, me ter concedido acesso à mesma.

revela a ambiguidade da procura pelo genuinamente nacional no arcaico, uma vez que tal, paradoxalmente, esbate as fronteiras entre Portugal e Espanha e entrelaça as duas culturas enfatizando os seus denominadores comuns. Por outro lado, este elemento musical localiza a narrativa num tempo e num espaço, ainda que pouco precisos. Considerando a expulsão dos Sefarditas do território ibérico no final do século xv, o filme passa-se antes desse momento e nesse espaço, ou seja, na Idade Média, algures na Península Ibérica. Para além disso, o texto antecipa alguns dos principais temas de *Silvestre*: a “Donzela Guerreira” e a androginia. Adiante no filme, enquanto várias mulheres se vestem e penteiam à beira da água, a música retoma a melodia cantada no início, agora executada pela flauta, instrumento com forte presença no folclore transmontano (0:06:36-0:07:33). Dessa forma, convoca-se esse espaço geográfico, no qual se planeou inicialmente que fossem feitas as filmagens, num processo de valorização da cultura rural semelhante ao que se constata em *Veredas* (1977), outro filme de Monteiro.

Na sequência seguinte, aquando do aparecimento de Dom Paio a caminho da residência familiar de Sílvia, ouve-se uma melodia no cromorne, melodia essa que satiriza a chegada do nobre, fazendo aneter a sua personalidade aparentemente incompatível com o seu estatuto social (0:08:28-0:08:56; 0:09:17-0:09:25). A melodia é parte de uma *Ductia* de autoria desconhecida, provavelmente baseada na versão do álbum *Medieval Paris (Music of the City)* (CE 31095).<sup>12</sup>

---

12. A obra foi identificada a partir da consulta da coleção de discos de João César Monteiro, atualmente na posse de Margarida Gil. Na coleção constam, pelo menos, cinco discos com a obra referida, cada gravação com diferenças a nível de ritmo, timbre, instrumentos utilizados, entre outras. Para além do disco mencionado acima, a obra consta em: *Medieval and Renaissance Music for the Irish and Medieval Harps, Vièle, Recorders and Tambourin* (TV 34019S); *Musik der Spielleute - Music of the Minstrels - Musique de Ménestrels* (Telefunken-6.41928 AW); *Roman de Fauvel* (Die Stimme Seines Herrn - 1 C 063-30 103) e *Cantigas d'Amigo* (EMI - 1775251). Ainda assim, e apesar da obra ser ouvida duas vezes durante o filme, nenhuma das versões que consta da coleção do realizador parece ter sido utilizada, o que nos leva a crer que poderão ter sido os Segréis de Lisboa a gravar a obra para o filme —uma versão para cromorne

O termo tem origem no latim medieval e refere-se a duas formas musicais, uma instrumental de dança e uma vocal (Werf 2001).

A utilização do cromorne como elemento cómico é, no entanto, ambígua. Isto porque o seu carácter cómico advém, essencialmente, da redescoberta do instrumento no século xx. Já em 1973, Thomas referia que a conceção do instrumento como “funny instrument” é falaciosa, incidindo essencialmente na execução e construção errada desse —“all modern reproductions (with the possible exception of those by Rainer Weber, which I am told are more authentic, though I have unfortunately been unable to get hold of any, myself) tend to produce a rather thin buzzing sound with little resonance” (Thomas 1973: 142)—. Como demonstram Thomas e Boydell, através da análise de um conjunto de fontes escritas e iconográficas, a utilização do cromorne atravessava os mais diversos géneros musicais, ainda que a sua presença fosse mais frequente em ambientes de corte —“the crumhorn was essentially an instrument played by professional musicians at courts and in the larger town bands” (Boydell 2001: 743)—. Nesse sentido, a música tocada no cromorne aquando da chegada do nobre poderia dar um carácter majestoso à sua entrada em cena.

No entanto, pelo contrário, a presença do instrumento nesta cena do filme reforça a má educação do personagem, constituindo uma sátira aos modelos de organização social da época. Pelo facto de o cromorne ter caído em desuso em meados do século xvii (Boydell 2001: 742), a sonoridade do instrumento é pouco familiar para o espectador atual e o seu som nasalado, pouco comum em instrumentos modernos, confere à cena um carácter cómico, enfatizado pela conceção, mesmo que errónea, do cromorne como um “*funny instrument*”. Para além disso, a melodia repetitiva de carácter dançável e popular executada no instrumento, o comportamento de Dom

---

solo e outra para *ensemble*. Ainda que, quando contactado, Manuel Morais tenha afirmado não se lembrar de ter gravado a obra, não descartou essa possibilidade. A nível de conjunto instrumental, constatamos que, na época, os Segréis de Lisboa continham os integrantes necessários à execução da obra nas duas versões.

Paio no caminho (a “cuspidela” que manda para o chão enquanto é carregado pelos seus “lacaiois”), e o diálogo dos camponeses que referem os viajantes como “tanta homenzarria de companhia a uma saca de peidos”, apresentam definitivamente o personagem como um nobre grosseiro (Figura 1). A obra é ouvida adiante, numa versão para *ensemble* instrumental, quando Dom Paio se embala num baloiço. Esse segundo elemento musical reitera a ligação entre a personagem e a obra e enfatiza a caricatura do primeiro a partir da presença da segunda.



FIG. 1. Chegada de Dom Paio à casa de Sílvia.

A cena seguinte, por outro lado, enaltece a “pureza” de Sílvia, fazendo notar as diferenças entre os noivos. Num plano *travelling*, vemos Sílvia a ser vestida por uma aia numa das divisões da casa; uma grávida vestida de branco a carregar umas flores num quarto contíguo ao de Sílvia; e, na sala, a preparação do banquete para a chegada de Dom Paio. Como refere Ribeiro, este plano-sequência constitui uma interpretação do papel da mulher na sociedade retratada: “servir à mesa, preparar-se para o casamento, parir” (Ribeiro 2021: 111). Ao contrário de Dom Paio, Sílvia é jovem, “bela” e “pura”, retratada como uma mulher disposta a cumprir o seu papel

social e a submeter-se aos desejos do pai. Sobre este plano-sequência, ouve-se o vilancico “Se viesse e me levasse”, composto por Alonso Mudarra (*Libro tercero de música en cifras y canto*, 1546) (0:09:26-0:10:53). O elemento musical é diegético e cantado *a capella* pelas mulheres no espaço de ação. A voz feminina sem acompanhamento instrumental promove uma sensação de despojamento, simplicidade e pureza que associamos a Sílvia, sensação essa que enfatiza a ruptura social patente na sua transformação em Silvestre guerreiro, adiante no filme. O modo menor (eólio) deste elemento também contrasta com a melodia executada no cromorne do plano anterior, entrando em confronto direto com essa por serem praticamente encadeadas e colocando em conflito as duas personagens e as suas posições sociais —homem, mulher; opressão, submissão; luxúria, pureza—. Estes confrontos conferem um caráter satírico à relação dos dois personagens que acaba por não se oficializar.

O mesmo vilancico reaparece adiante no filme, dessa vez como elemento não diegético e com uma voz feminina e acompanhamento em alaúde, numa espécie de interlúdio da narrativa, após a verdadeira identidade de Sílvia ser revelada e antes da chegada do Alferes (Xosé Maria Straviz) ao encontro da protagonista (1:34:40-1:35:46). O tema musical volta a antecipar um noivado de Sílvia, agora com Alferes, jovem com poucos estudos e de baixa classe social, mas retratado como uma pessoa correta.

Retomando a chegada de Dom Paio a casa da família de Dom Rodrigo, após uma conversa pouco amigável entre Dom Paio, Sílvia e Susana e enquanto Dom Paio está sentado num baloiço, ouve-se um elemento musical não diegético e instrumental, executado por instrumentos de percussão e cordas friccionadas (0:19:00-0:19:38). Este consiste num excerto de outra variação da *Ductia* apresentada aquando da chegada do noivo. O elemento musical remonta a um cenário medieval, à semelhança da melodia no cromorne, sendo que a percussão e o ritmo mais marcados desta versão enfatizam ainda mais a componente festiva e dançável da obra. Neste caso, esse caráter da música é contrário às emoções expressas pela personagem.

Após Dom Rodrigo sair em viagem, as irmãs vão até ao rio lavar roupa e, à beira-rio, um pastor toca uma melodia na flauta (0:23:08-0:24:05). Esse instrumento já tinha sido ouvido noutra cena em que Sílvia está próxima da água,<sup>13</sup> como referido acima. A melodia é diegética, tocada por um homem em campo e referida no diálogo das três mulheres —“a moça se incomoda com o fato de que a música calma fortalece a atmosfera romântica em que a colega se encontra e, conseqüentemente, o engano da mulher sobre os aspectos positivos do casamento” (Ribeiro 2021: 124)—. Esta é baseada na primeira parte da obra anónima *La quinte estampie real* que consta no álbum *Musik der Spielleute - Music of the Minstrels - Musique de Ménestrels* (Telefunken - 6.41928 AW), referido acima.

Chegada a noite na casa onde estão as irmãs, Susana toca alaúde enquanto conversa com Sílvia (a atriz simula a execução do instrumento) (0:24:05-0:24:54). Em conjunto com este elemento musical, ouvem-se os sons acusmáticos das cigarras e dos lobos, sons esses que parecem inquietar as personagens. Antecipando a mudança de plano que vai apresentar o romeiro, os elementos sonoros e musicais são substituídos por um excerto do Motete *Sederunt Principes* de Pérotin (ca. 1200) que, ao contrário dos outros elementos “silenciosos”,<sup>14</sup> preenche todo o cenário sonoro da cena (0:25:26-0:25:56). O contraste a nível sonoro e musical que acompanha a mudança de planos visuais enfatiza o peso que esta personagem vai ter sobre a família protagonista. O excerto musical consiste num *Organum quadruplum* melismático construído por intervalos harmónicos de

13. A água apresenta-se assiduamente na obra de Monteiro constituindo um dos elementos simbólicos do seu cinema. Nesta cena, evidencia-se a ligação simbólica do elemento à mulher e à fertilidade tanto pela associação da água ao ventre materno como pelo seu carácter indispensável à vida. Muga (2015: 189), refere as mulheres em cena como “um grupo de Náiades [criaturas da mitologia grega] banhando-se no rio”.

14. Em *Audio-vision*, Chion refere a presença de sons que evidenciam o silêncio pelo facto de tais não serem ouvidos quando o espaço está povoado por sons mais ruidosos. Nas palavras do autor, “Another way to express silence, which might or might not be associated with the procedures I have just described, consists in subjecting the listener to... noises” (Chion 1994: 157).

quartas e quintas paralelas e com acompanhamento instrumental. O conjunto vocal e instrumental contrasta com a execução a solo ouvida no plano anterior e a sonoridade modal e melismática confere ao excerto um caráter medieval e religioso. A cena mantém o ambiente sombrio que agora se torna mais aterrorizante, tanto através da música como da imagem, como se o peregrino que caminha por uma floresta escura fosse assombrado pelas vozes que cantam.

Na manhã após a violação de Susana, sobre planos de Sílvia e Susana ainda a dormir, ouve-se a cantiga popular “La laranja”, uma cantiga das malhas, provavelmente executada por um elemento feminino do Grupo Etnográfico de Tuizelo creditado na ficha técnica do filme (0:32:22-0:33:36).<sup>15</sup> A cantiga é de raiz popular e, dado o conteúdo do texto, é provável que tenha origem na Península Ibérica Medieval:

A cantiga da laranja surge provavelmente na primeira fase, entre os séculos XI e XIII, já que nesse período os escravos eram utilizados para a agricultura —atividade de onde se origina a cantiga “La laranja” que menciona mouro em condições de cativos, por meio da figura de uma jovem. Assim, a jovem mencionada na cantiga vive uma situação comum à época. (Ribeiro 2021: 106-07)

O texto da canção pode constituir uma analogia à situação das irmãs e à sua condição de mulheres violentadas.

Provavelmente gravado na primeira fase de filmagens em Trás-os-Montes, o elemento musical que antecede e acompanha a chegada de Dom Rodrigo a casa é baseado no romance “Veneno de Moriana” (0:44:01-0:47:23). Este elemento é diegético e cantado pelos trabalhadores na vindima, estabelecendo, como a cantiga “La laranja”, paralelos entre popular, medieval, arcaico e genuíno na cinematografia

---

15. Uma versão da cantiga “La laranja” foi recolhida por Domingos de Morais em 1985, em Tuizelo, cantada pela informante Florinda dos Santos Rodrigues. Embora o texto apresente similaridades, a melodia não é a mesma que a que ouvimos no filme *Silvestre* (a gravação da cantiga por Florinda Rodrigues foi gentilmente cedida por Domingos de Morais). A versão usada no filme coincide com o texto transcrito por Firmino Martins (1928). Para mais informações sobre a cantiga e as suas diversas versões ver Galhoz (1995).

de Monteiro. O percurso pela música de raiz popular prossegue nas cenas seguintes, a animar o banquete realizado após a chegada de Dom Rodrigo (0:48:31-0:49:13; 0:49:40-0:50:17; 0:51:15-0:51:52). Ainda que esses elementos sejam acusmáticos, é possível que sejam diegéticos, isto é, ouvidos pelos personagens em cena, visto que a música ouvida está plenamente enquadrada no espaço e ambiente da imagem e da narrativa. Estes elementos musicais, executados por uma gaita de foles (provavelmente mirandesa) e por percussão, com um ritmo e caráter compatíveis com o gênero Dança de Pauliteiros, interagem diretamente com a diegese, sendo interrompidos em momentos de tensão de forma a enfatizá-la, tanto na chegada do cavaleiro (antes romeiro), como quando Dom Rodrigo diz que o vinho foi feito por Sílvia e quando o cavaleiro revela o motivo da sua visita. Com o elemento musical a ser sucessivamente interrompido nos momentos em que se revela maior tensão entre as personagens, enfatiza-se o vai-e-vem de emoções entre a alegria do banquete e do casamento que está para breve e o medo do cavaleiro/romeiro que assombra a família.

O cavaleiro é desafiado por Dom Rodrigo a combater o dragão de Sílvia e, em referência ao quadro de Paolo Uccello, *San Giorgio e il drago* (ca. 1460),<sup>16</sup> “a cena, sem qualquer ação de relevo, prolonga-se por toda a sua duração na imobilidade quase absoluta dos protagonistas, reproduzindo a estaticidade do quadro original, evidenciada, para além disso, pelo *freeze frame* com que se inicia o plano” (Giarrusso 2013: 118). Com este plano, ouve-se um excerto da obra cénica e musical *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* composta por Claudio Monteverdi (1624) aludindo ao combate referido pela diegese e contrariado pela imobilidade dos personagens que enfatiza o caráter fantástico e irreal dos elementos narrativos (0:53:39-0:54:48). Além disso, o disfarce e a transformação constituem elementos centrais da obra de Monteverdi e, em *Silvestre*,

---

16. Relativamente à relação de Monteiro com este quadro, atento para as palavras de Monteiro sobre a sua ligação com o mesmo durante a sua estadia em Londres, em 1963: “Ia muito à National Gallery e, aqui para nós, apaixonei-me por um quadro e queria ver o quadro todos os dias que era o São Jorge do Uccello” (Monteiro 1998).

aludem a um dos temas centrais do filme —a ambiguidade identitária de Sílvia/Silvestre e de romeiro/cavaleiro/Dom Raimundo—.

Com o início da parte do filme relativa ao romance da “Donzela Guerreira”, voltamos a ouvir a melodia cantada pela jogralesa no início do filme, agora não diegética e executada por uma flauta a acompanhar o diálogo de Sílvia e Susana que planeiam a transformação de Sílvia em Silvestre (1:12:03-1:13:58). Segundo Araújo (2022: 163), o diálogo corresponde à versão do romance recolhida por António Alves Redol e Fernando Lopes-Graça e compilada no *Romanceiro Geral do Povo Português* (1964).

Até à parte final do filme, ouve-se pouca música. O som de pássaros, grilos e cigarras domina as cenas que representam espaços exteriores, em conjunto com os diálogos entre Silvestre, Alferes e os restantes soldados. Numa cena de guerra ouvimos percussão a simbolizar os tambores da batalha, montada pelos diretores de som, Vasco Pimentel e Paola Porru, como Pimentel descreve anos mais tarde: “Põe-se mais uns ventos que faltavam, põem-se os tambores das batalhas (pancada a pancada, só tínhamos pancadas soltas executadas pelo Manuel Morais, não sabíamos que ritmos iríamos dar-lhes, aliás ninguém sabia de nada, acho que estávamos todos a inventar tudo...)” (Pimentel 2005: 586).

Aquando da chegada de Dom Raimundo de Montenegro ao castelo do rei, perto do final do filme, na cena em que diz conhecer o paradeiro de Dom Rodrigo, ouve-se um excerto da obra *Intégrales* de Edgard Varèse (1923) (1:38:57-1:41:18). Este elemento musical não diegético é antagónico de todos os anteriores, uma vez que corresponde ao excerto de uma obra musical do século xx que em nada se aproxima do espaço-tempo retratado musical e visualmente ao longo de todo o filme. Além do anacronismo patente no desfazamento entre música e narrativa, o espaço de ação é ambíguo devido a um conjunto de outros fatores. Por um lado, a voz do rei (João César Monteiro) não encontra correspondente na imagem, sendo apresentada como um elemento acusmático, fora do espaço apresentado visualmente. Por outro, o facto de todas as outras personagens serem enquadradas em grande plano não permite que se conheça a sua localização precisa dentro do espaço de ação (Figura 2).



FIG. 2. Dom Raimundo de Montenegro perante o rei.

Na cena do banquete final, os Segréis de Lisboa aparecem no plano a interpretar um excerto da obra *Propñan de Melyor* (século xv), retomando assim as referências medievais e estabelecendo de novo uma espécie de paralelo cronológico e espacial entre a narrativa, a imagem e a música (1:41:36-1:43:26). Como acontece com o caso da obra ouvida a abrir o filme, esta obra consta no disco *Weltliche Musik im Christlichen und Jüdischen Spanien*, embora esta seja incluída na secção *Hofmusik und Frauenlieder im Zeitalter der Entdecker (1492-1553)*. É uma obra posterior, composta para ser executada em ambientes de corte, estando, assim, plenamente enquadrada no ambiente da diegese.

Quando o corpo de Montenegro é levado por vários homens para servir de alimento aos porcos, ouve-se o trio “Don Giovanni, a cenar teco” da ópera *Don Giovanni* de Mozart (1787) (1:46:59-1:47:47). Para além do *libreto* da ópera que, como o filme, trata o tema do disfarce e da transformação, este trio em particular é

especialmente dramático, incidindo sobre o jantar de Don Giovanni com a estátua do Commendatore que termina com esta segunda a arrastar o protagonista consigo para o inferno. O simbolismo da morte e a evocação de um cenário não realista estão explicitamente patentes no trio que ouvimos no filme a anteceder a descrição de Susana sobre Dom Raimundo transformado em comida para porcos. Sobre esta cena e a possibilidade de colocar o som dos porcos a acompanhar a descrição, Pimentel refere o seguinte: “tenho, porém, quase a certeza de que ganhou o Mozart, e que foi mesmo à custa dos porcos. E se calhar foi sempre assim com o João César: porcos, com certeza, muitos porcos, um longo e ‘celiniano’ *Ecce Hommo* de pocilga, mas no fim quem ganhava sempre era o Mozart” (Pimentel 2005: 587).

O último plano do filme é uma antevisão de alguns filmes seguintes de Monteiro. Na imagem temos Sílvia “diante das estrelas”, como se levitasse por uma noite estrelada. Esse plano é substituído pela Via Láctea, que voltamos a ver a abrir *A Comédia de Deus e As Bodas de Deus*. Com estas imagens ouvimos um excerto do Trio op. 100 de Franz Schubert (1827), presença assídua no cinema de Monteiro em filmes como *A Mãe* ou *Recordações da Casa Amarela* (1:48:26-1:51:08). Nesse plano, Sílvia diz: “Agora estou só diante das estrelas”, remetendo para um momento anterior do filme em que o cavaleiro diz que seguirá o rumo das estrelas, mas também, como confirma Giarrusso (2013: 155), para a obra *Pobre de Pedir* (1931) de Raul Brandão que termina com as palavras “agora estou nu diante das estrelas”.

#### A MÚSICA EM *SILVESTRE* COMO FERRAMENTA DE RECONSTITUIÇÃO E FABULAÇÃO

Nos primeiros minutos de *Silvestre* parece que estamos perante um filme histórico. Em introdução à narrativa, temos a interpretação histórica de um romance de origem medieval, executado na voz e no alaúde, um instrumento da época. A cantora Helena Afonso

usa adereços que remontam ao mesmo período. Com esta primeira cena, temos a reconstituição de um espaço-tempo longínquo que o espectador espera ver explicitado adiante no filme.

O diálogo entre Dom Rodrigo e Matias (Ruy Furtado), após a introdução musical, simula a utilização de um português arcaico, num estilo de linguagem que permanece durante todo o filme.<sup>17</sup> Assim, esta cena, como a anterior, prossegue na representação de uma realidade histórica. É só após a cena do banho de Sílvia no rio, quando Dom Rodrigo anuncia à filha que já escolheu o seu futuro marido, que encontramos os primeiros vestígios do mundo fabuloso. Este é apresentado no filme através do cenário pintado, que faz da cena uma alusão às ilustrações dos livros de contos de fadas.

A estilização do cenário é, de facto, um dos elementos centrais no processo de retratar este mundo “fabuloso” e não realista. A música, no entanto, permanece enquadrada num espaço-tempo medieval, tanto a nível da escolha do repertório, como a nível da interpretação das obras em instrumentos da época, entre eles, o cromorne e o alaúde.

Os elementos musicais constituem também referências espaciais que localizam o espaço de ação na Península Ibérica, em conjunto com os contos abordados na narrativa, registados em compilações de contos populares portugueses. A escolha de obras como “Pregoneros van y vienen”, um romance Sefardita de origem ibérica, “Se viesse e me levasse” de Alonso Mudarra ou “La laranja” e “Veneno de Moriana”, baseados em dois romances ibero-medievais, e a utilização de instrumentos musicais como a gaita mirandesa, constituem elementos de determinação espaço-temporal do filme, que é colocado, não só na Idade Média, mas também no espaço ibérico. Desta forma, o que parecia uma história sem tempo nem lugar, torna-se, também através da música, um pouco mais determinada espacial e

---

17. Os diálogos de *Silvestre* foram escritos por João César Monteiro e Maria Velho da Costa como refere a ficha técnica do filme e o próprio Monteiro, que em entrevista afirma: “Inicialmente, parti sozinho. Pelo meu lado, o trabalho do filme tem uns quatro anos. Três, desde que a Maria Velho da Costa interveio, para trabalharmos em conjunto na zona dos diálogos” (Monteiro 2005 [1982]: 326).

cronologicamente neste processo de reconstituição a partir da utilização de elementos musicais contextualizados historicamente.

Ainda assim, a imprecisão permanece. Sabemos de um rei qualquer, de um reino onde habita Dom Rodrigo e Sílvia e a quem prestam vassalagem. Sabemos de uma guerra de ninguém e de um exército ao qual Sílvia, feita Silvestre, se alista para encontrar o pai. A partir destas dúvidas, o filme é construído num conjunto de ambiguidades cronológicas e espaciais, destruindo as linhas de tempo que também vai construindo e inscrevendo-se, assim, no mundo da *fabula* e do “era uma vez...”. A música, no entanto, até às últimas cenas do filme, vai contribuindo para atenuar essas ambiguidades temporais. É justamente na tensão entre um conjunto de elementos “fabulatórios” e a música que o filme sugere mais uma imersão num universo mitológico e menos um retrato de uma realidade histórica.

No entanto, na parte final do filme, com a afirmação da vitória do mito sobre o real e com a transformação do mito em verdade através de ferramentas fabulatórias, a música ganha lugar no processo de fabulação. Com a obra *Intégrales* de Varèse, na cena em que Dom Raimundo de Montenegro, antes cavaleiro, antes romeiro, se encontra com um rei (com voz, mas sem corpo), encontramos num processo de destruição dos espaços históricos entrando num espaço cada vez mais ficcional. A música de Varèse em conjunto com a representação dos personagens em grande plano promove uma sensação de desconhecimento total do espaço-tempo em que se situa esta ação, não reconhecendo sequer a localização dos personagens em função uns dos outros.

Após o banquete final, antes do “banquete dos porcos” descrito por Susana, *Don Giovanni* de Mozart sugere um destino para Montenegro: a sua descida ao “inferno”. O trio da ópera de Mozart constitui uma leitura subjetiva da narrativa, um elemento transformador dessa, transformando uma ficção noutra, fabulando-a e enfatizando a sua componente moral.

Por sua vez, Schubert, no final do filme, é uma referência assídua na obra de Monteiro, constituindo um dos principais elementos

musicais do filme posterior, *Recordações da Casa Amarela* (1989). Este elemento musical ressalta a componente romântica do filme —os amores inalcançados, o vazio da vingança e a solidão final da protagonista que, em vez de estar acompanhada pelo Alferes, se encontra “só diante das estrelas”—.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como constatei acima, a componente transformadora é essencial para o conceito de fabulação e para a sua aplicação a obras narrativas. É transformadora porque essa se transforma e transforma o real, em parte, por e para o “visar”. Nesse sentido, a aplicação do conceito de fabulação ao filme *Silvestre* parece-me particularmente pertinente. Em *Silvestre*, o mito é relido a partir de um novo conjunto de sujeitos, fazendo com que a verdade que aí se revela seja aplicada ao mundo real de um Portugal recém-liberto de um regime autoritário. Ou seja, neste caso, a verdade revelada no ato de fabular constitui uma ferramenta para a leitura da realidade presente, indo ao encontro da definição bergsoniana do conceito de fabulação referida anteriormente.

A música do filme é construída a partir de elementos de reconstrução, de localização num espaço-tempo (ainda que impreciso), mas também por elementos fabulatórios que enfatizam a subjetividade, a transformação e a interação com a realidade devir. Assim, o filme *Silvestre* constrói um tempo e um espaço através de algumas das suas componentes. Em simultâneo, através de outros elementos, vai destruindo e transformando o espaço-tempo da narrativa, constituindo a dicotomia reconstrução/fabulação, caracterizadora de toda a diegese. Através de um conjunto de interações entre contos, obras musicais e romances, o realizador procura uma “verdade” que pensa só conseguir encontrar na ficção —“O nosso destino é um palimpsesto insondável, um equívoco. Quem somos nós tão idênticos a nós próprios e a coisa nenhuma?” (Monteiro 2005)—.

## BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Teresa (2022): “Silvestre ou jogo da (in)subordinação entre cinema e etnografia”, *Boletín de Literatura Oral*, 5: pp. 160-170.
- AREAL, Leonor (2005): “A poética do desejo na obra de João César Monteiro”, em *Livro de Atas. 4.º Sopcom*, pp. 1034-44.
- AREAL, Leonor (2011): *Ficções do Real no Cinema Português: um País Imaginado. Vol II*. Lisboa: 70.
- BOGUE, Ronald (2010): *Deleuzian Fabulation and the Scars of History*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- BOYDELL, Barra (2001): “Crumhorn”, em Stanley Sadie e John Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, pp. 739-743.
- BUHLER, James, NEUMEYER, David, e DEEMER, Rob (2009): *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*. New York: Oxford University.
- CHION, Michel (1994 [1993]): *Audio-Vision: Sound on Screen*. Traduzido por Claudia Gorbman. New York: Columbia University.
- COSTA, João Bénard da (1982): “Um encontro com ‘Silvestre’: Diadorim ou Scarlett”, em *Diário de Notícias*, 10 de junho.
- DELEUZE, Gilles (1990 [1985]): *Cinema II: A Imagem-tempo*. Traduzido por Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense.
- ENSEMBLE HESPÈRION XX (1976): *Weltliche Musik Im Christlichen Und Jüdischen Spanien*. 1C 163-30 125/26.
- GALHOZ, Maria Aliete (1995): “Mais algumas nótulas em torno aos contos de trabalho de Trás-Os-Montes”, em Mishael Caspi (ed.), *Oral Tradition and Hispanic Literature: Essays in Honor of Samuel G. Armistead*. New York: Garland, pp. 231-256.
- GIARRUSSO, Francesco (2013): *O Regime Dialógico na Obra de João César Monteiro: Matérias e Conteúdos de uma Prática Subversiva*. Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, e ALVES REDOL, António (1964): *Romanço Geral do Povo Português*. Lisboa: Iniciativas Editoriais.
- MARTINS, Fernando Cabral (2005): “A arte mágica”, em João Nicolau (ed.), *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, pp. 291-299.

- MARTINS, Firmino (1997 [1928]): *Folklore do Concelho de Vinhais*. Vinhais: Câmara Municipal.
- MONTEIRO, João César (1998): “Entrevista a João César Monteiro por José Alcobia”, *Programa Radioscópio*. Antena 3.
- (2005 [1982]): “O Silvestre é um filme sobre a aprendizagem. Entrevista com João César Monteiro por Adelino Tavares da Silva”, em João Nicolau (ed.), *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, pp. 325-333.
- (2005 [1992]): “*Silvestre*”, em João Nicolau (ed.), *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, p. 323.
- (2005 [1981]): “Texto-carta dirigido a Carlos Oliveira”, em João Nicolau (ed.), *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, p. 324.
- (s. d.): *Silvestre*. Guião. Centro de documentação da Cinemateca Portuguesa, G438.
- MONTEIRO, Paulo Filipe (2012): “A erotização do espírito em João César Monteiro”, em Margarida Acciaiuoli e Bruno Marques (eds.), *Arte & Erotismo*. Lisboa: Instituto de História da Arte – Estudos de Arte Contemporânea/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- MUGA, Henrique (2015): *O Imaginário na Obra Cinematográfica de João César Monteiro*. Tese de doutoramento, Universidade Fernando Pessoa.
- OLIVEIRA, Carlos de, e FERREIRA, José Gomes (1979): *Contos Tradicionais Portugueses*. Lisboa: Lisboa: Iniciativas Editoriais
- Pan-Hispanic Ballad Project*, <https://depts.washington.edu/hisprom/optional/balladaction.php?igrh=0231> [Acedido 20/04/2023].
- PIMENTEL, Mariana Rodrigues (2010): *Fabulação: a Memória do Futuro*. Tese de doutoramento, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- PIMENTEL, Vasco (2005): “O César, o Mozart & os porcos”, em João Nicolau (ed.), *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, pp. 586-587.
- RIBEIRO, Antonio Celso (2017): “O palimpsetismo musical nas tradições judaicas sefarditas no contexto profano/sacro na transmissão

- do conhecimento e perpetuação de tradições”, *Mirabilia Ars*, 7: pp. 28-45.
- RIBEIRO, Heloísa (2021): *Literatura de Expressão Popular, Colagens e Costuras na Sintaxe Fílmica de João César Monteiro*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista.
- SEN, Lori (2019): *Sephardic Art Song: A Musical Legacy of the Sephardic Diaspora*. Tese de doutoramento, University of Maryland.
- STENNER, Paul (2018): “The Risky Truth of Fabulation: Deleuze, Bergson and Durkheim on the Becomings of Religion and Art”, *Annual Rev* 14: pp. 169-192.
- THOMAS, Bernard (1973): “An Introduction to the Crumhorn Repertoire”, *Early Music*, 1/3: pp. 142-146.



# The Historic and the Imaginary: Seville's Medieval and Early Modern Monuments in Film and Television

Nina Gonzalbez  
*Florida State University*

Stylistic and religious hybridity have formed the backbone of scholarship on Iberian artworks of the fifteenth and sixteenth centuries, with scholars often referencing terms such as *convivencia* (literally “living together”) and *mudéjar* to define the unique cultural and religious milieu. Thomas F. Glick writes, in the introductory note to the book *Convivencia*, that the term that serves as the title of the volume is complicated, contentious, and continually in need of refinement and scholarly update (1992: 1-11). Traced back to Ramón Menéndez Pidal (1869-1968), and redefined by Américo Castro in 1948, *convivencia* was meant to indicate the level of cultural interaction and cooperation among Christians, Jews, and Muslims in the Iberian Peninsula during the Middle Ages. A similar debate has occurred around the usage of *mudéjar*, a qualification for ornament deemed Islamic in style but appearing within a Christian Iberian context. Scholars have observed that the classification of such elements as *mudéjar* marginalizes them, as their meaning has already been decided through their stylistic qualification.

The art and architecture of late fifteenth-century Seville feature a profusion of elements traditionally considered *mudéjar*, including tiles, woodworking, stucco, and painting. Certain technical innovations—for instance specific types of ceramics and tile-based ornament—are specific to the city and its surroundings. The consistent repetition of certain types of patterns throughout the city’s various and distinctive media, coupled with the lack of such profuse motifs and patterns in other areas of Christian Iberia, makes them recognizably Sevillian. This is consistently ignored by anglophone filmmakers who instead treat the city’s architecture not as a byproduct of centuries of exchange and stylistic development particular to this location, but rather as a generic imitation of Islamic visual culture, the Arabian Peninsula, or an even more generic “East”.

The city of Seville has been used as a filming location for over a hundred television programs and movies, with only a small handful of these representing either a realistic or fantastical Middle Ages. Largely, these productions depict the medieval and early modern monuments of the city (the Alcázar, the Giralda, and the Casa de Pilatos among others) not as locations in the Iberian Peninsula but as stand-ins for the Middle East. Spanish films and shows tend to use the architectural landscape of Seville as an actual part of the modern or historical city, while anglophone productions reflect a prevailing “exoticization” of medieval multicultural structures. Rather than these heritage sites being represented as palimpsests of styles and construction campaigns associated with various cultures, they are a standard of “Eastern” authenticity, whether this be a form of religious or regional stereotyping. This paper compares the visual strategies of three English-language film and television productions to Spanish-language productions like the series *La Peste* (2018-2019), which instead are aimed at audiences for whom the medieval monuments of Seville are more readily recognizable.

The medieval and early modern architecture of Seville in the anglophone productions under study is imagined as tied solely to an exotic or geographically Middle Eastern history and culture. The Alcázar and the Casa de Pilatos frequently serve as the background for historical

and ahistorical characters who are often Orientalized. In the tradition of Orientalizing art and literature, these productions essentialize their imagined “Eastern” cultures, yet they unexpectedly depict Christian Europe as regressive and malevolent. Any Western medieval history tied to the monuments is either erased or downplayed. The Christian and Iberian visual aspects of these monuments are often dimly lit and shown as bland and colorless, while characters who are Christian Spaniards are often represented as cartoonishly evil. Actual Christian and/or Western medieval elements are thus completely disassociated from the buildings, casting the history of the buildings as one-dimensional. As the locations in which a simplified version of the Middle Ages unfolds in these productions, the monuments of Seville are reduced and stripped of their multicultural and multidimensional nuances. Medieval Spain and its inhabitants are likewise stereotyped by these productions. On the one hand, Christian Andalusia is superstitious and backward. On the other hand, Islamic Andalusia is exotic, passionate, and fiery, but nevertheless enlightened. The architecture of Seville is used in a way that bolsters these stereotypes.

Seville, as one of the most popular filming locations in southern Spain, presents filmmakers with a wealth of architecture in which to create historical and fantastical stories. With structures dating from the Roman period through to the contemporary, the city is an attractive option for Spanish and foreign productions alike. As of 2023, *Andalucía Destino de Cine*, an online project of the Andalucía Film Commission, lists forty-three separate locations and the films/shows in which they appear. Of the twenty-eight movies and shows filmed in Seville and highlighted by the website, nine are American or British productions. These works invariably do not show Seville or its architecture as belonging in the city itself; instead, they use Seville as a substitute for various locations in the Middle East, as a replacement for other locations in Andalusia, or as an entirely imaginary and fantastical city. Seville’s depiction in these anglophone productions as non-modern, non-Spanish, exoticized, and exclusively tied to Islam ignores not only Spain’s pluri-religious history and Seville’s place within it, but also the problematic tradition of aligning styles and techniques with single faiths.

## SEVILLE AS THE MIDDLE EAST

Ridley Scott's 2005 film *Kingdom of Heaven* is the heavily fictionalized story of Balian of Ibelin. The movie's protagonist bears little resemblance to his historical counterpart and is depicted as a bastard French blacksmith. The film begins with Balian's father, the Baron of Ibelin, tracking him down and taking him to Jerusalem after the Second Crusade of the twelfth century. At first reluctant, Balian accompanies his father to the Holy Land, fighting to defend the city and eventually surrendering it to the Muslim sultan Saladin. Scott chose multiple filming locations to represent both the European homeland of Balian and his Holy Land adventures. At least five Spanish cities appear in the movie as stand-ins for France and Jerusalem, including Huesca, Ávila, Palma del Río, Segovia, and Seville. The Casa de Pilatos and the Real Alcázar de Sevilla serve as the main filming locations in the city.

*Kingdom of Heaven* opens up with a gray desolate landscape meant to represent twelfth-century France. Huesca, where this scene was filmed, was chosen for its medieval castle, vast panoramic views, and the impression that the landscape had not changed since the twelfth century. The director of photography, John Mathieson, wanted the location specifically as he believed it aptly represented the Middle Ages as "dark" (Lauzirika 2008). Viewers first encounter Balian in this setting, which matches the tone of a man grieving the loss of his wife, who died of suicide. The town priest has gleefully beheaded her, stolen her crucifix, and taunted Balian. Fueled by his rage and grief, Balian murders the priest and seeks a new start in Jerusalem.

The scenes filmed in Huesca are gray and dull and provide a perfect background to the character's motives for traveling to the Holy Land. The film's opening sequence sets up the dichotomy found in nearly all the English-language productions analyzed in this paper. The European Middle Ages are above all the "Dark Ages". They are characterized by religious intolerance, a desperate desire for power, and dogmatic adherence to backward thinking. Balian's world is one fully devoid of color, happiness, learning, or knowledge. There is no twelfth-century Renaissance in *Kingdom of Heaven's* France, for instance.

The filming locations used for the Holy Land stand in stark contrast to those in Huesca. Largely filmed in Seville, these areas are lively, more colorful, and distinctly “exotic”. The Alcázar was chosen to duplicate the castle of Baldwin IV (1161-1185) and the Casa de Pilatos served as the offices of Raymond III “Tiberias”, the Marshal of Jerusalem. These sites matched Scott’s Orientalist vision of the medieval Holy Land. While the documentary produced on the film, *The Path to Redemption* (2006), acknowledges that the construction dates of the filming locations were not contemporary with the Second Crusade, the production team believed they were still chronologically close enough to be “representative” (Lauzirika 2008). Some of the rooms used for filming in the Alcázar and the Casa de Pilatos date to nearly two centuries after the events of the movie, marking them as anything but period appropriate.

The choice of Sevillian locations rested heavily on the filmmakers’ inclination toward a style typically understood as “Islamic” and one thus not European, despite the historical presence of Islam and Muslim-associated architecture in the medieval West. This is in line with the desires of the film’s production designer, who stated that they were not interested in recreating the Middle East of the Crusades, but rather the ideas and romance demonstrated by Orientalist painters in the eighteenth and nineteenth centuries (Lauzirika 2008). Edward Said’s seminal work *Orientalism* sets out many features of the practice (1973). These include stereotypical representations of various peoples as lazy, effeminate, weak, or backward. While the productions under discussion here generally do not use these stereotypes so common to Orientalist paintings, they do use different strategies that undervalue cultures in order to create a contrast between East and West.

Linda Nochlin’s “The Imaginary Orient” enumerates many of the methods by which painters of Orientalist works casted the East as the “other” (1989). Through the depiction of hyper-realistic detail, artists like Jean-Léon Gérôme (1824-1904) highlighted not only magnificent tiles and Turkish carpet patterns but also the cracks and repairs of architecture. This level of “realism” allows the Western viewer to look past the painting as a work of art, accepting

it instead as “authentic” documentation of the East. A realistic view that highlights the disrepair of buildings also bolsters European understandings of the Orient as corrupt or lazy and unable or unwilling to effectively care for their own cultural patrimony. Other paintings demonstrate a timelessness that removes the reality of the Middle East as a place coeval with the rest of the world. Still more characterize it as wantonly lascivious. Orientalist painters also viewed the East through a demonstrably European romantic and chivalric lens.

The 125 paintings of the Crusades Rooms at the Palace of Versailles served as the inspiration for the *Kingdom of Heaven*'s flags, banners, and costuming for instance. These rooms include works by Granet, Blondel, Delacroix, Larivière, and Signol, among others, and cover a period ranging from the eleventh century to the eighteenth. Commissioned by Louis-Philippe in 1843, the paintings depict moments deemed significant from the various crusades to the Middle East. The fifty-five commissioned artists relied on contemporary and historical scholarship to furnish information about the episodes they painted. The painters may also have looked at chivalric romances like the *Chanson d'Antioche* (1180) and the *Chanson de Jérusalem* (twelfth century). Romances like these depicted Saladin as an almost Christian-like chivalrous hero.

The movie *Kingdom of Heaven* has been accused of doing much the same to Saladin's character, painting him as a Western-style protagonist devoid of any religious conviction. In his article addressing the colonialism on display in the movie, Matthew Richard Schlimm draws on Edward Said's theories, critiquing the way that Saladin is characterized “as a pseudo-incarnation of post-Christian religious belief” (2010: 143). The film strips Saladin of any Islamic motivation and contrasts him with a fanatical Islamic cleric who does argue for religious conquest. When Balian informs Saladin that rather than yield Jerusalem he would burn all the holy places in the city, Saladin replies, “I wonder if it would not be better if you did?” Schlimm notes that this is far from the attitude shown by the historical Saladin when he chose to preserve the holy Islamic sites at the expense of nearly all else.



FIG. 1. Palaca façade, Alcázar, Seville (Spain), 1364-66 (photograph: Nina Gonzalbez).



FIG. 2. Salón de Embajadores, Alcázar, Seville (Spain), 1364-66 (photograph: Nina Gonzalbez).

The Alcázar finds its origins in the ninth century under Emir Abdul Rahman II as a military stronghold (Figure 1). It became a governor's residence under Caliph Abdul Rahman III (r. 929-961). Many of the original areas of the site were destroyed or altered under the subsequent Christian leaders after Seville's conquest by Ferdinand III (r. 1217-1252) in 1248. Major renovations occurred under Pedro I, who built his palace at the Alcázar. Built between 1364 and 1366, the palace includes the Salón de Embajadores, which serves as a popular filming location in many of the productions under discussion (Figure 2). The structure of the room dates to the eleventh century, but it was redecorated by Pedro in the late fourteenth and early fifteenth centuries (Nuñez and Morales 1999).

Through this romantic, exoticized, areligious, and ahistorical lens, the Alcázar appears as a true Arabic palace. In this location, the viewer first encounters Balian's love interest, the king's sister, Sibylla. Played by Eva Green, she is distinctly non-western in her introduction. She wears bright colors, embroidered headdresses, an abundance of jewelry, and extensive makeup. She is likewise the only non-Arabic character who speaks the language. Her role in the movie is severely limited and, after having an illicit sexual encounter with Balian, she disappears only to reappear towards the end of the movie, shorn of all the things that once marked her as exotic. She leaves with Balian after Saladin wins Jerusalem, and in France she transforms from the exotic queen in "Eastern" garb to a European wife. Meriem Pagés argues that Sibylla's character appears to be an embodiment of Jerusalem at the beginning of the movie, stating that Sibylla is the "very personification of the East: commanding, rich and mysterious" (2018: 698).

In contrast to the historical record, the Sibylla of *Kingdom of Heaven* seems to despise her husband, Guy de Lusignan. In one of Sibylla's first scenes, she enters Baldwin III's palace (the modern-day Alcázar) at her husband's side. She wears a white headwrap, her characteristic heavy makeup, and embroidered orange robes with a gold sash. She is thoroughly exoticised. By contrast, Guy de Lusignan resembles a prototypical European crusader, dressed incorrectly in the uniform of the Knights Templar. As the film's antagonist,

Guy de Lusignan is almost villainy incarnate when compared to the inaccurately moderate characters of Baldwin IV, Sibylla, Saladin, and Balian. Sibylla relinquishes all agency and power in his presence, fulfilling the role of “damsel in distress”. The juxtaposition is clear: Guy represents the overbearing and unenlightened religious fanaticism of the West, while his wife represents the moderate, enlightened, and beleaguered East. Her connections to Baldwin and Balian further these associations.

The Alcázar, in the guise of Baldwin IV’s Jerusalem palace, and the Casa de Pilatos, in the guise of the Marshall of Jerusalem’s office, serve as the background to the film’s various plots. Baldwin IV and the Marshall are both in line with Balian’s moderate thinking and espouse beliefs presented as honorable and tolerant. Their settings are portrayed as authentically Arabic though both buildings are Andalusian and have very little in common with the crusader architecture of the period. While the buildings appear to have a combination of Islamic and European elements, the architectural forms are not strongly related to those found in either the Middle East or non-Andalusian locales in the twelfth century.

### SEVILLE AS ANDALUSIA

Ridley Scott’s first sojourn to Seville as a filming location occurred in his 1992 film *1492: Conquest of Paradise*, in which he condensed Christopher Columbus’ expeditions to the Americas. Seville, despite representing a city in Andalusia, is effectively “othered” and used as a stand-in for Granada. In the film, Columbus travels to the city, where he meets with queen Isabella shortly after the fall of the city to the Catholic Monarchs’ forces. The Alcázar provided the rooms where this meeting takes place, and further filming occurred in the Casa de Pilatos. The Spanish characters in *1492* are exaggeratedly evil, unintelligent, or some combination of both. Coupled with the infantilization and dehumanization of the film’s Indigenous peoples, these representations paint the medieval Spaniards as unrelenting in their quest for wealth while presenting Columbus as

the oppositional and forward-thinking “modern” man. The depictions of the Alcázar as the Alhambra aid in this vision.

The architecture of Seville in *1492* serves largely the same purpose that it does in the later *Kingdom of Heaven*. While more geographically and temporally authentic to the film’s narrative, the architecture in *1492* nonetheless operates variously as a backdrop for the “Dark Ages” as well as a kind of visual metaphor for enlightened thinking. Scott readies the viewer for this in the film’s written prologue. Before the movie begins, text on the screen reads “500 years ago Spain was a nation gripped by fear and superstition ruled by the Crown and a ruthless Inquisition that persecuted men for daring to dream. One man challenged this power. Driven by his sense of destiny, he crossed the sea of darkness in search for honor, gold and the greater glory of God”.

The film creates a direct comparison between the Christian conquest of Granada and the impending conquest of the Americas. As they approach the captured city, they ride through a field in which a large contingent of vanquished Muslims are called to prayer. Columbus’ at-first ally, Santangel, exclaims as they ride their horses through the newly conquered Granada, “It’s a tragic victory. We’re losing a great culture. Every victory has its price, doesn’t it, Señor Columbus?” The scene is intercut with the procession of a cross and the removal of a crescent moon spire from the top of a building.

There is a clear throughline drawn between Santangel’s declaration of loss concerning Granada, the darkness of European Christianity, and the illumination of forward-thinking like that of Columbus. After his entrance into the recently defeated city, Columbus makes his way into queen Isabella’s quarters at the Alhambra. Despite being the driving force behind the “tragic victory”, Isabella represents the enlightened path forward as she grants Columbus’ requests and serves as his champion. She herself, however, suffers a similar treatment to Sybilla’s character in *Kingdom of Heaven*.

The film version of the queen lacks any resemblance to her real-life counterpart. While she is a champion of Columbus’

adventures, her motivations for supporting them are related to her interest in Columbus personally and not in the proliferation of trade routes, the increase in Spanish power and wealth, or the possibility of saving souls. After Columbus' disastrous installation of Spanish rule in the Americas in the earlier part of the movie, the queen grants his request to continue attempting to find the mainland, stating to Sánchez's character that she knows she should not "tolerate his [Columbus'] impertinence" but does so "because he's not afraid of me". The film characterizes her as a charmed woman first and a powerful queen second—one who only grants his request because he challenges her power—. This characterization is also heightened through visual means.

When the viewer is first introduced to Isabella, she is shown in an ahistorical style that is seemingly meant to emphasize her sexuality. Her hair is down and wildly curly. Her dress is cut quite low and off the shoulder with a low waistline. In her hair, she wears an open-work headpiece without clear historical precedent. While dresses from the 1490s could be cut low, Isabella's neckline would have been higher and certainly not off the shoulder. A variety of hairstyles and headwear would also have been available to the queen, but as a married adult woman, she would not have appeared with her hair down and uncovered. The sexualizing effect is heightened when comparing the queen to her lady in waiting, who is appropriately dressed for the period with a "proper" neckline and mostly covered hair. Isabella is later shown in a looser and more relaxed dress, perhaps more in line with the *habito* style, which was a favorite of the queen. This style of dress, however, would not have been worn to receive company. She is clothed reasonably appropriately only when shown in the cathedral, where she covers her head and wears a dress with heraldry of the Spanish kingdoms. The Spanish production *Isabel* (2011-2014) treats this same period in the queen's life and, while not wholly accurate, does a better job of demonstrating the historical relationship between Isabella and Columbus. Unlike *1492*, the scenes in Granada are filmed in the Alhambra. When Columbus meets Isabella here, she is veiled, and

though he is not entirely deferential, her reaction is one of anger and not one of intrigue and flirtation.

Hand-drawn sketches from an online auction from the archive of Charles Knode, the costume designer for *1492*, show various images of Isabella's costuming. The designer indicated that two of the sketches demonstrated the "Queen in private". One of these drawings shows Isabella in the costuming she wore when Columbus first encounters her. The viewer's, and Columbus', introduction to the queen is situated inside a private though seemingly appropriate Eastern-style room demonstrating a connection between her laxity in dress, her ability to be charmed by Columbus' candor, and the Granadan "great culture" of which Santangel spoke. While Isabella is not Orientalized as Sybilla had been, she inhabits a middle ground where, through costuming and set, she is conflated with the vanquished culture and its various associations. The architecture of the scene thus symbolizes not only Isabella's femininity but also her role as an intermediary between the strictures of the Old World and the inventiveness of the New.

The Alcázar of Seville stands in for Isabella's apartments in the Alhambra and the vanquished "great culture". The scene in which Columbus and Isabella meet sets up a visual connection between the conquered and vanquished Islamic culture and the similarly forward-thinking ambition of Columbus. The close aesthetic connections between the Alcázar and the Alhambra facilitated Scott's substitution of one for the other. The Alcázar, for instance, served as the inspiration for the Alhambra's Patio de Leones, and the ruler of Granada sent craftsmen to Seville to complete works at the Alcázar for the Castilian king (Ruggles 2004: 91-92). King Pedro's alterations to the palace during his reign have often been attributed to his close relationship with the displaced Muhammad V, the ruler of Granada. Muhammad, while exiled, stayed with Pedro at the Alcázar before reclaiming his throne in Granada three years later. Pedro's changes to the older palace began with the construction of a new monumental entrance that combines wood, tile, brick, and plaster, each used in the styles most prevalent in Seville at the end of the fourteenth century.

The film sets up a dichotomy very early on between the bareness and darkness of the Christian Middle Ages and the brightness and lushness of the new era, which Columbus is attempting to usher in. In a series of early scenes, we see Columbus teaching his son that the world is in fact round. This supposed heresy is entirely ignored only a few scenes later when a Church representative states the assumed circumference of the earth. Columbus also rampages through a dimly lit medieval monastery, upending manuscripts in his rage against their scientific ignorance. Later, he ushers his son from a public square where three heretics are being burned at the stake by the Inquisition. Color is completely drained from the Spanish world as well. The scenes at the Universidad de Salamanca, for instance, are overwhelmingly brown. Students wear brown or gray cloaks and run around a dust bowl of a courtyard surrounded by bare stone. The cathedral is likewise devoid of any color outside of the red cloaks of some of the clergy.



FIG. 3. Courtyard, Casa de Pilatos, Seville (Spain), 1482-1538 (photograph: Nina Gonzalbez)

The Palacio de San Esteban, popularly known as the Casa de Pilatos, built in the mid-fifteenth century, serves as the courtyard for queen Isabella's residence at the Alhambra (Figure 3). As it was subject to continual renovations and changes for decades after its construction, large parts of the home do not conform to the Granadan style of the same period. Work on the home began in 1483, under the auspices of the Christian nobles Catalina de Ribera and Pedro Enríquez, who purchased the plot on which it was built and where likely there had been an older home that was demolished to make way for the new (Aranda Bernal 2011). The demolition and the first stages of construction occurred from 1483 to 1491. Catalina's husband died in 1491 and she continued overseeing the construction and decoration. Catalina died in 1505, at which point the house passed to her son Fadrique de Ribera, who completed his interventions in the building.

Scott makes no effort to hide or obscure elements that are glaringly out of time and place for the scene. The courtyard of the Sevillian home was decorated by Fadrique de Ribera in the early sixteenth century, when he had the walls covered with Renaissance tiling. He installed a fountain and columns of Genoese production in 1529. Between 1536 and 1538, a large number of walls in the home were covered in tile produced by Juan and Diego Polido, whose kiln operated out of the Triana neighborhood in Seville (Aranda Bernal 2011). Columbus and his small entourage move through the courtyard and into a heavily tiled side room. Few elements in this scene read as Granadan and the filmmakers seemingly rely on a contingent of men dressed in a variety of "Eastern" costuming to lend authenticity to the space. The sense of legitimacy is bolstered by the scene's movement into the Alcázar's Patio de las Doncellas, whose stucco decoration and tiled dados are more stereotypically Andalusian.

The new world Columbus encounters is starkly contrasted against the European world he left. It is a green paradise full of light. Here, the viewer is presented with the possibility of a new beginning, although the possibility is quickly stymied in the second

voyage, where Columbus and his kindly ways are shown to be powerless against the evil of the Spaniards. The film introduces the fictional character of Moxica, an embodiment of all the associations with the Western medieval world built up in the movie thus far. The black-clothed Spaniard perpetrates various atrocities. Under Columbus' sad gaze, a contingent of enslaved Indigenous people are led away to be controlled by Moxica's mining operations. Later, Moxica orders the chopping of hands as punishment and expresses sadistic glee at having this punishment carried out. While the historical Spanish were not innocent, the film takes pains to cast Columbus as the hero and protector of the natives in opposition to the brutish Spaniards.

In their chapter on *1492: Conquest of Paradise*, authors Sonya Lipsett-Rivera and Sergio Rivera Ayala draw attention to another function of the Moxica and Columbus dynamic (1997). Moxica is the aristocrat to Columbus' democrat. They highlight that this corollary has been used to defend colonization before. The dichotomy is first hinted at in the movie when the two are seen engaged in a fencing match, with the courtyard of the Casa de Pilatos serving as the background.

## SEVILLE AS SEVILLE

In contrast to *1492* and *Kingdom of Heaven*, the Spanish-produced television series *La Peste* uses contemporary Seville as a filming location for a sixteenth-century Seville in the transition from the Middle Ages to the Renaissance. The production depicts a city existing between, but also comprising, two opposite realities: the colorless, poverty-stricken, and sullen city of the destitute in the Middle Ages, and the exotic Andalusian city of unimaginable post-Columbus wealth. The first shots of the isolated plague village outside of the city's boundaries are set against subsequent character dialogue and the imagery of the city. In an interview concerning the creation of the series, the screenwriter, Rafael Cobos, states that he wanted to make "una máquina del tiempo catódica para sumergir al espectador

en una Sevilla de contrastes...” (Medina 2017). From the start, the creators were concerned that the viewer feels drawn into a historical Seville that has long since disappeared.

As the main character, Mateo Núñez, enters Seville, his guide introduces him and the viewer to the city. The guide states that you could build a bridge of gold bars from Seville to the New World and that the city was more glamorous than even Paris or Rome. When our protagonist sees the Seville Cathedral, he asks if it is larger than Rome’s. The question is left unanswered, but viewers who know the cathedral’s history would be aware of the answer. Likely spurred on by damage as the result of multiple earthquakes in 1356 and 1395, the old mosque-cathedral of the city was dismantled and replaced with a Gothic structure. An apocryphal story holds that a canon of the church excitedly told all, “Hagamos una Iglesia tan hermosa y tan grandiosa que los que la vieren labrada nos tengan por locos” (Martín 2013: 187). Building works commenced in 1434, and in 1506 the enormous five-aisled Gothic cathedral was completed.

The quickly established “haves” and “have nots” of the show’s world demonstrate not just the deep economic inequality between the poor and the rich but also the multiculturalism and worldliness of the city. Within the first two episodes of the series, characters discuss locales such as Paris, Rome, Moscow, Genoa, and Ireland. They mention exotic foods like chocolate and tomatoes. One of the wealthier characters to whom we are introduced is Luis de Zúñiga. The very wealthy man lives in an opulent home with his pet parrot and tells Mateo, “En Sevilla, no hacemos las cosas a medias”, highlighting the opulence of the city. Even if dramatized, the Seville of *La Peste* is understood as a real and legitimate historical place. Unlike the anglophone productions, the show’s use of Sevillian architecture, even when not wholly accurate to the narrative, builds a nuanced and realistically palimpsestic image of sixteenth-century Seville.

Zúñiga’s home, for instance, is the Palacio de los Marqueses de las Salinas. Built in the nineteenth century, the structure is certainly not a late medieval or Renaissance home. It was built in

the *neo-mudéjar* style, however, making it a reasonable set piece in atmosphere and sentiment if not in date. Scenes in the home occur in a heavily tiled room full of intricate wooden carved décor. These elements were abundant in late medieval Seville and the city was known for its excellent tile-making. While the *neo-mudéjar* home is a romanticized version of Seville's medieval architecture, the show is emphatically not a romanticized version of medieval Seville, making the architectural settings far more believable.

### SEVILLE AS THE MEDIEVAL IMAGINARY

In addition to its uses in historical narratives, Seville's architecture has appeared as a fully fictionalized location in films and series categorized as fantasy and science fiction. The Plaza de España, for instance, serves as queen Amidala's palace on the planet of Naboo in the *Star Wars* film *Attack of the Clones* (2002). Various locations also appear as the kingdom of Dorne in the series *Game of Thrones* (2011-2019). Like the two Ridley Scott films previously discussed, *Game of Thrones'* fictionalized Middle Ages sets Dorne as the exotic, passionate, and "Eastern" against the show's other power-hungry and fanatical kingdoms, which are meant to call to mind the medieval West.

*Game of Thrones*, despite its status as a fantasy series, has been studied by various medievalists as a simulacrum of the Middle Ages (Larrington 2016 and 2021; Pavlac 2017). George R. R. Martin, the author of the books on which the series is based, has stated that the kingdom of Dorne is an amalgamation of various influences including Wales, Spain, and the Holy Land. Martin relates that the closest actual counterpart to the fictional kingdom of Dorne "would be the Moorish influence in parts of Spain" (Westeros.org). Unsurprisingly, southern Spain served as the shooting location for many of the Dornish scenes in the HBO adaptation of the books. In addition to filming in Granada, the series was also shot in Seville using the gardens of the Alcázar as the Water Gardens of the palace in Dorne.

Dorne and its inhabitants do not play a significant part in the world of *Game of Thrones*, but their characterizations are clear. They are sexual, exotic, passionate, and severely blinded by emotion and their desire to seek pleasure. The show's Orientalism, exoticization of people of color, and presumption of a racially segregate medieval globe have all been criticized by various scholars, who take the show to task for its many missteps in depictions of the Dothraki, the Essosi, and the Dornish (Carroll 2017; Mudan Finn 2019). While the show's dialogue and plot lines "other" both Dornish men and women, the female characters suffer the brunt of the exoticization.

The women of Dorne fall easily into the stereotype that similarly characterizes Sibylla —as Arthur Lindley puts it, that of "the feisty, exotic, horseback-riding, sexually aggressive Asian babe" (2007: 25). The Dornish women in the show, Ellaria Sand, Tyene Sand, Obara Sand, and Nymeria Sand, are passionate, violent, and sexually aggressive. Ellaria kills an innocent teenager, Princess Myrcella, with a poisonous kiss. Obara and Nymeria ruthlessly murder the teenager's Dornish fiancé, Trystane Martell. Tyene Sand spends a good part of her first plotline poisoning a man, seductively exposing herself to him, and asking him repeatedly if she is beautiful before finally giving him the antidote.

The thought behind much of the costuming of the Dornish people demonstrates the show's Orientalizing tendencies as well. Michele Clapton, the costume designer for the show, took inspiration from Indian dress for the men of Dorne. In interviews, Clapton has explained the connection between the Dornish costumes and a sense of free sexuality, stating that for the Sand Snakes she wanted clothing that exuded sexiness and was demonstrative of the liberal society in which they lived. The non-Dornish Myrcella is engaged to a Dornish prince and is dressed in the Dornish fashion. For her, Clapton wanted a light gown that looked as if "one little pull of a strap and it would just drop to the ground" and that was meant to scandalize the girl's Westerosi uncle (Wischhover). For Dornish male armor, Clapton chose to create studded leather over padded velvet as it was a "sensual way of wearing armor" demonstrating

again the Dornish society's obsession with sex (Wischhover). The costumes, along with the settings, enhance the stereotype of Middle Easterners as passionate and violent.

## CONCLUSION

A survey conducted in 2022 asked a small sample size of Sevillian citizens about their reactions to seeing Seville on screen. While none expected to see a “nuanced and holistic portrayal”, they did believe that there was room for improvement in what and who is filmed (Castro 2022: 7). The abundance of depictions of key landmarks, like the Giralda and the Plaza de España, were engaging and pleasing to the group interviewed, but the strong focus on the specific heritage sites meant that there was little focus on the remainder of the city. The group also related concerns that tourists who came to Seville would be in search of a city that no longer exists or never did.

British and American entertainment productions rarely conceive the city as it was or as it is. In 2005, after Dan Brown published spurious statements about the number of tourist deaths in Seville in his novel *Digital Fortress*, the city issued an invitation for the writer to come to the city and correct the types of assumptions that paint the city as a dangerously exotic place (Nash 2005). Drawn in by the allure of these same assumptions, anglophone productions tend to depict the medieval and early modern monuments of the city (the Alcázar and the Casa de Pilatos, among others) not as locations in the Iberian peninsula but as stand-ins for the Middle East. Through the prevailing “exoticization” of medieval Iberian architecture, the city's multicultural heritage sites lose their complexity, instead becoming standards of Arabic authenticity.

These anglophone productions Orientalize Andalusia, though not always in the manner of a Eugène Delacroix or Jean-Léon Gérôme painting. *Game of Thrones*, for instance, plays off the tropes of overt sexuality and extraordinary predilection toward violence. *Kingdom of Heaven* toys with the idea of an intellectually

dim Middle Eastern people, as it has its French protagonist teach an overjoyed group of villagers how to successfully farm and irrigate their own land. Despite these more conventional forms of treating an abstract “East” as inferior, these movies and shows present characters and architectural spaces that are deemed beautiful, tolerant, and/or learned. These characters, while far more acceptable to a modern audience, lack depth and are nevertheless essentialized, limited to the characteristics that place them in opposition to the West and its ideals. *Game of Thrones* sees its Dornish leader assassinated for choosing to be moderate and non-violent. *Kingdom of Heaven* strips religious conviction from its antagonist. In 1492, viewers see Columbus baffle his compatriot as he navigates by the stars “the way the Moors do”, a technological innovation that is supposedly unknown to the West. Islam is then the “light” that can undo the “Dark” Ages.

The history of Spain has continually thwarted efforts to create a false divide between an Islamic East and a Christian West. The historical context of religious and political conflict, or lack thereof, among Christians, Muslims, and Jews in the Iberian Peninsula has led to extensive scholarly debate among Spanish historians (Hillgarth 1985). It should not be surprising then that Orientalizing uses of Iberian architecture often take non-standard forms, differing from other Orientalizing artworks in that they sometimes depict an unremarkable “West” rather than an exotic “East”. Like the historiography of Spain itself, the claims advanced through images of Seville, especially those aimed at audiences outside the Peninsula, depend on the misleading selections and treatments of visual evidence. Such productions ignore a history of art and architecture in which the region’s styles, techniques, and centuries of modification defy straightforward categorization.

## FILMOGRAPHY

BENIOFF, David, and WEISS, D. B. (creat.) (2011-2019): *Game of Thrones*. HBO Entertainment.

- FRADES, Jordi (creat.) (2011-2014): *Isabel*. Diagonal TV.
- LAUZIRIKA, Charles de (2008): *The Path to Redemption*. 20<sup>th</sup> Century Fox, 2008.
- RODRÍGUEZ, Alberto, and COBOS, Rafael (2018-2019): *La Peste*. Movistar +.
- SCOTT, Ridley (1992): *1492: Conquest of Paradise*. Gaumont.
- (2008): *Kingdom of Heaven*. 20<sup>th</sup> Century Fox.

## BIBLIOGRAPHY

- Andalucía Destino de Cine*, <https://andaluciadestinodecine.com/filmografia/> [Consulted 26/04/2023].
- ANDERSON, Ruth Matilda (1979): *Hispanic Costume, 1480-1530*. New York: Hispanic Society of America.
- ARANDA BERNAL, Ana (2011): “El origen de la Casa de Pilatos de Sevilla. 1483-1505”, *Atrio*, 17: pp. 133-172.
- CARROLL, Shiloh: “Race in *A Song of Ice and Fire*. Medievalism Posing as Authenticity”, *Public Medievalist*, 28 November 2017, <https://publicmedievalist.com/race-in-asoif/> [Consulted 30/06/2023].
- CASA DE PILATOS (1991). *La Casa de Pilatos. Palacio de San Andrés o de los Adelantados*. Sevilla: Guadalquivir.
- CASTRO, Deborah (2022): “Beyond the Giralda. Residents’ Interpretations of the Seville Portrayed in Fictional Movies and TV Series”, *European Journal of Cultural Studies*, 26: pp. 1-18.
- Château de Versailles Spectacles*, [https://en.chateauversailles-spectacles.fr/tag/crusades-room\\_t55/1](https://en.chateauversailles-spectacles.fr/tag/crusades-room_t55/1) [Consulted 26/04/2023].
- GLICK, Thomas F. (1992): “Introduction”, in Vivian B. Mann, Thomas F. Glick, and Jerrilynn Dodds (eds.), *Convivencia: Jews, Muslims, and Christians in Medieval Spain*. New York: G. Braziller, pp. 1-11.
- HERNÁNDEZ NUÑEZ, Juan Carlos, and MORALES, Alfredo J. (1999): *Royal Palace of Seville*. London: Scala.
- HILLGARTH, J. N. (1985): “Spanish Historiography and Iberian Reality”, *History and Theory*, 24: pp. 23-43.
- LACAILLE, Frédéric (2019): *Les salles des Croisades*. Paris: Editions de la reunion des musées nationaux.

- LARRINGTON, Carolyn (2016): *Winter is Coming. The Medieval World of Game of Thrones*. London: I. B. Tauris.
- (2021): *All Men Must Die. Power and Passion in Game of Thrones*. London: Bloomsbury Academic.
- LINDLEY, Arthur (2007): “Once, Present, and Future Kings. *Kingdom of Heaven* and the Multitemporality of Medieval Film”, in Lynn T. Ramey and Tison Pugh (eds.), *Race, Class, and Gender in “Medieval” Cinema*. London: Palgrave MacMillan: pp. 15-29.
- LIPSETT-RIVERA, Sonya, and RIVERA AYALA, Sergio (1997): “Columbus Takes on the Forces of Darkness, or Film and Historical Myth 1492: *The Conquest of Paradise*”, en Donald F. Stevens (ed.), *Based on a True Story. Latin American History at the Movies*. Wilmington: Scholarly Resources: pp. 13-28.
- MARTÍN, Jiménez (2013): *Anatomía de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- MEDINA, Marta (2017): “‘La Peste’. Asesinatos, prostitución y epidemias en la Sevilla del Siglo de Oro”, *El Confidencial*, 30 September, [https://www.elconfidencial.com/cultura/2017-09-30/la-pesto-movistar-alberto-rodriguez-rafael-cobos\\_1451888/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2017-09-30/la-pesto-movistar-alberto-rodriguez-rafael-cobos_1451888/).
- MUDAN FINN, Kavita (2019): “*Game of Thrones* is Based in History – Outdated History”, *Public Medievalist*, 16 May, <https://publicmedievalist.com/thrones-outdated-history/>.
- NASH, Elizabeth (2005): “Dan Brown: Seville smells and is corrupt. City: You come here and say that”, *Independent*, 28 August 2005, <https://www.independent.co.uk/news/world/europe/dan-brown-seville-smells-and-is-corrupt-city-you-come-here-and-say-that-308609.html>.
- NOCHLIN, Linda (1989). “The Imaginary Orient”, in *Politics of Vision*. New York: Routledge: pp. 33-59.
- PAGÈS, Meriem (2018): “From Crusading Queen to Damsel in Distress. Re-Imagining Sibylla of Jerusalem in *Kingdom of Heaven*”, *Gender and History*, 30: pp. 696-703.
- PAVLAC, Brian A. (ed.) (2017): *Game of Thrones versus History: Written in Blood*. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Queen in Private Costume Design*, <https://www.propmasters.net/1492-queen-in-private-costume-design> [Consulted 01/06/2023].

- RUGGLES, D. (2004): "The Alcazar of Seville and Mudejar Architecture", *Gesta*, 43: pp. 87-98.
- SAID, Edward (1973): *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- SCHLIMM, Matthew Richard (2010): "The Necessity of Permanent Criticism. A Postcolonial Critique of Ridley Scott's *Kingdom of Heaven*", *Journal of Media and Religion*, 9: pp. 129-149.
- Westeros, [https://www.westeros.org/Citadel/SSM/Entry/Historical\\_Influences\\_for\\_Dorne/](https://www.westeros.org/Citadel/SSM/Entry/Historical_Influences_for_Dorne/) [Consulted 26/04/2023].
- WISCHHOVER, Cheryl (2015): "'Game of Thrones' Costume Designer Michele Clapton Tells Us All about the Season 5 Looks", *Fashionista*, 8 June 2015, <https://fashionista.com/2015/06/game-of-thrones-season-5-costume-designer-interview>.



# *Body politic: o medievalismo queer de O Corpo de Afonso*, de João Pedro Rodrigues

Paulo Alexandre Pereira  
*Universidade de Aveiro*

On parle de picturalité, de mise en scène, mais l'incarnation c'est plus important: la chair, le corps.  
(Rodrigues 2016: 58)

I film bodies, I film physicality. [...] The question of how to film an actor is basically the question of how to film a body.  
(cit. em Hudák 2020: s. p.)

## *HABEAS CORPUS* (OU DE COMO DAR CORPO AO REI)

No texto de apresentação da curta-metragem *O Corpo de Afonso* (2013), João Pedro Rodrigues recupera, elegendo-as sintomaticamente como epígrafe, as palavras tornadas célebres de Maxwell Scott, em *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), de John Ford: “When the legend becomes fact, print the legend”. Ao legitimar a precedência da fabricação mitológica sobre a força instituinte do facto, o realizador mais não faz do que referendar a certeza, hoje indisputada entre os historiadores, de que o escrutínio da vida e da época dos *representative men* do passado não pode deixar de adentrar-se nessa densa *selva selvaggia* simbólico-imaginária e mitopoética que o tempo faz emergir em torno desse panteão de santos e heróis. Repetidamente formulada

pelos inúmeros cronistas e biógrafos que se têm acercado da figura de Afonso Henriques, essa consciência de que, no que diz respeito ao Pai Fundador da nacionalidade, a história do homem constantemente se imbrica e se confunde com a história do mito é, por exemplo, formulada por José Mattoso, um dos mais notáveis estudiosos do seu reinado. Num ensaio sugestivamente intitulado “As três faces de Afonso Henriques”, Mattoso admite, de partida, a “dificuldade de distinguir a História da Epopeia”, advertindo que “o mito [se] insinua constantemente nas comemorações de factos gloriosos do passado e seduz poderosamente as comissões encarregadas de as promoverem. Reveste-se, então, das cores sedutoras da «busca da identidade nacional»” (Mattoso 2014: 456).

Estas palavras de prevenção bem poderiam ter sido enunciadas tendo em mente o realizador de *O Corpo de Afonso*, não fosse ele analista penetrante das luso-mitologias. Com origem numa encomenda da Fundação Guimarães 2012-Capital Europeia da Cultura, o filme de João Pedro Rodrigues integra uma série de curtas-metragens que, nas palavras de João Lopes, programador para a área do cinema e audiovisual, se destinavam a documentar uma “frondosa certeza: a de que a herança histórica da cidade se expõe e reinventa na dinâmica do presente” (*O Corpo de Afonso*). Esta licença declarada para reinventar, à luz da “dinâmica do presente”, a herança histórica —exonerando o realizador de qualquer encargo apologetico ou dever de fidelidade historiográfica— poderá ajudar a explicar a indigitação —singular e até mesmo inesperada— de um cineasta como João Pedro Rodrigues para visitar, sob pretexto comemorativo, um dos mitos fundadores da portugalidade. A singularidade da escolha, pouco condizente com o timorato decoro institucional que, por regra, acompanha semelhantes rituais comemorativos oficiais, não terá decerto escapado a quem viesse a acompanhar a pessoalíssima filmografia do realizador que, designadamente nas três longas-metragens que até à data realizara —*O Fantasma* (2000), *Odete* (2005) e *Morrer como um Homem* (2009)— tinha já, com polémico desassombro, tornado inequívoco o protagonismo que, no seu cinema excêntrico no panorama nacional, assumiam as políticas

do desejo masculino (homo)erótico e as “novas negociações das subjectividades ligadas às identidades sexuais e de género” (Ferreira 2014: 99). Inscrito por alguma crítica na linhagem do *New Queer Cinema*, sobretudo pelo destaque que nele ocupa o corpo biopolítico e a dissecação, de frequentes contornos abjecionistas, do desejo dissidente ou desviante, é, na verdade, incontestável que “la atención sobre el cuerpo, sus dolores y afecciones a través de historias con personajes extremos, fuera de definiciones precisas en términos de género, sexo, edad y condición social caracteriza al cine de João Pedro Rodrigues” (Sedeño Valdellós 2016: 278). Povoado de personagens trânsfugas e liminares, que existem à margem do mundo ou em conflito aberto com ele, dir-se-ia do cinema de João Pedro Rodrigues ser, à partida, pouco apetente para a exumação do património histórico português, designadamente da nostálgica nacional-mitologia que, em resultado de um multissecular investimento imaginário, se foi consolidando em torno da personagem medieval de Afonso Henriques. *O Corpo de Afonso* impõe, não obstante, a retificação deste diagnóstico apressado.

Ressalve-se, de passagem, que, não sendo esta, na cinematografia de João Pedro Rodrigues, a primeira incursão —ainda que oblíqua, é certo— por sendas do *movie medievalism* (Bildhauer 2016: 46), *O Corpo de Afonso* não será igualmente a última. Com efeito, em 2012, na curta-metragem *Manhã de Santo António*, “uma juventude biopoliticamente zombificada” (Ferreira 2014: 118) reencarna, em deriva profana, hedonista e escatológica, a memória antoniana, no decurso do *the day after* das festividades em honra do seu patrono de Lisboa. Em *O Ornitológo* (2016), verdadeiro *Bildungsroman queer* de Fernando —um santo António *in progress*—, a transgressiva ressignificação homoerótica do arquétipo cristão do relato de santidade demonstra que, na filmografia do realizador, como bem assinalou Luc Chessel, “la veine pornographique rejoint une veine hagiographique” (2016: 211). O ascendente estético da Idade Média e, em especial, da iconografia antoniana na poética criativa do realizador é pelo próprio justificado em termos que aqui me parece oportuno recuperar:

Il y a quelque chose, chez les Franciscains, qui me passionne. Ce côté ascétique, sûrement. L'abandon de tout, aller vers la pauvreté, le dépouillement. Cet amour est né de la première fois que je suis allé à Assise, devant les fresques de Giotto sur Saint François. C'était bien avant le tremblement de terre, j'avais 16 ans, j'apprenais l'italien. J'aimais cette peinture très simple. À cette époque, j'aimais beaucoup le Moyen-Âge. Maintenant, je vois aussi la beauté du baroque, mais, à ce moment-là, ça ne me touchait pas du tout. [...] Mais ce côté sombre solitaire et ermite des Franciscains est toujours en moi. J'ai un peu déplacé cet amour vers saint Antoine, mais je ne savais pas du tout qu'il allait prendre cette place (Rodrigues 2016: 175).

Subscrito pelo próprio realizador, o texto de apresentação de *O Corpo de Afonso* a que já antes aludi —e que, aliás, o genérico que abre a curta-metragem irá parcialmente reproduzir— consigna, desde logo, a intenção de privilegiar a abordagem da personagem régia a partir da mobilização irónica do abundante folclore lendário a que deu origem —e que fez, nas suas palavras, descer “uma névoa de misticismo e incerteza sobre a real figura” (Rodrigues 2013)— num claro distanciamento do realismo verista de pretensões arqueológicas que caracteriza a gramática narrativa do cinema histórico clássico. Com efeito, ao invés de optar por uma inscrição cronotópica restritivamente medieval da figura do monarca, o texto apresenta-se como súpula da mitobiografia de Afonso Henriques, recapitulando alguns dos marcos miliários da sua irradiante posteridade: a trasladação do corpo, ordenada, em 1520, por D. Manuel, para o imponente túmulo de Santa Cruz de Coimbra; a abertura do sarcófago, três séculos mais tarde, por D. Miguel; o postal ilustrado de 1930, em que D. Afonso Henriques exhibe a face seráfica de Salazar; por fim, a abertura (gorada) do túmulo, em 2006, que teria permitido reconstituir o perfil biológico e dar um rosto ao rei. Acentuando a persistência trans-histórica da memória rediviva do rei, expressa nestes sucessivos atos de reencarnação, João Pedro Rodrigues argumenta ser o cinema “o meio ideal para tentar encontrar um corpo para o mito fundador da nacionalidade, o corpo de D. Afonso Henriques, logrando, talvez, revelar o que à Ciência não é permitido e que a História não consegue

deslindar” (Rodrigues 2013). Contrariando a indeterminação iconográfica de um rei sem rosto e sem corpo, a curta-metragem assume-se como ensaio cinematográfico de corporificação (*embodiment*), dando a ver aquilo que à antropologia e arqueologia forenses fora sonegado: o corpo de Afonso. Estabelecendo uma distinção operatória entre corporeidade (*corporeality*) e corporificação (*embodiment*), nota A. Longoria que “while corporeality and embodiment are sometimes used interchangeably, embodiment may refer to intentional, physical manifestations of identities. Corporeality, in turn, is more concerned with the ways bodies are and exist within the world, including changes to bodies over time, or physical differences among bodies within a space” (2022: 128).

Neste reconhecimento da densa semiologia depositada no corpo político do rei, a curta-metragem de João Pedro Rodrigues é reconduzível a uma tradição que não foi estranha à Idade Média. Na verdade, “in the Middle Ages the physical body was a productive metaphor for social, political, religious, and cosmic order. Both the medieval church and state turned to the physical body to legitimate political and cultural power” (Pincikowski 2010: 1452). Num processo de *transfer* figurativo examinado com detalhe por Ernst H. Kantorowicz em *The King’s Two Bodies* (1957), a conceção paulina dos dois corpos de Cristo foi instrumentalmente chamada a substanciar a doutrina política medieval dos dois corpos do rei. Ao corpo natural do homem, corruptível e sujeito à degenerescência, opõe-se o corpo eterno e imutável do soberano. Como explica Mark Neocleous,

[e]mbodied in the king, the perpetual nature of sovereignty had to allow the royal *dignitas* to survive the physical person of its bearer; it is this that the doctrine of the king’s two bodies enables, and that is captured in the phrases “the king never dies” and “the king is dead, long live the King” (2001: 29).

Em paralelo, a metáfora do reino como corpo político (*body politic*), colocada em voga a partir da sua primeira aparição, em meados do século XII, no *Policraticus* de John of Salisbury, reemerge

assiduamente, tanto em textos doutrinários, como em obras de ficção, na qualidade de tropo justificativo da “importance of medieval *ordo* to the wellbeing of society” (Pincikowski 2010: 1452). Ora, é justamente este coincidente uso argumentativo do corpo do rei como signo político que permite, numa homologia insuspeitada entre tempos históricos, coligar a teoria política medieval sobre o exercício do *ministerium regis* e o medievalismo *queer* hipercontemporâneo de *O Corpo de Afonso*.

Refletindo sobre o paradoxal estatuto fenomenológico do corpo no cinema, sustenta Steven Shaviro,

The cinematic apparatus is a new mode of embodiment; it is a technology for containing and controlling bodies, but also for affirming, perpetuating, and multiplying them, by grasping them in the terrible, uncanny immediacy of their images. The cinematic body is then neither phenomenologically given nor fantasmatically constructed. It stands at the limits of both of these categories, and it undoes them. This body is a necessary condition and support of the cinematic process: it makes that process possible, but also continually interrupts it, unlacing its sutures and swallowing up its meanings. Film theory should be less a theory of fantasy (psychoanalytic or otherwise) than a theory of the affects and transformations of bodies (1993: 256-257).

É de presumir que João Pedro Rodrigues, que infatigavelmente tem sublinhado a importância indeclinável de que, no seu cinema, se reveste a fisicalidade dos atores e o *homoerotic gaze* (Schuckmann 1998) que dessa se alimenta, não deixasse, também ele, de argumentar em favor de uma teoria fílmica dos afetos e transformações dos corpos. *O Corpo de Afonso* pode justamente considerar-se dela exemplar.

### *O CORPO DE AFONSO*: ENTRE SOMÁTICA E SEMIÓTICA

Adotando a sintaxe serial de um *casting* —que funciona, na curta-metragem, como *arrière-fable* e matéria de ficção, mas que foi realmente conduzido na Galiza pela equipa de produção do filme—, n’ *O Corpo de Afonso* desfilam perante a câmara os corpos recortados

sobre a tela neutra do *chroma key* de sucessivos homens galegos, quase todos jovens *bodybuilders*, que, cumprindo as instruções do realizador que permanece fora-de-campo, gradualmente se desnudam. Desconcertante e, pelo menos num primeiro momento, enigmático, o desfile *en abyme* de corpos masculinos adquire inesperado sentido à luz do *Leitmotiv* medieval da *quête*: trata-se, como mais tarde o espetador intui, de uma audição destinada a encontrar um corpo para Afonso ou, mais rigorosamente, descobrir um ator que possa, no século XXI, ser seu *Ersatz* num filme a vir. É precisamente essa ontologia em aberto de um rei sem corpo que explica que, no título da curta-metragem, o nome próprio do protagonista histórico seja expropriado do seu título régio, numa óbvia “desconstrucción del cuerpo heróico” (Masotta 2013: s. p.), sugerindo, portanto, que todos e qualquer um dos homens anónimos em cena poderiam potencialmente vir a ser a sua reencarnação contemporânea.

Ao contrário da demanda medieval de tipo cavaleiresco, desencadeada por um móbil espiritual que culmina com a visão beatífica do santo vaso, neste *making of* de um filme profano, o *bathos* priva a busca de toda a dignidade sacral. Em entrevista a Antoine Barraud, João Pedro Rodrigues detém-se nas razões que o levaram a optar por entrevistar culturistas galegos:

Je suis allé en Galice pour une raison, et j'ai aussi choisi des *bodybuilders* pour une raison. Dans la légende, ce roi était un homme très grand et très fort, qui pouvait soulever une épée énorme. C'est une mythologie qui a été reprise par le régime fasciste du Portugal. Il y a, dans le film, cette image de Salazar qui voulait faire croire, d'une certaine façon, qu'il constituait la réincarnation de ce premier roi qui avait fondé le pays et sauvé le Portugal. [...]

C'est la raison pour laquelle ça faisait sens. En Galice, ils ne parlent pas vraiment espagnol ou portugais. C'est le galicien, cette langue est ce qui se rapproche le plus de celle que l'on parlait à l'époque du roi, le galaïco-portugais. Le film a été commandé par Guimarães, capitale de la culture. Guimarães est le berceau du Portugal il y a un côté assez provocateur de ma part à dire que, finalement, le premier roi du Portugal était un Espagnol. Je me suis un peu amusé. Mais j'ai été surpris

que le film ne choque personne. Maintenant, plus rien ne choque, c'est très bizarre (Rodrigues 2016: 142-143).

Esclarecedoras a vários títulos, estas palavras do realizador merecem que a elas concedamos mais demorada atenção. A robustez esculpida dos aspirantes a atores é nelas apresentada como glosa contemporânea da imponência física do primeiro rei português, que João Pedro Rodrigues, em provocatório anacronismo, qualifica como “espanhol”. Ora, desde os primeiros testemunhos que sobre ele se conservaram, o monarca surge hiperbolicamente retratado como colossal gigante. Como informa José Mattoso, logo nos *Annales domni Alfonsi portugallensium regis*, redigidos por um cónego regente de Santa Cruz de Coimbra por volta de 1185-1195, acumulava-se já

[...] uma impressionante quantidade de epítetos com que define as dimensões heróicas do nosso primeiro rei: “gigante”, “leão rugidor”, “varão ínclito”, “valoroso nas armas”, “erudito na palavra”, “prudentíssimo nas obras”, “de engenho perspicaz”, “belo de corpo”, “desejável ao olhar”, “profundamente fiel à religião católica” (*totus in fide catholicus*), “benévolo e devoto para com os ministros do culto”. Todas estas qualidades tornaram-no merecedor de ser escolhido por Deus para dilatar as fronteiras cristãs e de ser constantemente ajudado pela clemência divina para levar a bom termo as suas empresas (2014: 461).

Cúmplice de um retrato retoricamente moldado segundo a *effictio* dos reis veterotestamentários, no qual o heroísmo marcial é tornado inseparável da sua missão providencialista, a excepcional desmesura do corpo do primeiro monarca que, desde os testemunhos undecentistas à cronística régia tardo-medieval, lhe será associada não deixará de se converter em *topos* obrigatório da imaginação coletiva fixada em torno da figura do Fundador, porquanto, como acrescenta ainda Mattoso,

[o] fundador do Reino [...] não podia deixar de ser um verdadeiro gigante, e a sua carne de permanecer incorrupta... O seu corpo tinha

de representar a sua grandeza, como construtor de um reino protegido por Deus para dar glória ao seu nome. A sua estatura não podia ser a de um homem vulgar (2006: 271).

Que, por outro lado, esta corpulência, mais simbólica do que real, do monarca português tenha sido estrategicamente transferida para Salazar num famoso postal ilustrado em circulação no tempo do Estado Novo, no qual a cabeça do ditador surge acoplada ao corpo da célebre estátua vimaranense do rei fundador criada por Soares dos Reis, não é surpreendente. Não o é também que João Pedro Rodrigues tenha escolhido recuperar o extravagante postal na sua curta-metragem, por ser perfeitamente consonante com o exercício de ironia meta-histórica que aí se desenvolve. Sabe-se que os atributos do *Übermensch* fascista —saúde, vigor, virilidade— e, por maioria de razão, do líder da comunidade, eram consideradas metonimicamente representativas das virtudes gerais da nação. Por outro lado, a coincidência figural sugerida pelo postal entre o rei fundador e o ditador “procura produzir esse efeito quase mágico de elidir o tempo, de fazer com que passado e presente se fundam naquilo que deve surgir como essencial: uma identidade perene associada a uma alma nacional, que mesmo estando adormecida pode sempre renascer, nomeadamente por acção de homens singulares em quem a nação se corporiza, como são Afonso Henriques e Salazar” (Cunha 1996: 454).

Num aceno discreto, mas provocatório, às atávicas rivalidades entre os dois povos ibéricos, João Pedro Rodrigues admite, ainda, a ironia premeditada de ter escolhido homens galegos para protagonizar a sua curta-metragem. É certo que, em aparência, o uso da língua galega poderia ser explicado em função de uma preocupação de realismo idiomático, considerando ser essa a que maior proximidade conserva com o romance galego-português em que verosimilmente se exprimiria o primeiro rei. Valerá a pena notar, contudo, que, num filme em que tão despudoradamente se assume o projeto de revisão anacrónica da memória de Afonso Henriques, este escrúpulo linguístico —de que, aliás, encontraremos nova evidência em *Ornitólogo*— não deixa de suscitar perplexidade, autorizando-nos a

suspeitar que, a coberto do que se poderia tomar por pura intenção naturalista, o uso do galego é mais uma das estratégias da concertada gramática de estranhamento histórico dinamizadas no filme. Mais relevante é, sem dúvida, a flagrante ironia de, numa curta-metragem realizada por encomenda, no âmbito de comemorações oficiais ligadas a Guimarães, *locus sanctus* e berço simbólico do potentado portugalense, João Pedro Rodrigues ter optado por lembrar, *tongue-in-cheek*, o dúbio sincretismo luso-espanhol em que se encontra enredado o dealbar da nacionalidade, instabilizando, pelo recurso ao galego, o dogma inviolável das origens pátrias e a pureza da sua identidade. Essa imagologia autoirónica emerge, de forma ainda mais explícita, no chiste galego, em forma de provérbio, que se reproduz como epígrafe, logo na abertura do filme: “Dunha puta e um viguês, naceu o primeiro português”.

O *casting* que se desenrola em *O Corpo de Afonso* oscilará, assim, entre o teatro escopofílico dos corpos hipervirilizados sob escrutínio —que, mesmo se morfologicamente dominantes no conjunto, nem por isso excluem outros de compleição menos possante—, as injunções monocórdicas do realizador que formula pedidos (“Podes-te despir”) ou lança perguntas, e a récita inexpressiva e maquinal dos candidatos a atores, a quem se pede que leiam excertos de textos antigos alusivos ao monarca português. Nesta crestomatia afonsina, incluem-se fontes respigadas em autores de épocas muito diversas: o célebre episódio do bispo negro e da exibição das cicatrizes do rei, presente na segunda redação da *Crónica Geral de Espanha de 1344*; passos selecionados da *Crónica d’El-Rei D. Afonso Henriques*, de Duarte Galvão, nos quais se relata a vitória do rei português na batalha de Ourique sobre os cinco reis mouros (capítulo XVII); testemunhos posteriores de Frei Timóteo dos Mártires, sobre a abertura do seu túmulo ordenada por D. Manuel, em 1520, ou de D. Nicolau de Santa Maria, acerca do célebre vaticínio formulado por D. Sebastião de que a espada de Afonso Henriques lhe serviria ainda para derrotar os mouros na sua jornada de África.

Lidos numa espécie de *recto-tono* que parece pedido de empréstimo aos modelos bressonianos —de que, aliás, os atores não

profissionais de *O Corpo de Afonso* parecem legítimos descendentes—, os textos antigos, cuja *patine* a dicção galega se julgaria ajudar a preservar, veem, contudo, a sua *grauitas* historiográfica colocada sob suspeita pelo *ethos* dúbio dos declamadores. Com efeito, a leitura a solo dá gradualmente lugar à sobreposição multiloquial de várias vozes, tornando-as, desse modo, indistintas e permutáveis. Este coro jogralesco é, em simultâneo, pontuado pela intrusão anacrónica de imagens contemporâneas projetadas em fundo, alternando, numa espécie de cartografia evocativa, os lugares de memória afon-sinos —Guimarães, Ourique, Coimbra—, filmados no presente e em registo de dissonante modernidade. O jogo de refração paródica entre o que se lê e o que se dá a ver atingirá máxima expressão nas cenas em que, cumprindo orientações do realizador, os potenciais atores leem em voz alta descrições da espada de Afonso Henriques, ao mesmo tempo que empunham, em mimese irónica, uma sua réplica. Consubstanciação da glória guerreira e da proeza marcial, tropo de virilidade, a espada é, nas mãos dos culturistas inábeis que a manuseiam num tempo que já não lhe pertence, uma espécie de *ready-made* melancolicamente descontextualizado. Parece-me tentador reconhecer, na ginástica bélica artificial destes *bodybuilders*, que oferecem à nação nascente o dom do seu corpo, bem como no hipercromatismo dos planos que devolvem a sua pose coreografada, um *clin d'œil* à estética *kitsch* —e *queer*— das fotografias pintadas de Pierre et Gilles.

Note-se, aliás, que a congenialidade entre *queerness* —entendida duplamente como estética e como ideologia— e medievalismo tem sido assiduamente salientada. Em palavras que bem poderiam ter sido formuladas a propósito de *O Corpo de Afonso*, Tison Pugh justifica essa natural conformidade, argumentando que “[...] much medievalism solicits transtemporal play with gender and sexuality, as the Middle Ages offers a playground in which one can reimagine the meaning of past and present constructions of desire” (2016: 211). No mesmo sentido, mas referindo-se especificamente às declinações do medievalismo no cinema, Bettina Bildhauer destaca, entre outras recorrências temáticas e conceptuais do cinemedievalismo,

justamente a sua *queerness* (2016: 53). Como assinalou já Fernando Curopos (2021: 228-229), a curta-metragem de João Pedro Rodrigues não deixará de mobilizar ingredientes tópicos e formais dessa gramática *queer*, nela se inscrevendo a memória transcontextualizada de géneros cinematográficos clássicos, de orientação fortemente patriarcal e heteronormativa, como o *sword-and-sandal* americano ou o *peplum* italiano, cujo protagonista —o *forzutto*, nas suas variantes de gladiador, hércoles ou lutador— constitui a personificação do modelo da “musclebound masculinity in heroic action in the distant prehistorical, pre industrialized past” (Günsberg 2005: 97). Acentuando a natureza conservadora e a orientação marcadamente homosocial do género, Michael G. Cornelius refere que “in the sword and sandal movie, the revealed male form is habitually presented on screen alone, continually exposed, and put on display for an audience [...] composed of men” (2011a: 6). Cedo cooptado pelo público masculino homossexual, atraído pelo teatro heteroperformativo dos *straight guys for gay eyes* oferecido pelo *sword and sandal movie*, a *queerização* do género explica-se precisamente em função dessa “pulsion scopique” (Curopos 2021: 228) que é dele inseparável e que se satisfaz no deleite voyeurista de contemplação de uma masculinidade hiperbolizada. Em ironia involuntária, é justamente essa intransigente heteroperformatividade dos protagonistas do *peplum* que convida à resignificação homoerótica do género, até porque “male-on-male homogendered gazing suggests, on its surface, male homosexuality, the active act of one male desiring another physically. Indeed, the very action of one male objectifying another through the gaze may be rendered into a homosexual act” (Cornelius 2011b: 161).

A modulação paródica de géneros clássicos do cinema, dos mais prestigiados aos mais populares, manobra desconstrutiva muito assídua na filmografia de João Pedro Rodrigues, presente-se também no modo como *O Corpo de Afonso* “récupère tout um imaginaire érotico-pornographique *gay* pour élaborer tant le scénario de son film que pour en tourner les images” (2021: 234), como bem sublinha Fernando Curopos. Na realidade, os *clichés* estéticos do

*porno-gay* insinuam-se na curta-metragem, quer na instrumentalização fetichista dos corpos masculinos, quer na precária densidade narrativa da fábula fílmica —que funciona como móbil de exibição física, mais do que intriga coesa—, quer ainda no recurso ao dispositivo do metacinema, presente no *casting in progress* que constitui o filme e que atesta a frequência do “self-reflexive mode” (Dyer 1994: 55) no género pornográfico. Como refere Richard Dyer,

[i]n its history [...], gay film/video porn has consistently been marked by self-reflexivity, by texts that have wanted to draw attention to themselves as porn, that is, as constructed presentations of sex. This may be at the level of narrative: films about making porn films [...]; about taking porn photographs [...]; about auditioning for porn films [...]; about being a live show performer [...]; about having sex in porn cinemas [...]. It may be at the level of cinematic *pastiche* or intertextual reference [...]. It may be a display of a star, someone known for being in porn [...]; or more specifically a film about being a porn star, showing him on the job [...] (1994: 54).

Densamente semantizados e irrecusavelmente políticos, os corpos destes avatares de Afonso, híbridos de *militēs Christi* medievais e de atores porno gay, não poderiam deixar de ostentar as marcas —ou os estigmas— da sua nova historicidade, demonstrando que, conquanto “eroticism and the body politic might seem to make an uncomfortable pair, [...] the very fact that political organization can be imagined as a body leaves open the potential for erotic connotations” (Hunt 1991: 1).

#### “LA CHAIRE EST TRISTE”: OS *DISJECTA MEMBRA* DE AFONSO

Oscilando entre a máxima fidelidade da citação e o máximo desvio da paródia ou, por outras palavras, entre o retorno do recalcado e a amnésia histórica —é, a este respeito, revelador que quase todos os jovens inquiridos desconheçam a identidade do primeiro rei de Portugal—, *O Corpo de Afonso* estabelece com o património do passado, tanto o factualmente acreditado como o mitológico, um

diálogo deliberadamente ambíguo, intimando-o para, de seguida, o subverter pela ironia. O propósito de João Pedro Rodrigues parece, portanto, menos o de pedagogicamente revelar os *corsi-racorsi* da História do que o de exibir, pelo declínio contemporâneo do paradigma de virtude pátria encarnado por Afonso Henriques, a falácia que consiste em reduzir o passado a uma saga protagonizada por santos e heróis.

O filme procede, assim, a uma subversiva desmitologização da figura do rei, submetendo o corpo excecional do herói a um processo de anacrónica trivialização. É, sem dúvida, o que se verifica, desde logo, na substituição pós-aurática do corpo sacralizado do Fundador pelo corpo modificado dos seus émulos galegos. Mesmo sendo ambos inerentemente políticos, a semiologia que, nas versões medieval e contemporânea do corpo do rei, se torna legível é de natureza nitidamente diversa. Se o corpo de Afonso Henriques é, como acentuou Maria de Lurdes Rosa, “um lugar único de concentração e irradiação de sentidos políticos, simbólicos e religiosos” (1997: 85), palco imprescindível para o drama da sua mitificação hierofânica, o esplendor escultórico das “estátuas de carne” (Rodrigues 2016: 185) que desfilam no *casting* da curta-metragem de João Pedro Rodrigues destoa flagrantemente da humanidade ferida e do desamparo social personificados por homens. De facto, numa óvia dinâmica de desmonumentalização da figura do rei histórico, pelejador industrioso e inimigo implacável dos sarracenos, nestes seus avatares contemporâneos, a musculada hipervirilidade colide com a inesperada revelação da sua vulnerabilidade social, “desmascarando-se deste modo a masculinidade, que nada mais é que construção performativa” (Ferreira 2014: 104).

Conduzido na Galiza, uma das regiões onde mais se fizeram sentir as ondas de choque causadas pela crise financeira de 2008, o *casting* para *O Corpo de Afonso* põe inesperadamente a nu —trocadilho intencional— a fragilidade económica e social destes “Hercule sans emploi” (Chessel 2016: 210), inscrevendo no filme um subtexto sociológico —e uma dimensão testemunhal— que o próprio realizador não previra:

Cet aspect était un peu inattendu. C'est un film qui s'est fait "en le faisant". Je ne m'attendais pas à ce que tous ces hommes viennent parce qu'ils n'avaient pas de travail, parce qu'ils cherchaient un emploi. C'était vraiment au pic de la crise en Espagne —ce sont des Espagnols de Galice. Ils m'ont raconté des choses auxquelles je ne m'attendais pas, et c'est là que le film a pris cette tournure, cette direction (Rodrigues 2016: 142).

As tocantes confissões destes afonsos desvalidos, que candidamente partilham com o realizador pormenores das suas circunstâncias pessoais —como a situação de desemprego em que muitos se encontram e o forçoso *struggle for life* que os faz recorrer a trabalhos ocasionais de *strippers* ou *go-go dancers* para sobreviver—, constituem, na estudada orquestração da sua enfática masculinidade, uma verdadeira dissonância performativa. Por outro lado, filhos da crise económica, das desigualdades sociais e do desleixo das instituições políticas, constituem um contraponto social, económico e político da figura régia que representam em negativo.

O corpo íntegro do rei histórico dá, então, lugar à captação fragmentária dos seus bocados, como se subitamente decomposto em *disjecta membra*. Filmados em grande-plano, sobrepostos, em desconcertante *coincidentia oppositorum*, à estátua de Afonso Henriques, os pedaços destes *corps morcelés* (braços, ombros, peitos, costas, nádegas, todos eroticamente nivelados) instauram, como bem observou Fernando Curopos, um *contra-erotismo* (2021: 231), por meio do qual se reconfiguram as tradicionais escalas de valor das zonas erógenas.

Corporizado por Afonso Henriques e simbolicamente decantado na cena da exibição pelo monarca das suas cicatrizes perante um cardeal enviado por Roma, agregada ao célebre episódio do bispo negro, o ideal medieval de virtude bélica será, em simultâneo, objeto de deflação antiépica no filme de João Pedro Rodrigues, que dele apresentará uma muito criativa variante dessublimada.

Com efeito, nos relatos medievais que transmitiram o episódio —como a *Crónica Geral de Espanha de 1344* ou a *Crónica de Portugal de 1419*—, refere Mattoso que "o rei [se] despe e mostra, no

seu próprio corpo, as cicatrizes dos combates que sofreu pela defesa da fé. Era uma espécie de demonstração de que, apesar de não ter morrido em combate contra os inimigos da fé, merecia, como eles, as honras devidas aos mártires” (2006: 200). Como, por seu turno, nota Isabel Barros Dias, as cicatrizes representam uma espécie de “escrita paralela” que “valem aqui pela história ou pelo percurso combativo de quem as ostenta” (2005: 318-319). Se, na tradição narrativa medieval, elas aparentam o monarca a outros “heróis marcados” (Dias 2020: 88), transmutando em *corporalia et palpabilia* as suas vitórias militares e certificando a sanção divina da sua causa, na curta-metragem de João Pedro Rodrigues, o corpo lacerado dos jovens galegos constitui antes sintoma da sua dorida humanidade. De facto, os estigmas que os seus corpos ostentam (tatuagens, cicatrizes, estrias) são memória de entes queridos desaparecidos, sequelas de acidentes de viação, vestígios de acometidas apaixonadas, resultado de caprichos momentâneos de que mais tarde se arrependeram, mantras motivacionais. Na carne (triste) destes novos afonsos se encontra, deste modo, inscrita a sua história privada, também ela —como a do Afonso medieval— feita de conquistas e derrotas, certamente menos gloriosas, mas bem mais humanas.

Delas, contudo, não rezará a História —e nenhum destes apolos galegos chegará, como promete o luminoso verso iliádico que encerra o filme, ao “reino dos deuses, ao escarpado Olimpo”—.

## FILMOGRAFIA

RODRIGUES, João Pedro (2013): *O Corpo de Afonso*. Fundação Cidade de Guimarães/João Figueiras.

## BIBLIOGRAFIA

BILDHAUER, Bettina (2016): “Medievalism and Cinema”, em Louise d’Arcens (ed.), *The Cambridge Companion to Medievalism*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 45-59.

- BOREL, Marie (2016): “Prélude”, em *Le Jardin des Fauves. Conversations avec Antoine Barraud*. Paris: Post-Éditions, pp. 7-10.
- BURGWINKLE, Bill (2006): “État Présent. Queer Theory and the Middle Ages”, em *French Studies*, 60/1: pp. 79-88.
- CHESSEL, Luc (2016): “Raccord sexuel. Les noms de João Pedro Rodrigues”, em *Le Jardin des Fauves. Conversations avec Antoine*. Paris: Post-Éditions, pp. 201-223.
- CORNELIUS, Michael G. (2011a): “Introduction. Of Muscles and Men: The Forms and Functions of the Sword and Sandal Film”, em Michael G. Cornelius (ed.), *Of Muscles and Men: Essays on the Sword and Sandal Film*. Jefferson/London: McFarland & Company, pp. 1-14.
- (2011b): “Beefy Guys and Brawny Dolls. He-Man, the Masters of the Universe, and Gay Clone Culture”, em Michael G. Cornelius (ed.), *Of Muscles and Men: Essays on the Sword and Sandal Film*. Jefferson/London: McFarland & Company, pp. 154-174.
- CUNHA, Luís (1996): “O herói no seu provir: D. Afonso Henriques entre evocação e imagem”, em *Actas do Congresso Histórico de Guimarães: Afonso Henriques e a Sua Época, vol. III*. Guimarães: Câmara Municipal, pp. 447-457.
- CUROPOS, Fernando (2021): “João Pedro Rodrigues ou comment ruser avec *O Corpo de Afonso*”, em Fernando Curopos e Maria Araújo da Silva (eds.), *Poétiques et politiques du corps dans les aires lusophones*. Paris: Éditions Hispaniques, pp. 225-234.
- D’ARCENS, Louise (2016): “Introduction. Medievalism: Scope and Complexity”, em Louise d’Arcens (ed.), *The Cambridge Companion to Medievalism*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-13.
- DIAS, Isabel Barros (2005): “In hoc signo...”, em Dulce Carvalho, Dionísio Vila Maior, Rui de Azevedo Teixeira (eds.), *Des(a)fiando Discursos. Homenagem à Professora Maria Emília Ricardo Marques*. Lisboa: Universidade Aberta, pp. 315-326.
- (2020): “Corpos narrativos. Identidade e memória codificadas na carne”, em Stephanie Béreiziat-Lang, Robert Folger, e Miriam Palacios Larrosa (eds.), *Escritura somática. La materialidad de la escritura en las literaturas ibéricas de la Edad Media a la temprana modernidad*. Leiden/Boston: Brill, pp. 85-101.

- DYER, Richard (1994): “Idol Thoughts: Orgasm and Self-Reflexivity in Gay Pornography”, *Critical Quarterly*, 36/1: pp. 49-62.
- FERREIRA, João (2014): “Políticas do Desejo no Cinema Português”, em António Fernando Cascais e João Ferreira (eds.), *Cinema e Cultura Queer*. Lisboa: Associação Cultural Janela Indiscreta, pp. 96-105.
- FIRMINO, Teresa (2020): “O que perdeu a ciência ao proibir-se a abertura do túmulo de D. Afonso Henriques?”, *Público*, 20 de agosto, <https://www.publico.pt/2020/08/20/ciencia/noticia/perdeu-ciencia-proibir-se-abertura-tumulo-d-afonso-henriques-1928755> [Acedido 22/11/2023].
- GÜNSBERG, Maggie (2005): *Italian Cinema: Gender and Genre*. New York: Palgrave MacMillan.
- HORTA, Bruno (2016): “Não me interessa o consenso em coisa nenhuma” [entrevista com João Pedro Rodrigues], *Observador*, 19 de outubro, <https://observador.pt/especiais/nao-me-interessa-o-consenso-em-coisa-nenhuma/> [Acedido 22/11/2023].
- HUĐÁK, Tomáš (2020): “Slowly Diving from Reality Into Fantasy: A Conversation with João Pedro Rodrigues”, *Senses of Cinema*, 94, <https://www.sensesofcinema.com/2020/conversations-with-filmmakers-across-the-globe/joao-pedro-rodrigues/> [Acedido 17/07/2023].
- HUNT, Lynn (1991): “Introduction”, em Lynn Hunt (ed.), *Eroticism and the Body Politic*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, pp. 1-13.
- LONGORIA, A. (2022): “Corporeality”, em Kamden K. Strunk e Stephanie Anne Shelton (eds.), *Encyclopedia of Queer Studies in Education, vol. IV*. Leiden/Boston: Brill, pp. 128-132.
- LOPES, João: “O Corpo de Afonso”, *CinePT*, <https://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/9208/O+Corpo+de+Afonso> [Acedido 17/07/2023].
- MASOTTA, Cloe (2013): “El cuerpo del héroe, el cuerpo del actor, el cuerpo del hombre. *O corpo de Afonso*”, *Blogs&Docs*, 15 de dezembro <http://www.blogsandocs.com/?p=6081> [Acedido 21/07/2023].
- MATTOSE, José (2006): *D. Afonso Henriques*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2006.

- (2014): “As três faces de Afonso Henriques”, em *Naquele Tempo. Ensaios de História Medieval*. Lisboa: Temas e Debates, pp. 455-470.
- NEOCLEOUS, Mark (2001): “The Fate of the Body Politic”, *Radical Philosophy*, 108: pp. 29-39.
- PINCIKOWSKI, Scott (2010): “The Body”, em Albrecht Classen (ed.), *Handbook of Medieval Studies: Terms-Methods-Trends*, vol. 1. Berlin/New York: De Gruyter, pp. 1450-1458.
- PUGH, Tison (2016): “Queer medievalisms: A Case Study of *Monty Python and the Holy Grail*”, em Louise d’Arcens (ed.), *The Cambridge Companion to Medievalism*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 210-223.
- RODRIGUES, João Pedro (2013): “Declaração do realizador” [texto incluído no dossiê de imprensa do filme], em João Pedro Rodrigues, *O Corpo de Afonso*. Fundação Cidade de Guimarães/João Figueiras.
- (2016): *Le Jardin des Fauves. Conversations avec Antoine Barraud*. Paris: Post-éditions.
- ROSA, Maria de Lurdes (1997): “O corpo do chefe guerreiro, as chagas de Cristo e a quebra dos escudos: caminhos da mitificação de Afonso Henriques na Baixa Idade Média”, em *Actas do 2.º Congresso Histórico de Guimarães, vol. III*. Guimarães: Câmara Municipal, pp. 85-123.
- SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María (2016): “Imaginaris del cuerpo y la memoria en el cine portugués contemporáneo: reflexiones sobre el cine de Miguel Gomes y João Pedro Rodrigues”, *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 13: pp. 267-280.
- SHAVIRO, Steven (1993): *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SCHUCKMANN, Patrick (1998): “Masculinity, the Male Spectator and the Homoerotic Gaze”, *Amerikastudien/American Studies*, 43/4: pp. 671-680.



# EPÍLOGO



# História, cinema e modelagem do imaginário histórico. A batalha de Bouvines e os desafios de levar a Idade Média para o grande ecrã

Felipe Brandi  
*IHC, NOVA FCSH*

Há livros cuja fortuna crítica póstuma se torna ainda mais surpreendente e controversa do que o impacto inicial gerado por ocasião de seu lançamento. Este é o caso de uma das obras de maior sucesso do medievalista francês Georges Duby, *Le dimanche de Bouvines* (Duby 2019a: 23-276). Publicado em abril de 1973 na coleção *Trente journées qui ont fait la France* (Trinta dias que fizeram a França), da Gallimard, *Le dimanche de Bouvines* foi aclamado como uma renovação no tratamento de um acontecimento singular, como é o caso da famosa batalha que opôs, no dia 27 de julho de 1214, Philippe Auguste, rei de França, à coalizão inimiga liderada pelo imperador Oto IV, João sem Terras, o conde Ferran de Flandres e o conde de Boulogne, Renaud de Dammartin. Num momento em que a maior parte dos historiadores franceses repudiava a história das batalhas e das grandes datas nacionais em favor do estudo dos fenômenos de longa duração, o livro de Georges Duby desafiou todas as expectativas e foi acolhido euforicamente pelos historiadores profissionais,

assim como pelo grande público não especialista. Aos olhos de todos, o célebre medievalista francês, professor do prestigioso Colège de France, havia logrado, através de um estudo focado sobre um acontecimento pontual, lançar uma nova luz sobre o sistema de valores cavaleiresco no século XIII, dando “une nouvelle jeunesse à l’histoire-bataille, une fois réalisée l’ablation de l’événementiel” (*Annales* 1973: 855).

Isso não é tudo. Pois Duby completa o seu ensaio com uma seção final, intitulada “Légendaire”, contendo dois capítulos magistrais em que nos narra a história da memória da vitória francesa em Bouvines, explorando as vicissitudes da lembrança e do esquecimento, numa abordagem pioneira que anunciava, com uma década de antecedência, a onda de estudos sobre memória histórica que conhecerão um imenso sucesso a partir dos anos 1980. Nestas páginas finais do “Légendaire”, Duby antecipa, já na virada da década de 1970, muitos dos grandes temas que viriam a constituir as interrogações de ponta da investigação histórica dez anos mais tarde, dentre os quais destacam-se: não apenas os já referidos estudos sobre memória, mas também as pesquisas de história do imaginário histórico, o interesse pelos usos políticos das representações do passado (Hartog e Revel 2001) e, enfim, pela aliança íntima entre história, religião e política. É a concentração de todos esses temas —que permanecem para nós tão atuais e que muitas vezes imaginamos, erroneamente, tão recentes— num pequeno ensaio publicado há 50 anos que faz de *Le dimanche de Bouvines* um clássico da historiografia francesa da segunda metade do século XX.

Em seu enfoque da construção do fato histórico e da edificação do mito nacional francês, Georges Duby procura prevenir os seus leitores de que a história jamais é inocente, que está constantemente vulnerável aos maus usos e abusos, que as nossas grandes representações do passado devem a sua sobrevivência menos aos frutos do trabalho dos historiadores do que às paixões que são capazes de despertar junto ao grande público. E se, no final dos anos 1980, a editora Alianza, de Madrid, decide publicar uma edição truncada de *Le dimanche de Bouvines* na Espanha (Duby 1988), desprovida

de toda a parte final sobre o “Légendaire”, foi, sem dúvida alguma, por Georges Duby ter muito abertamente ousado se atacar ao tema, então sensível para o público espanhol, da memória histórica, encerrando o seu livro com uma crítica incisiva a dois discursos de Franco, com o intuito de ilustrar como a história, ainda nos dias atuais, permanece sujeita, como uma arma formidável, à vil instrumentalização por parte de demagogos, charlatões e usurpadores, sempre prontos a falsear os fatos de modo a colocar o passado a serviço de seus planos políticos (Brandi 2024).

Com efeito, apesar do reconhecimento e da popularidade alcançados pelo livro de Georges Duby já nos anos 1970, *Le dimanche de Bouvines* é uma obra que possui, a jusante, numerosos desdobramentos, alguns deles inesperados. Dois desses merecem, em particular, reter a nossa atenção aqui. Um deles é o projeto de uma adaptação cinematográfica do livro que, embora abortado em novembro de 1983, foi financiado durante três anos pela produtora Gaumont, tendo à sua frente François Ruggieri, na produção, Miklos Jancsó, na direção, Serge July, diretor e fundador de *Libération*, como roteirista, e enfim o próprio Georges Duby, como conselheiro histórico. O outro é esta surpreendente decisão editorial, tomada pela editora Alianza, de Madrid, que, em 1988, dez anos depois do fim do franquismo, mostra-se relutante em publicar a terceira parte do livro, “Légendaire” —a mesma que contém, no final, uma crítica acerba a dois discursos proferidos pelo general Franco—. Quais razões teriam levado Alianza a suprimir, nos finais da década de 1980, esta última parte do livro que havia feito furor na França e que havia sido, ademais, considerada pelos maiores especialistas do estudo da Idade Média como uma verdadeira “revolução” (Le Goff 2004)? Treze anos depois da morte do general espanhol e dez anos depois do fim do franquismo, as críticas ao ditador feitas por Duby teriam permanecido incômodas para o público em Espanha? Não seria a própria reflexão acerca da instrumentalização do passado, tal como exposta cruamente ao longo das cinquenta páginas da seção “Légendaire”, que permanecia sensível aos olhos de uma sociedade espanhola que, no decorrer de toda a década de 1980, elaborava,

não sem reticências, um árduo trabalho de memória, num esforço corajoso para se libertar de uma visão triunfalista, providencialista e teocrática da história, dominante ao longo de quase meio século?

Tanto o projeto de adaptação cinematográfica do livro quanto esta surpreendente edição truncada em Espanha decorrem, a dizer verdade, diretamente das reflexões inovadoras que Georges Duby expõe nesta parte final de *Le dimanche de Bouvines*. Com efeito, ao longo desta seção do “Légendaire”, algo se produz diante do leitor: o livro deixa de ser sobre a história de uma vitória militar e se converte numa reflexão, ao mesmo tempo original, estimulante e pioneira, acerca dos usos do passado e das projeções da história no imaginário nacional. Pois a inovação talvez maior deste livro, redigido entre 1968 e 1972, reside nesta demonstração, crua mas persuasiva, de que a história e a memória estão intimamente associadas, de que a lembrança de qualquer feito histórico, por mais pontual que seja, está inevitavelmente atravessada pelo legendário, pela fantasia e a exageração, e de que cabe, portanto, ao historiador conjugar o estudo do passado à análise cuidadosa das apropriações memorialísticas e das instrumentalizações de que este passado foi objeto no decorrer do tempo. Ora, se voltarmos agora a nossa atenção para o século xx e a formação da opinião e da consciência histórica em nossos tempos, não é difícil ver como as reflexões contidas nas páginas finais de *Le dimanche de Bouvines* e o projeto de filme nele inspirado oferecem, ambos, um material de reflexão excepcional para observarmos tanto as produções cinematográficas discutidas nos capítulos anteriores do presente livro quanto também a modelagem do nosso imaginário histórico pelos meios audiovisuais.

A partir de uma análise mais geral da abordagem de Duby em *Le dimanche de Bouvines* e das polêmicas que esta obra suscitou, não apenas na França, mas também na Espanha, onde até hoje a seção “Légendaire” não foi restituída numa edição integral, tentaremos em seguida examinar e discutir o envolvimento de Georges Duby no projeto de adaptação cinematográfica de seu livro, mas também os obstáculos que ele afirma ter encontrado diante do desafio de transpor a Idade Média para o cinema. Como reconstituir em

imagens em movimento uma época tão distante como século XIII? Como expressar, numa obra cinematográfica, a parte de imprecisão do conhecimento histórico? Como levar um público muito amplo a compreender o quão restrita é a margem de certeza com que trabalham os historiadores de épocas mais longínquas? Como lidar com o anacronismo e, finalmente, controlá-lo? Em maio de 1984, poucos meses após o abandono do projeto de filme, Georges Duby publica um curto artigo, na revista *Le Débat*, em que expõe essas diferentes reflexões, assim como as lições que extraiu desta experiência (Duby 1984). Embora diretamente voltadas a este projeto cinematográfico da adaptação de *Bouvines*, as questões colocadas por Georges Duby acerca das dificuldades que enfrentou como conselheiro histórico ultrapassam esta experiência singular e guardam um valor paradigmático para refletirmos sobre os desafios de se levar a Idade Média para o cinema. Valor paradigmático, pois as suas reflexões, longe de se restringirem ao caso único deste projeto irrealizado, podem ser claramente generalizadas e exportadas a qualquer produção cinematográfica com temática medieval. De algum modo, elas abrangem e contemplam muitas das problemáticas enfrentadas pelos casos expostos nos capítulos precedentes, chamando a atenção para a imbricação da história e da ideologia e, assim, levantando uma interrogação sobre como a memória histórica contemporânea vem sendo, desde o surgimento do cinema, profundamente moldada pela sétima arte e pelos modernos meios de comunicação. Uma vez que reconhecemos que um evento histórico é criado por aqueles que o narram e que, por conseguinte, só existe na memória que dele se constrói, é possível entrever como o cinema oferece, aos historiadores da historiografia e da memória histórica, um campo de investigação de singular riqueza. Como vimos ao longo dos diferentes capítulos que compõem o presente livro, acreditamos que seja possível esperar que todo um conjunto de informações que permanecem, por via de regra, latentes, silenciadas, enterradas no seio de nossa cultura, sejam finalmente apreendidas através de análises finas, cuidadosas, de como o nosso imaginário é ao mesmo tempo projetado e plasmado no interior dessas produções diversas do cinema histórico.

## O LIVRO

Fruto de uma encomenda feita por Pierre Nora e destinado a integrar a coleção “Trente journées qui ont fait la France” (Gallimard), *Le dimanche de Bouvines* foi aclamado precisamente pela maneira como subverteu essa coleção dedicada à celebração de algumas datas emblemáticas que pontuaram a saga nacional francesa. Com efeito, o que Duby propõe é um ensaio de antropologia histórica da guerra medieval, observando, à maneira de um etnólogo, a composição da sociedade guerreira da virada do século XIII e a formação do sistema de valores propriamente cavaleiresco. Na verdade, *Le dimanche de Bouvines* inova ao acrescentar a seu ensaio um estudo da fortuna histórica desta vitória militar destinada a se converter em grande data nacional francesa. Ademais, ao longo de todo o livro, Duby joga com a própria representação do passado que também constroem, por sua vez, os historiadores, interroga o embelezamento dos fatos através da narrativa histórica e explora os recursos retóricos e estilísticos que permitem ao historiador cativar, seduzir a sua audiência. Do começo ao fim de seu ensaio, nota-se um jogo de reflexos entre a sua abordagem —que é, em vários aspectos, meta-histórica— e o modelo tradicional da antiga “história-teatro” (Duby 2019b: 1576), centrada no drama dos grandes personagens e responsável pela conversão da vitória francesa em Bouvines num dos “trinta dias que fizeram a França”. Inspirando-se no relato que Jean Giono havia publicado sobre a batalha de Pavia (24 de fevereiro de 1525) na mesma coleção *Trente journées qui ont fait la France* (Giono 1963), Duby decide se servir de seu estudo sobre a batalha de Bouvines para levar a cabo o seu projeto pessoal de escrita da história, convencido de que o historiador é um profissional de comunicação (Duby 1993: 2) e de que a sua tarefa é a de levar o seu conhecimento e a sua pesquisa a um público o mais amplo possível. Para isso, altera a sua escrita, retrabalha o seu texto, retirando as pesadas notas de rodapé e revendo a forma de se dirigir aos seus leitores. O seu objetivo é o de liberar o seu relato das limitações do texto acadêmico, de modo a alcançar esta audiência mais vasta, para além do círculo dos especialistas universitários.

Liberdade de tom: a marca deixada pela leitura de *Le désastre de Pavie*, de Giono, é visível na forma mesmo com que *Le dimanche de Bouvines* se preocupa em tornar aparente todo um cenário cuidadosamente montado, com os seus personagens bem caracterizados e a composição um tanto teatral de seu capítulo inicial, intitulado justamente “*Mise en scène*” (“Encenação”).

A originalidade da construção narrativa de *Le dimanche de Bouvines* merece ser destacada. Duby estabelece uma clara dissociação entre o seu próprio discurso enquanto historiador e a crônica de Guilherme, o Bretão, que lhe serve de principal fonte documental no intuito de “pôr em cena” o seu texto. Em outras palavras, constrói o seu relato, insistindo no valor cênico, de espetáculo, de teatralização da reconstituição histórica. Na realidade, tal expediente permite a Duby virar do avesso a perspectiva da historiografia tradicional, desfazendo precisamente o laço supostamente natural entre o enredo construído pelo historiador e o documento que lhe serve de “fonte”. Deste modo, o que se assume aqui, nas páginas de *Le dimanche de Bouvines*, como encenação é a própria reconstituição dos eventos na voz do historiador. Esta dimensão teatral, propositalmente introduzida por Duby em seu ensaio, aparece enraizada na própria inteligibilidade que o historiador seria supostamente capaz de conferir aos eventos que relata. Com efeito, nas páginas de *Le dimanche de Bouvines*, a ruptura com a história tradicional traduz, de um modo geral, a maneira como Duby se posiciona frente ao problema da verdade histórica. O que ele contesta é esse afã de objetividade, essa fixação pela cientificidade que há muito obceca os historiadores, mas que lhe parece tão pouco conforme à verdadeira natureza do conhecimento —subjetivo e lacunar— produzido pelo historiador. Neste sentido, *Le dimanche de Bouvines* se coloca em oposição frontal ao princípio norteador da historiografia metódica em sua crítica do testemunho, desejosa de detectar e de expor, a todo o custo, a mentira, de “*faire surgir la vérité*” (Duby 2019a: 29). Para Duby, ao contrário, é forçoso reconhecer, ao contrário, que o “*fait vrai*” é inalcançável, que o ideal de objetividade da história é uma quimera, pois “*nul ne percevra jamais dans sa vérité totale, ce*

tourbillon de mille actes enchevêtrés qui, dans la plaine de Bouvines, se mêlèrent inextricablement ce jour-là” (30).

Sabemos que a escrita da história procura se distinguir do discurso romanesco pelo fato de explicitar as regras de sua produção, através das operações de crítica dos testemunhos, de verificação das hipóteses e de tratamento dos dados. A história colocando-se, assim, como um discurso controlável pelos pares, à maneira do discurso científico e, por conseguinte, em ruptura com a ficção (Ricœur 1983; Ginzburg 1989; Pomian 1989; Chartier 1998). Também em *Le dimanche de Bouvines*, Duby opta por reproduzir, perante o leitor, as regras que presidem à sua própria construção discursiva. Só que, neste caso, não são as regras da crítica erudita e das notas, suprimidas integralmente de seu ensaio, que aparecem explicitadas, mas sim as que comandam as técnicas da elaboração da própria trama narrativa. Tal procedimento é, na verdade, tanto mais notável que permite a Duby esvaziar o seu texto de toda dissimulação da *mise en forme* literária, reconhecendo abertamente o pertencimento da história —*i. e.*, da *sua* história— ao gênero da narrativa. A inovação formal deste livro resulta em grande parte, portanto, da sua capacidade de “encenar”, de teatralizar, não o acontecimento passado, mas a própria voz do historiador encarregado de o representar. O seu objetivo sendo, portanto, o de mostrar que, uma vez que existe uma distância intransponível entre o passado e a sua representação, é através da utilização de técnicas que partilha com outros gêneros narrativos que a história pode esperar —ao escolher um cenário, um enredo, ao pôr em cena uma temporalidade, o movimento e a representação dos atores— não tanto superar quanto compor com esse intervalo intransponível. Em suma, a modernidade de *Le dimanche de Bouvines* pode ser identificada na própria forma como Duby prepara um estudo sobre a guerra medieval, que desafia os princípios da historiografia metódica, desmistifica o imaginário histórico francês, contesta as ambições epistemológicas dos historiadores e, no entanto, nem por isso deixa de poder ser lido como obra literária, acessível a um público de não especialistas.

## REPERCUSSÕES E CONTROVÉRSIAS

Para Georges Duby, a história é uma arte literária (1980: 50). Uma arte voltada à sedução de sua audiência. Para que um feito do passado sobreviva no tempo e constitua uma memória perene, é preciso que versões sucessivas deste feito mantenham vivo o interesse que desperta, fascinando, cativando o seu público. A matéria histórica existe apenas graças ao triunfo de relatos que lograram seduzir, encantar a sua audiência, alimentando o seu imaginário. E se é verdade que, na transmissão da memória, as recordações sofrem invariavelmente alterações, se deformam, se adulteram, a lembrança de um feito histórico não se veria nem por isso comprometida. Pois, na história, é a força de sedução do discurso, a sua capacidade de convencer e emocionar a audiência, e não a sua exatidão ou a sua veracidade, que garante que a recordação de um evento passado sobreviva para além de seu tempo. É nesta sua faculdade encantatória, inebriante, que a história parece encontrar, segundo Duby, a sua força, mas também a sua fraqueza. Pois se, por um lado, a arte do discurso e da encenação garante à história o prazer, que ela oferece a seus leitores e ouvintes, de conhecer e de compreender os homens e mulheres que viveram nos séculos extintos, esta mesma arte não deixa de ser, por outro lado, altamente inquietante, uma vez que, valendo-se das artimanhas do discurso, é neste apelo formal da história que reside a abertura para as manobras de falsificação e de manipulação da memória. Vulnerabilidade do conhecimento histórico, sujeito a todo o momento a manobras insidiosas de manipulação. É por isto que Georges Duby, após retrazar os caminhos da memória da batalha de Bouvines ao longo de sete séculos, decide concluir o seu ensaio chamando a atenção de seus leitores para os riscos de utilização política da história no presente imediato. Citando dois discursos do general Franco —um deles, de 1971, pretendendo que a sua vitória em Brunete no dia de Santiago, padroeiro da Espanha, era a prova do apoio de Deus à causa nacionalista—, Georges Duby encerra o seu livro longe da batalha do século XIII, mas para melhor mostrar aos seus leitores como a história permanece, em nossos

tempos, constantemente exposta às ameaças diversas de instrumentalização que a espreitam.

É claro, tal aproximação feita entre o ditador espanhol e a vitória de Philippe Auguste em Bouvines não passou despercebida em França. Para muitos, tratava-se de uma provocação. Pura e simplesmente. Entre os historiadores universitários, Bernard Guenée, o grande especialista da “cultura histórica” no Ocidente medieval, julga “généreuses et bien légitimes” essas reflexões expostas por Duby no final de seu livro. Não obstante, adverte que, do ponto de vista histórico, não lhe parece correto e incomoda-o ver Philippe Auguste “en bien mauvaise compagnie” (1974: 1524). De fato, ao encerrar o seu livro, indicando que o mesmo Deus da guerra presente em Brunete o esteve também em Bouvines, em Guernica, em Hiroshima e em Hanoi, Duby fere as suscetibilidades de numerosos leitores franceses, que desde a infância aprenderam que a vitória militar de Philippe Auguste no dia 27 de julho de 1214 havia sido um momento glorioso na formação nacional. Longe da universidade e do círculo dos historiadores profissionais, as reações foram virulentas. Especialmente por parte da imprensa de direita. Aos olhos da *Revue des Cercles d'études d'Angers*, “la dernière page, acide contre le général Franco, la définition de Dieu, comme celui des holocaustes et de l'ordre établi, comparer Bouvines et Auschwitz, gête vraiment l'ouvrage; qui sans cela, serait excellent”. E diante da declaração de Duby, de que a Europa unida da segunda metade do século xx tem razão de não mais transmitir às suas crianças o ensino das vitórias militares como material de predileção da história, o resenhista não hesita em expressar a sua perplexidade: “Tant que ça?”, indaga (*Revue des Cercles d'études d'Angers* 1973: 53). Mais agressiva é ainda a reação de René Navion, em *Anthinea*, claramente irritado com as considerações expostas por Duby no final do livro:

Si le mythe de Bouvines ne véhiculait que la légitimité du Pouvoir, alors oui, Bouvines n'aurait plus beaucoup d'intérêt. Mais si Bouvines n'est pas seulement l'histoire du Pouvoir, mais d'abord essentiellement l'acte de baptême d'une Nation, on peut se demander s'il convient

—en conclusion— d'énerver son imagination avec Brunete, Guernica, Auschwitz, Hiroshima et Hanoï. La réalité de l'horreur ne doit pas faire oublier une vérité élémentaire de la vie. Si un peuple n'est plus capable de comprendre le message de vie du 27 juillet 1214, il ne tardera pas à connaître le masque funèbre de son destin. Le 29 mai 1453, Mohammed II prenait Constantinople (Navion 1974: 39-40).

Fora da França, as páginas da seção “Légendaire” parecem não ter suscitado reações menos polêmicas. O caso espanhol se mostra, a nosso ver, particularmente revelador. Em 1988, a editorial Alianza, de Madrid, decide publicar, em sua versão espanhola, *El domingo de Bouvines*. Lançada a quinze anos de distância com relação à edição príncipes francesa, esta versão espanhola chama a atenção pelo fato de estar desprovida de toda a seção “Légendaire” —a mesma que havia feito tanto sucesso na França e que aparece, aqui, integralmente suprimida—. Esta supressão de mais de cinquenta páginas levanta numerosas questões, uma vez que a sua data de publicação, em 1988, coincide com uma espécie de momento culminante da acolhida de Georges Duby na Espanha (Brandi 2024). Como a entender? Teria a editorial Alianza julgado as críticas do historiador francês contra Franco demasiado inoportunas para o público espanhol, treze anos depois da morte do ditador e dez anos desde a transição democrática? Tal foi a impressão do próprio Duby, ao ser informado, em março de 1987, da decisão da editora de Madrid de publicar o seu livro, mas destituído da seção “Légendaire” que, segundo o editor espanhol, “s’adresse plus spécifiquement aux lecteurs français” e cuja eliminação seria, acrescenta, “préférable pour son public”. Acolhendo favoravelmente a demanda de Alianza, Duby consente com a retirada da terceira seção do livro e responde ao editor, afirmando que “l’avantage, pour les Espagnols, sera également de ne pas introduire certaines de mes réflexions sur le Général Franco”.

Esta decisão dos editores espanhóis de suprimir a seção “Légendaire” do livro é, sem dúvida alguma, surpreendente. Não apenas por retirar, assim, do livro uma de suas teses centrais acerca do laço complexo, íntimo, que une história, religião e política, mas

sobretudo pela maneira como, em 1988, mais de dez anos depois do desaparecimento de Franco, esta evocação crítica da figura do ditador permanecia sendo considerada inoportuna e sensível para um público leitor de historiografia universitária. Mas o que, de fato, se perdeu com esta supressão? Ora, a decisão da editorial Alianza de publicar uma edição truncada do *Domingo de Bouvines* privava os eventuais leitores espanhóis não apenas do conhecimento de informações importantes da biografia do próprio Georges Duby, em sua ligação afetiva com a Espanha através das lembranças de juventude que ele guardou, durante toda a sua vida, da Guerra civil espanhola, reconhecendo que a paixão que o animava, assim como a seus amigos de juventude, “allait vers la guerre d’Espagne, et nos regards du côté de la Fédération anarchique ibérique” (Duby, 1991: 105). Na realidade, a publicação de uma edição deliberadamente trucada do livro privava os leitores espanhóis, sobretudo, de uma parte decisiva da própria demonstração de seu ensaio, referente às fronteiras, sempre porosas, entre as representações do passado e os discursos ideológicos, assim como de um dos germes do debate acerca das relações entre história e memória que, ao longo dos anos 1980, fazia furor em França graças ao extraordinário impacto dos *Lieux de mémoire*, de Pierre Nora.

Podemos, a esta altura, perguntar-nos se Georges Duby estava certo, ao considerar, em sua resposta à solicitação da editorial Alianza, que a principal vantagem da supressão da seção “Légendaire” residiria, de fato, na eliminação de suas reflexões finais em torno do general espanhol. Na verdade, parece-nos que a decisão de Alianza vai além desta passagem final do livro e deve ser inscrita dentro de um processo mais amplo: o do trabalho de memória que estava sendo levado a cabo pela própria sociedade espanhola ao longo dos anos 1980. Neste momento, a Espanha, que então se reconstruía questionando qual atitude tomar frente ao passado franquista, enfrentava uma interrogação acerca de seus próprios “lugares de memória” —mas “lugares de memória” que, diferentemente de seus homólogos em França, não assumem a forma de uma topografia monumental e celebratória de uma saga nacional, mas sim, ao

contrário, a forma de fraturas, silenciamentos, traumatismos, recalamentos, denegações—. Deste modo, talvez a melhor forma de compreendermos a decisão tomada pela editorial Alianza seja a de a inscrever no âmbito do silêncio e do esquecimento que, segundo Pedro Ruiz Torres, marcaram a “volonté de trouver une issue pacifique” por parte da sociedade espanhola, de modo a “réussir la transition de la dictature vers la démocratie” (Ruiz Torres 2001: 132).

Les années de la transition démocratique furent dominées par la crainte de rappeler le passé immédiat. Il importait plus de se tourner vers l’avenir que vers une histoire remplie d’échecs [...]. Directement ou indirectement, la guerre civile pesait sur les consciences de la majorité des Espagnols et la mémoire en demeurait vivace. Il ne convenait guère de rouvrir une telle plaie (133)

\*

Desde a virada dos anos 2000, a sociedade espanhola não apenas se liberou das reticências e das circunspeções que haviam marcado o processo de transição democrática ao longo da década de 1980, mas logrou engajar-se seriamente num esforço corajoso de recuperação memorial, a fim de enfrentar e acertar, de uma vez por todas, as contas com o passado franquista. No entanto, mais de trinta e cinco anos desde a sua publicação pela editorial Alianza, ainda hoje não foram restituídas numa edição espanhola as páginas da seção “Légendaire” que, ao menos em França, representaram um marco pioneiro dos estudos acerca das formas de instrumentalização da história, das vicissitudes da memória social e das relações entre história e ideologia prática. Temas, estes, que podem e merecem ser diretamente associados aos desafios colocados pelo cinema de gênero e conteúdo históricos, que constitui a matéria central do presente livro. Pois a representação fílmica de uma época histórica é uma fonte singularmente eloquente —como o conjunto de contribuições reunidas no presente volume o demonstra— de como a imagem que uma sociedade projeta de seu passado molda o seu sistema

de valores, norteando os códigos de conduta (os comportamentos que exalta e os que condena), e de como plasma a representação que esta sociedade faz de si mesma e deseja para si, haurindo para tanto no repositório de lendas, mitos, crenças e fábulas armazenadas em seu imaginário.

Este entrelaçamento da história, do cinema e da ideologia atravessa, de ponta a ponta, o conjunto de ensaios reunidos no presente volume. O estudo de Juanjo Bermúdez de Castro sobre as sucessivas transformações da representação de Joana de Castilha, a pesquisa de Alicia Miguélez acerca das recuperações, ligeiramente defasadas, do mito de Inês de Castro pelo Estado Novo e pela ditadura franquista nos anos 1940, a análise que Paulo Alexandre Pereira dedica à hibridação da história e do universo *queer* em *O Corpo de Afonso*, de João Pedro Rodrigues, e o exame feito por Israel Sanmartín Barros em torno da série animada *Ruy, el pequeño Cid* são exemplos de como o cinema utiliza o imaginário medieval de modo a propagar e a pausar modelos de comportamento —femininos, patrióticos, às vezes também contestatários, dirigidos a adultos e a crianças— que ditam as condutas e os papéis aos quais nos conformamos e que esperamos serem acatados pelos demais. Por outro lado, a representação medieval no grande ecrã é igualmente indicativa —ver, notadamente, o estudo de Tomás Cordero Ruiz acerca da representação do passado visigodo nas cinematografias portuguesa e espanhola— do esforço de nossas sociedades por difundir e cristalizar o sentido que procuram atribuir à sua própria história, fixando não apenas uma origem na fronteira entre a história e o mito, mas também fomentando esperanças e sonhos de um futuro a ser construído desde já no presente. Este é, claramente, o caso das sucessivas releituras cinematográficas —algumas delas críticas— da chegada dos navegadores espanhóis na América, examinadas por Pedro Martínez García e Juan Botía Mena, assim como o do ensaio, já referido, de João Pedro Rodrigues em torno do “medievalismo *queer*”. Sonhos e utopias que aparecem finamente explorados nos ensaios de Nina Gonzalbez sobre as apropriações dos monumentos de Sevilha como suportes para a projeção de uma Idade Média onírica, e de Erika Loic, acerca

do imaginário medieval de Buñuel em *Simón del desierto* y *La Voie Lactée*, ou ainda nas análises da trilha sonora de *Silvestre*, por José Pinto, e das esperanças revolucionárias projetadas em *A Maldição de Marialva*, tal como lida por Angélica Varandas. Não raro, o real e o sonhado, o histórico e o fabuloso, o legendário e o utópico, são simultaneamente convocados pelo cinema, e projetados de forma confusamente imbricada.

Seja em torno da memória de um passado de referência (o mito de Inês de Castro, por Alicia Miguélez, ou a herança visigoda, por Tomás Cordero Ruiz), seja em torno de um projeto de futuro e de uma sociedade perfectível (Angélica Varandas), o que os capítulos acima nos demonstram, de forma altamente convincente, é que esses sistemas de representação, plasmados em diferentes produções cinematográficas ibéricas e americanas, pertencem a formações discursivas polêmicas que são plurais, dinâmicas e, amiúde, concorrentes. Rivalizando umas com as outras, se renovam, infletindo, a pouco e pouco, o nosso imaginário histórico e, por conseguinte, nossos modelos de conduta (ver, a este respeito, as inflexões sofridas pela narrativa, outrora heroica, do Descobrimento da América, no capítulo de Pedro Martínez García e Juan Botía Mena, ou ainda as mutações do diagnóstico popular dos transtornos afetivos de Joana de Castilha, no ensaio de Juanjo Bermúdez de Castro). Isso não é tudo. A leitura de todos os capítulos acima traz à tona duas verdades, bem conhecidas, mas comumente esquecidas: em primeiro lugar, a de que a modelagem do imaginário histórico pela sétima arte é o fruto de um trabalho coletivo que, para além dos cineastas, envolve também equipes de produtores, consultores, roteiristas, figurinistas, compositores e maestros; em segundo lugar, a de que a consciência desta modelagem do imaginário histórico por parte do grande público é, com frequência, apenas parcial. Daí, a sua utilidade nas mãos do serviço de propaganda de regimes autoritários, como aponta Alicia Miguélez em seu capítulo. Com efeito, se uma parte desses sistemas de representação aparece explicitada através de discursos manifestos, há ainda toda uma outra parte —composta de elementos não verbalmente formulados: cenários, vestimentas, lugares de

rodagem (*location*)— que escapa mais facilmente à consciência do espectador, integrando inadvertidamente o seu imaginário. Este é o caso, mais uma vez, do estudo de Nina Gonzalbez sobre Sevilha, mas também do ensaio de Susana Viegas acerca do documentário *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias*, de Rita Azevedo Gomes e Pierre León.

Embora distintos em suas abordagens, todos os autores aqui reunidos respondem a um mesmo desafio: o de tomar esta produção ibero-americana de temática medieval a sério e de ler este conjunto de obras a contrapelo, de modo a lançar luz sobre os pontos cegos destas obras e sobre tudo aquilo que elas nos revelam “em negativo”. Pensemos, por exemplo, nas temporalidades diferenciais nos filmes de Buñuel, postas em evidência por Erika Loic, ou ainda na maneira como Angélica Varandas, Tomás Cordero Ruiz, Susana Viegas e Juanjo Bermúdez de Castro exploram a viscosidade das representações mentais e os sutis deslizamentos semânticos que fazem com que estereótipos e lugares-comuns tenazes sejam pouco a pouco rejeitados levando ao repentino desmoronamento de invólucros formais há muito persistentes. Pensemos ainda, por fim, na maneira como Alicia Miguélez, José Pinto e Israel Sanmartín Barros nos mostram como períodos políticos críticos, bem marcados (períodos de intensa propaganda ditatorial, ou de transição democrática), tendem a fazer aparecer estruturas comumente latentes, tornando as arestas da ideologia dominante, repentinamente, mais facilmente perceptíveis.

## UM FILME-FANTASMA

Todas essas considerações acima em torno da força ideológica das representações históricas no cinema apontam para os diferentes capítulos reunidos no presente volume. No entanto, elas também estão intimamente relacionadas à própria história de *Le dimanche de Bouvines*, de Georges Duby, na medida em que, para além das reflexões sobre os laços entre história e ideologia expostas na seção “Legendário”, um dos desdobramentos inesperados desta obra foi

o aparecimento de um projeto de adaptação do livro para o grande ecrã. Financiado pela produtora Gaumont e idealizado pelo produtor François Ruggieri, tal projeto cinematográfico tem início em 1980 e se estende até novembro de 1983, data em que é abandonado. Três anos de pré-produção de um projeto que contava, como já dito mais acima, com a participação do próprio Georges Duby, como conselheiro histórico, e de Serge July, como roteirista, tendo ainda Miklos Jancsó na direção e a participação de Gérard Depardieu, Michael York e Rachel Ward nos papéis, respectivamente, de Philippe Auguste, de Renaud de Dammartin e de Jeanne de Flandres. Segundo o próprio Serge July, este projeto nasce da leitura entusiasta de *Le dimanche de Bouvines* por François Ruggieri, então convencido de que a batalha de Bouvines poderia representar “une matière exceptionnelle pour faire en Europe un cinema qui ait l’efficacité spectaculaire des films de Steven Spielberg ou de George Lucas” (1984: 86). Da mesma forma que os dois jovens cineastas estadunidenses haviam logrado criar, a partir do zero, verdadeiras mitologias que moldaram o imaginário das novas gerações na virada dos anos 1980, o cinema europeu dispunha, no passado medieval, de um tesouro excepcional que, aos olhos de Ruggieri, lhe permitiria sobrepujar o novo cinema de aventura norte-americano.

A partir de 1980, o projeto ganha rapidamente forma. Para além da equipe central formada por Duby, July e Jancsó, o *casting* é efetuado, os locais de filmagem, em Flandres e na Hungria, onde seria filmada a cena central da batalha —a qual contaria com mais de vinte mil figurantes—, são inspecionados, uma primeira versão de roteiro, do punho de Serge July, é redigido, do início ao fim, e anúncios em torno da produção começam a circular na imprensa francesa. O avanço do projeto é notável em apenas três anos, chegando, como se vê, bem longe. Tal progressão é, em si mesma, altamente significativa, reveladora da seriedade do investimento feito no projeto. Porém, em novembro de 1983, uma mudança no comitê de direção da Gaumont, afastando Daniel Toscan du Plantier, um dos principais defensores do projeto, acaba por acarretar o abandono desse, não obstante todo o trabalho já realizado até então (Baecque

2015: 319). É neste contexto de interrupção do projeto que Georges Duby decide publicar, em maio de 1984, um curto, mas instigante artigo em que nos conta esse seu envolvimento com o cinema e em que expõe, abertamente, os difíceis desafios com os quais se deparou enquanto conselheiro histórico de um filme cuja proposta consistia em levar uma visão realista da Idade Média para o grande público consumidor de *blockbusters*, de produções de entretenimento de massa com apelo manifestamente popular.

Ampliar a sua audiência, levar a sua pesquisa e o conhecimento da Idade Média para muito além dos muros da universidade: desde a virada da década de 1960, Georges Duby recusava-se a falar e a escrever apenas para seus alunos e pares. Considerava que a história havia desprezado o seu contato com o público, fechando-se numa erudição rebarbativa, e de que era hora dos historiadores reatarem com uma audiência de não especialistas. Como? Modulando o seu discurso, tornando-o agradável e emancipando-o das pesadas notas e das enfadonhas referências bibliográficas, de modo a investir mais e mais na qualidade literária de seu discurso. Para tanto, Georges Duby não hesitou em se servir de meios audiovisuais de comunicação: já em 1953, organizava “soirées du Moyen Age” com palestras e concertos de música medieval na abadia de Silvacane. A partir de finais dos anos 50, aceita participar de emissões radiofônicas e televisivas, discutindo seus trabalhos e os de seus colegas, mas também apresentando para o grande público temas acerca do pensamento, da vida e da arte na Idade Média. Já em finais da década de 1970, Duby tem uma primeira experiência importante na televisão através da sua série *Le temps des cathédrales*, de 9 episódios, inspirada em seu livro epônimo e difundida em 1980 pela rede Antenne 2. Consciente do potencial da televisão como instrumento de difusão da cultura, Duby aceita se engajar neste projeto televisivo pois vê nesse uma oportunidade de fazer um trabalho de vulgarização no sentido nobre da palavra. A televisão, como *media*, parecia-lhe algo equivalente ao que era o pórtico da catedral no século XIII, ou seja, a expressão visual daquilo que era ensinado na Universidade de Paris. Nesta série, dirigida por Roger Stéphane, Georges Duby prepara o

seu texto durante a pré-montagem. Mostra-se particularmente atento ao ritmo do discurso, preocupado em proporcionar um diálogo interno entre a mensagem *verbal*, de seu texto, e a mensagem *visual* das imagens. A sua preocupação consistia em conseguir comunicar o seu conhecimento a milhares de pessoas. Para a construção da sua fala, a sua opção foi a de rigor: era-lhe importante situar o seu discurso acima do que lhe parecia ser o nível médio da recepção, convencido de que o seu dever era o de honrar o seu público, exigindo dele um pouco de esforço e de atenção.

Certo, a produção de uma série documental de televisão e a de um filme épico de aventura são experiências díspares. Passar da televisão para o cinema significa passar de um *media* a outro, muito mais oneroso e dirigido para um público muito distinto. Necessidade, portanto, de forjar uma nova linguagem, de recorrer a outros artifícios e a outras técnicas de representação da Idade Média, de *mise en image* do passado. Sem dúvida alguma, foi o sucesso alcançado na experiência da série televisiva *Le temps des cathédrales* o que motivou Duby a aceitar o convite de François Ruggieri e a se juntar à equipe do projeto da adaptação cinematográfica de seu livro. Mas, enquanto nesta série de televisão o filme e as imagens estavam a serviço do historiador, no projeto cinematográfico de *Bouvines*, será desta vez o historiador quem se colocará a serviço do filme.

## A IDADE MÉDIA NO CINEMA. OBSTÁCULOS

Intitulado “L'historien devant le cinéma”, o artigo publicado por Georges Duby, logo após o abandono do projeto cinematográfico de *Bouvines*, é altamente eloquente das preocupações do medievalista frente aos obstáculos enfrentados nesta tentativa de se transpor cinematograficamente o conhecimento sobre épocas remotas da história, assim como das lições que retira desta experiência. Não seria, inclusive, exagerado afirmar que esta sua experiência cinematográfica, ainda que irrealizada, parece ter afinado a reflexão de Duby acerca da fragilidade do conhecimento histórico e da margem, bastante ampla, de imprecisão com a qual os historiadores do período

medieval estão a todo o momento lidando. Segundo Duby, a sua opção, enquanto “conselheiro histórico” do filme, foi a de verismo, de modo a não perder o contato com a vida real (Duby 1984: 82). No entanto, como compatibilizar esta exigência realista num projeto de filme com declarada ambição comercial? Como a equilibrar com o conhecimento frágil, lacunar, impreciso de que dispomos acerca da vida na Idade Média? De acordo com o próprio Georges Duby, o espaço de incertezas que se antepõe ao medievalista é incomensurável. E se num texto histórico o pesquisador é capaz de contornar algumas incertezas, seja ocultando-as, seja indicando-as claramente para o leitor, no caso de uma produção fílmica, toda esta parte que escapa ao conhecimento do historiador vem à tona fora de seu controle. É assim que a reconstituição de aspectos à primeira vista banais da vida quotidiana —como o vestuário, os gestos, a linguagem, a expressão dos sentimentos— se torna um verdadeiro obstáculo, embaraçoso, devido às amplas lacunas e dúvidas que subsistem no conhecimento que temos acerca da Idade Média. Para Duby, a maior dificuldade enfrentada neste projeto cinematográfico parece residir na busca por um equilíbrio, sempre frágil, entre a sua exigência de rigor e a necessidade de cativar um público amplo de não especialistas, à espera, não de uma obra de erudição, mas de uma intriga narrada, com personagens de carne e osso.

É neste sentido que o artigo que Georges Duby publica em 1984 e as lições que ele afirma retirar deste projeto abandonado adquirem uma espécie de valor paradigmático para se pensar (e se discutir) as limitações, as barreiras, mas também as opções formais e narrativas de tantas outras produções cinematográficas com temática medieval, como as referidas acima nos precedentes capítulos. No caso da adaptação de *Bouvines*, fala-nos sobretudo do quão mal equipado está o medievalista para lidar com todo este conjunto de informações relativas à vida quotidiana —as quais, precisamente por serem quotidianas e banais, escapam amiúde ao olhar do historiador—. O que conhecemos dos indivíduos que viveram no início do século XIII são, sobretudo, os seus gestos mais enfáticos, as suas ações excepcionais. Segundo Georges Duby, o maior impasse à reconstituição

filmica da vida na Idade Média talvez seja a linguagem oral, que nos é desconhecida. “Comment en la personne des comédiens qui sont là, vivants, qui parlent, réincarner sans d’insupportables contresens des hommes dont les actions politiques, militaires ne nous sont pas inconnues, dont nous devinons les croyances et les doutes, dont nous savons ce qu’ils mangeaient, mais dont il ne reste aucun portrait, dont nul ne peut reconstituer avec sécurité le langage qu’ils employaient, ni se représenter le plus quotidien de leur existence?” (1991: 185).

Um segundo obstáculo, não menos desafiador, é a reconstituição dos gestos, dos movimentos das mãos, das torções do corpo, do andar e das expressões. “Que répondre à Depardieu lorsqu’il me demandait comment se tenait Philippe Auguste quand il descendait de cheval, dans quelle posture il avait mordu dans un quignon de pain le matin de la bataille, comment il troussait les filles?”. Como reconstituir o porte e o andar de um cavaleiro do século XIII? E como reconstituir os gestos de amor, repletos de sutilezas e de nuances que são, segundo DUBY, difíceis de serem alcançadas pelos historiadores?

Parece-nos possível traduzir estes diferentes desafios em termos de um problema de “focalização”, uma vez que, no cinema, a câmera inevitavelmente registra uma quantidade de informações, tanto visuais quanto sonoras, que escapam ao controle do historiador. Muitas vezes ínfimos, às vezes quase insignificantes, estes dados visuais e sonoros penetram, inadvertidamente, no campo perceptivo do espectador e acabam por moldar a maneira como este último vai forjar a sua própria imagem do passado. Em seus textos, o historiador dispõe de meios eficazes para ocultar as informações, se assim o entender, controlando aquilo que será entregue ao leitor e tudo aquilo que, ao contrário, optará por deixar *hors-champ*. No cinema, por outro lado, todo um conjunto de elementos que escapam ao conhecimento seguro do historiador (as expressões faciais, o andar, mas também um trejeito, um sotaque ou ainda um componente paisagístico) são involuntariamente registrados pela câmera, impedindo o historiador de restringir a reconstituição filmica apenas aos dados dos quais dispõe de um conhecimento seguro. E o filme

acaba inevitavelmente assimilando, de forma involuntária, muitos detalhes concretos que nem as fontes medievais se interessaram em registrar, nem os historiadores se preocupam amiúde em mencionar em seus textos.

Notre ignorance, ces très larges trous qui morcellent les assises de notre savoir: voici qui me fait vaciller. Il est possible dans un livre d'avouer l'indécision, de cerner les lacunes, de poser des garde-fous par les détours du discours. Mais à l'image, et quand l'ampleur de l'audience oblige à simplifier, à gommer toutes les nuances? Comment faire? Imaginer, mais dans quelles limites? L'historien n'a pas la liberté du romancier (Duby 1984: 84-85).

O historiador tem o direito de imaginar, de modo a contornar as falhas e as lacunas da sua documentação. Mas a sua imaginação deve ser, a todo o momento, controlada, pois, ao contrário do novelista, o historiador orienta o seu labor por uma intenção de verdade, a deontologia do seu ofício obrigando-o a respeitar permanentemente a coloração única da época que estuda. Ora, é neste sentido que, para além do problema da “focalização”, Georges Duby, enquanto conselheiro histórico do projeto de *Bouvines*, enfrenta ainda outro desafio, presente na realidade em praticamente todos os filmes com temática medieval: o anacronismo. Adversário constante dos historiadores científicos, o anacronismo é, desde o início do projeto, repudiado por Duby. A sua opção de “verismo” implicava a recusa de qualquer compromisso, —o seu objetivo sendo o de entregar ao público uma reconstituição dos costumes, das falas e dos gestos da aristocracia militar no século XIII não falseada por qualquer recurso a elementos estranhos a esta sociedade—. A reconstituição histórica do filme deveria repousar, a seu ver, sobre a sensação de *estranhamento* provocada no espectador perante os hábitos guerreiros do início do século XIII. Por isso, opõe-se a que se adultere as frases, a que se falseie os gestos e os comportamentos dos diferentes personagens. Mas esta posição adotada por Duby se revela francamente arriscada, uma vez que o objetivo de *Bouvines*, o filme, é tornar-se um sucesso comercial e, a exemplo dos filmes de Lucas e Spielberg, uma espécie

de referência na construção do imaginário da juventude europeia da década de 80. Ora, como esperar que este público juvenil dos anos 80 se identifique com personagens cuja linguagem, as ações, os costumes e os valores lhe são completamente estranhos e incompreensíveis? Seria possível esperar um êxito comercial sem nenhum esforço, por parte dos produtores, de atenuar a distância cultural de 700 anos que separa os personagens do filme e a audiência contemporânea? Sem qualquer esforço de traduzir, para o público de nossos dias, as ações e os comportamentos de personagens que viveram há vinte e cinco gerações?

Adversário habitual dos historiadores, o anacronismo talvez deva ser reconhecido agora, no âmbito do cinema histórico, como um aliado, uma ferramenta a serviço da reconstituição do passado e cujo manuseio controlado se revela imprescindível para os objetivos esperados pelos produtores. Isto é o que nos demonstra, de forma particularmente engenhosa, José Pinto, em sua análise da trilha sonora de *Silvestre*, em que composições medievais aparecem deliberadamente mescladas com composições clássicas de finais do século XVIII e da virada do XIX. Parece-nos, de fato, possível considerar a oposição insistente de Duby contra o anacronismo como um dos eventuais impasses enfrentados pelo projeto de *Bowines*, mas também o ponto de partida para uma reflexão mais ampla em torno das mais diferentes cinematografias medievais. É neste sentido que as reflexões de Duby podem interessar a outros realizadores e a outros historiadores convidados a trabalhar como consultores, e nos servem para pensarmos, de uma maneira geral, como a Idade Média foi sendo diferentemente tratada, diferentemente explorada pela sétima arte. Ora, se as suas reflexões guardam, ainda hoje, o seu valor e a sua relevância é porque trazem à tona uma meditação, ao mesmo tempo séria e original, acerca da distância que inevitavelmente separa discurso cinematográfico e discurso acadêmico, como também acerca das relações complexas, insidiosas, muitas vezes inaparentes, entre história e ideologia.

Por maior que seja a ambição realista de um filme, é forçoso reconhecer que o cinema não é um meio de expressão apropriado para um discurso objetivo sobre o passado. O seu sucesso é tributário de

sua capacidade de alcançar compromissos, de tecer mediações, de dispor passarelas entre o espectador e o universo diegético, seja esse fantástico, futurista, épico-lendário ou histórico-realista. Isso é, por exemplo, o que nos mostram os estudos, aqui reunidos, de Nina Gonzalbez sobre os usos de Sevilha como cenário histórico-fantástico de uma Idade Média idealizada, de Juanjo Bermúdez, acerca das sucessivas encarnações de Joana de Castilha no cinema, entre 1948 e 2016, de Pedro Martínez García e Juan Botía Mena acerca das representações fílmicas de 1492 e da chegada dos Espanhóis na América, ou ainda as análises de *O Corpo de Afonso* (2013) de João Pedro Rodrigues, por Paulo Alexandre Pereira, e das releituras “medievais” de Luis Buñuel, por Erika Loic. A vocação do cinema é a de evasão, de recreação, de diversão. Não cabe esperarmos aprender de um filme histórico, seja ele qual for, algo mais do que aquilo que ele tem a nos dizer acerca de seu próprio presente, como demonstra, por sua vez, Alicia Miguélez, em seu texto em torno da recuperação da história de Inês de Castro pelos cinemas franquista e salazarista na década de 1940, ou ainda Angélica Varandas, em seu estudo sobre *A Maldição de Marialva*.

Ora, é possível afirmar que a Idade Média serviu ao cinema, muito mais do que o cinema ao conhecimento da Idade Média. Como os diferentes capítulos deste livro o demonstram de forma convincente, encontramos filmes de conteúdo medieval dos mais diversos. Alguns têm pretensões realistas; outros são abertamente fantasiosos. Todos, no entanto, participam —cada qual à sua maneira e de acordo com os recursos de que dispõe— da modelagem de nosso imaginário histórico. Mas têm algum valor, algum interesse para além do entretenimento? Esta interrogação, que atravessa as reflexões de Georges Duby frente ao projeto de *Bouvines*, pode (e deve) ser estendida a toda cinematografia de temática medieval, uma vez que, subjacente a esta interrogação, reside um problema central: o de se saber qual é precisamente o tipo de relação com o passado, qual é o tipo de compreensão do passado que conseguimos alcançar através do cinema e que não somos, por outro lado, capazes de obter com os historiadores. Em outras palavras, o que o cinema

histórico nos oferece que os textos historiográficos são, por sua vez, incapazes de nos proporcionar?

O vasto problema da transposição de uma produção escrita erudita a um modo de representação visual é desde há muito explorado pelos historiadores da arte. A esse respeito, merecem particular atenção as reflexões levantadas Michael Baxandall em sua fina análise das relações, de divergência e de interferência, entre a *Anunciação* de Fra Angelico e a exegese de Lucas (I, 26-31) na *Summa theologica* de Antonino Pierozzi, uma vez que tocam diretamente no problema das exigências específicas que diferentes meios de representação, escrito e visual, impõem aos seus respectivos praticantes no tratamento de um tema comum. Não se restringindo ao problema de se saber o que exatamente os discursos visual e escrito são, cada um deles, capazes de dar conta em seu modo único de representação, a sua análise é-nos útil para pensarmos a relação entre historiografia e cinema enquanto meios que oferecem, a seus respectivos profissionais, soluções de representação exclusivas, ainda que às vezes complementares. Assim, do mesmo modo que a linguagem e as convenções do texto historiográfico impõem ao historiador certas exigências que o cinema ignora, este reclama do realizador determinada atenção a pormenores visuais que não apenas escapam do, mas são ademais irrelevantes para o texto historiográfico. Discursos visual e escrito fixam, cada qual, imperativos próprios, ao mesmo tempo em que dispõem de recursos únicos que permitem alcançar soluções muito distintas. Na abordagem de um evento como a batalha de Bouvines, o cinema é incapaz de pôr em imagens a análise do historiador, mas ele deverá, por sua vez, ser explícito sobre tantos outros dados que invariavelmente escapam (ou não interessam) à informação verbal deste último; ele terá de dar uma aparência (tipo físico, vestimenta, cor de pele e cabelo, idade, expressão) a cada personagem envolvido na ação —até então um simples nome—, de oferecer uma tradução visual a todo o emaranhado confuso de movimentos, gestos, façanhas que fizeram a batalha de Bouvines, mas jamais foram registrados em imagens. Isso significa tomar uma série de decisões tendo em vista os meios que são, neste caso, específicos à

abordagem e à gramática cinematográficas: plano e duração, tomada em movimento ou estática, ângulo da câmera, enquadramento, troca de lentes, luminosidade e efeitos de tonalidade, espaçamento, profundidade, etc.

Como no caso da relação entre pintura e exegese teológica analisada por Baxandall, cinema e historiografia

are, in a consequential way, incommensurable and divergent discourses. They are incommensurable in that their elements and structures are not conformable. They are divergent because their media enforce, and had historically and accumulatively enforced, different sorts of choice and commitment to representation [...]; and by enforcing different kinds of choice and commitment, the two media lead to discrete elaborations even of the same theme” (33-34).

Certo, Baxandall adverte que nem tudo se resume, porém, em divergências. Existem também interferências, “reciprocal intervention between discourses” (34). E temos o direito de supor que, da mesma maneira que cineastas modificam a realização de seus filmes graças à frequência da literatura historiográfica, também os historiadores são, pouco a pouco, levados pelo contato com o cinema a alterar a sua forma de escrever e de conceber a construção de um texto histórico. Mas o que mais nos interessa aqui é chamar a atenção para o fato de que cinema e relato historiográfico são não apenas formas de representação distintas, mas ainda têm propósitos divergentes. Assim, ao contrário de um Fra Angelico refletindo sobre a passagem de Lucas, o cinema não se propõe fornecer uma reflexão sobre o evento. A sua finalidade não é outra que a de produzir um espetáculo visual para o entretenimento do grande público.

Intensão de verdade e exigência científica, de um lado; ambição comercial, de outro: talvez nesta dicotomia resida o principal desafio que o cinema coloca, não apenas a Georges Duby, mas a todo o medievalista desejoso de trabalhar com os meios audiovisuais modernos. Desafio que, ao menos no caso de Duby, não culmina em capitulação, mas acaba por induzir o historiador a refletir seriamente sobre o seu ofício, a deontologia da pesquisa e o seu ideal

de cientificidade. Constantemente preocupado em expandir o seu público, Duby não se cansará de defender que o discurso histórico deveria ser concebido um pouco como uma obra de arte, tendo a sua própria beleza e sendo capaz de cativar o seu leitor ou o seu ouvinte (Duby 1982: 22). Aí reside, a seu ver, o ponto de convergência provável entre a historiografia e as artes cênicas, como o cinema. É o que ele deixa transparecer em passagem altamente eloquente de sua autobiografia intelectual:

Henri Gouhier rapproche le métier de l'historien et celui du metteur en scène. Le plateau construit, le décor planté, le livret composé, il s'agit de monter le spectacle, de faire passer le texte, de lui donner vie, et c'est bien l'essentiel: on s'en persuade quand, après avoir lu une tragédie, on l'entend, on la voit représentée. A l'historien revient cette même fonction médiatrice: communiquer par l'écriture, le feu, la « chaleur », restituer « la vie même ». Or, ne nous méprenons pas, cette vie qu'il a mission d'instiller, c'est la sienne. Il y parvient d'autant mieux qu'il est plus sensible. Il doit contrôler ses passions, mais sans cependant les juguler, et il remplit d'autant mieux son rôle qu'il se laisse, ici, là, quelque peu entraîner par elles. Loin de l'éloigner de la vérité, elles ont chance de l'en approcher davantage. A l'histoire sèche, froide, impassible, je préfère l'histoire passionnée. Je ne suis pas loin de penser qu'elle est plus vraie (Duby 1991: 80-81).

Nesta passagem persuasiva, de 1991, Georges Duby parece enfim reconhecer uma direção para pensarmos uma colaboração frutuosa entre os medievalistas e a sétima arte. Direção que, oito anos antes, lhe parecia talvez fora de alcance, possivelmente devido à sua opção de verismo e à sua rejeição convicta de todo anacronismo. Agora, no início da década de 90, exorta os historiadores a não desprezarem, em prol de uma cientificidade quimérica, o “ferment de fantaisie” (1991: 75), que lhes permite transformar os materiais coletados da pesquisa numa reconstituição global, coerente e verossímil —mas também, sobretudo, cativante—. O projeto cinematográfico de *Bouvines* se desfez. Mas, apesar dos obstáculos encontrados, é ainda possível esperar do cinema essa centelha única

que faz com que a expressão artística seja capaz de alcançar uma precisão e uma capacidade de comover superiores no ato de dar vida ao passado. Cabe assim lembrar, para concluir, que, segundo Duby, nenhum dos grandes historiadores do século XIX logrou, a esse respeito, o feito realizado por Victor Hugo em sua prodigiosa evocação de Waterloo em *Les Misérables*, ou por Delacroix, divagando sobre a entrada dos Cruzados em Constantinopla (Duby 1981: 94). A história é uma arte. Uma arte engajada num compromisso de exatidão. Mas uma arte em que a subjetividade, a criatividade e a paixão do historiador constituem a principal ferramenta. Eis o caminho aberto para que um diálogo profícuo entre o cinema e o medievalismo seja alcançado.

## BIBLIOGRAFIA

- ANNALES ESC (1973): “Le Choix des *Annales*”, *Annales ESC*, 28/3: p. 855.
- BAECQUE, Antoine de (2015): “Duby et le cinéma”, em Patrick Boucheron e Jacques Dalarun (eds.), *Georges Duby. Portrait de l'historien en ses archives*. Paris: Gallimard.
- BAXANDALL, Michael (1993): “Pictorially Enforced Signification: St. Antoninus, Fra Angelico and the Annunciation”, em Andreas Beyer, Vittorio Lampugnani, Gunter Schweikhart (eds.), *Hülle und Fülle: Festschrift für Tilman Buddenseig*. Alfter: VDG, pp. 31-39.
- BRANDI, Felipe (2024): “Lo legendario y la memoria histórica. Anotaciones sobre la edición española de *El domingo de Bouvines* de Georges Duby”, *Ayer*, 133: pp. 287-311.
- CHARTIER, Roger (1998): *Au Bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétudes*. Paris: Albin Michel.
- DUBY, Georges (1980): *Dialogues*. Paris: Flammarion.
- (1982): “L'exercice de la liberté”, *Le Magazine Littéraire*, 189: pp. 19-25.
- (1983): “Méfions-nous de nos fantasmés”, *Historia*, 436: pp. 80-82.

- (1984): “L'historien devant le cinéma”, *Le Débat*, 30: pp. 81-85.
- (1988): *El domingo de Bouvines*. Madrid: Alianza.
- (1991): *L'Histoire continue*. Paris: Odile Jacob.
- (1993): “Le monde découvre avec stupeur que l'histoire risque de devenir de plus en plus furieuse”, *Le Monde*, 26 de janeiro: p. 2.
- (2019a): *Le dimanche de Bouvines* [Paris: Gallimard, 1973], em *Œuvres*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade: pp. 23-276.
- (2019b): “Histoire des mentalités”, em *Œuvres*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade: pp. 1571-1660.
- GINZBURG, Carlo (1989): “Montrer et citer”, em *Le Débat*, 56: pp. 41-51.
- GIONO, Jean (1963): *Le désastre de Pavie*. Paris: Gallimard.
- GUENÉE, Bernard (1974): “Resenha de *Le dimanche de Bouvines*”, *Annales ESC*, 29/6: pp. 1523-1526.
- HARTOG, François, e REVEL, Jacques (éd.) (2001): *Les usages politiques du passé*. Paris: EHESS.
- JULY, Serge (1984): “Le cinéma en quête d'histoire: le scénario de Bouvines”, em *Le Débat*, 30: pp. 86-93.
- LE GOFF, Jacques (2004): *Les Lundis de l'histoire*. France Culture, 17 de janeiro.
- NAVION, René (1974): “Resenha de *Le dimanche de Bouvines*”, *Anthinea*, 7: pp. 39-40.
- NORA, Pierre (2005): “L'autre bataille de Bouvines”, em Georges Duby, *Le dimanche de Bouvines*. Paris: Gallimard (reedição de 2005).
- POMIAN, Krzysztof (1989): “Histoire et fiction”, *Le Débat*, 54: pp. 114-137.
- REVUE DES CERCLES D'ÉTUDES D'ANGERS (1973): “Resenha de *Le dimanche de Bouvines*”, 53: p. 53.
- RICŒUR, Paul (1983): *Temps et récit*. Paris: Seuil.
- RUIZ TORRES, Pedro (2001): “Les usages politiques de l'histoire en Espagne. Formes, limites et contradictions”, em François Hartog e Jacques Revel (dirs.), *Les usages politiques du passé*. Paris: EHESS.



## Sobre los autores

JUANJO BERMÚDEZ DE CASTRO es profesor de Literatura y Cine en la Universidad de las Islas Baleares. Tras trabajar como editor en la revista literaria de la Princeton University y dirigir la compañía de teatro del Instituto Cervantes de Nueva York, se doctoró en Literatura Norteamericana en la New York University. Sus intereses investigadores se centran en la reescritura ideológica de la historia a través de la ficción, y el teatro social como práctica empoderadora.

JUAN BOTÍA MENA es doctor designado en Literatura Iberorrománica por la Universität Augsburg y, actualmente, miembro del Instituto ISLA (Institut für Spanien-, Portugal- & Lateinamerika-Studien) de la misma institución. Ha trabajado como profesor e investigador en la Cátedra de Estudios Literarios Románicos (Iberoromania) de la Universität Augsburg.

FELIPE BRANDI es investigador en el Instituto de História Contemporânea de la Universidade NOVA de Lisboa. Su investigación se centra en la historia intelectual del siglo xx, con especial interés en un enfoque tanto histórico como crítico del pensamiento histórico contemporáneo. Es el editor científico de la edición de las Œuvres de Georges Duby en la Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard, 2019).

TOMÁS CORDERO RUIZ es investigador en la Universidade NOVA de Lisboa. Sus investigaciones se centran en la transformación de los paisajes rurales del occidente peninsular durante la Alta Edad

Media. Emplea métodos digitales para analizar los cambios en el registro material y su evolución a lo largo del tiempo, analizando cómo estas dinámicas configuraron el paisaje de la antigua Lusitania desde el final del Imperio romano hasta el período andalusí.

NINA GONZALBEZ es profesora de Humanidades y Bellas Artes en el St. Petersburg College (Florida). Además de su doctorado en Historia del Arte por la Florida State University, tiene formación en Civilizaciones Clásicas. Su investigación ha sido apoyada por la American Academy of Research Historians of Medieval Spain y la Byzantine Studies Association of North America. Está especializada en el arte y la arquitectura de Sevilla.

ERIKA LOIC es profesora de Historia del Arte Medieval Global en la Florida State University. Obtuvo su doctorado en Historia del Arte en la Harvard University y posee también títulos académicos de formación especializada en cine, comunicación y estudios culturales. Actualmente está preparando una monografía sobre las Biblias de Ripoll y Roda, ilustradas en el monasterio de Santa María de Ripoll (Cataluña) en el siglo XI.

PEDRO MARTÍNEZ GARCÍA es profesor titular de Historia Medieval en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Es además miembro del grupo de investigación “Identidad y Territorio en la Edad Media”, de la Universidad Rey Juan Carlos; IP del “Grupo de Innovación Docente para el Estudio del Espacio y de la Movilidad en el Mundo Antiguo y Medieval” de la misma institución; y miembro del proyecto “Pacto, Negociación y Conflicto en la Cultura Política Castellana (1230-1516)” (PID2020-113794GB-I00) de la Universidad Complutense de Madrid.

ALICIA MIGUÉLEZ es profesora de Historia del Arte Medieval en la Universidade NOVA de Lisboa. Sus intereses de investigación incluyen la cultura visual medieval, el estudio material de las obras de arte y la recepción de la Edad Media en épocas posteriores. Ha

comisariado recientemente la muestra de cine “Luz y Sombra. Representaciones de la Edad Media en el cine” (Lisboa, 2022; Madrid, 2023-2024).

PAULO ALEXANDRE PEREIRA es profesor de Literatura Portuguesa en la Universidade de Aveiro. Sus intereses de investigación incluyen la teoría literaria, la literatura contemporánea y la recepción literaria de la Edad Media en la ficción de los siglos xx y xxi. Es autor de los libros *A Beleza Imortal das Catedrais. Afonso Lopes Vieira e a Imaginação Medievalista* (2009) e *Iluminuras. Literatura Portuguesa e Medievalismo* (2021).

JOSÉ PINTO es alumno de doctorado en el programa doctoral de Ciencias Musicales de la Universidade NOVA de Lisboa, y disfruta de una beca predoctoral concedida por la Fundação para a Ciência e a Tecnologia de Portugal. Su investigación se centra en la música y el sonido en el cine de João César Monteiro, enmarcando la obra del cineasta en el panorama portugués y europeo de la segunda mitad del siglo xx. Sobre este tema, su última publicación la realizó en *Studies in European Cinema* (<https://doi.org/10.1080/17411548.2024.2320493>).

ISRAEL SANMARTÍN es profesor de Historia Medieval en la Universidade de Santiago de Compostela. Es especialista en Historia Medieval e Historiografía. Sus líneas de investigación son la historia del apocalipticismo medieval, la historiografía y teoría de la historia, y el neomedievalismo. Es editor del libro *Expecting the End of the World in Medieval Literature: Interdisciplinary Studies* (2024).

ANGÉLICA VARANDAS es profesora titular de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidade de Lisboa. Su principal área de investigación es la literatura y la cultura medieval inglesa, sobre la que ha publicado varios artículos. También es autora de dos libros sobre mitología celta: *Mitos e Lendas Celtas: Irlanda* (2012) y *Mitos e Lendas Celtas: País de Gales* (2012). Es coautora de la primera

traducción y edición crítica, del inglés antiguo al portugués, de la obra *Beowulf*. Es la investigadora principal del proyecto de investigación “English Studies Literature”, que desarrolla en el Centro de Estudos Anglísticos (ULICES/CEAUL, Universidade de Lisboa), centro de investigación de cuyo comité ejecutivo es miembro.

SUSANA VIEGAS es investigadora especializada en filosofía del cine, en el centro de investigación IFILNOVA de la Universidade NOVA de Lisboa. Es doctora en Filosofía (Estética) por la Universidade NOVA de Lisboa (2013) y fue becaria postdoctoral en la University of Dundee y la Deakin University. Su investigación se ha centrado en el pensamiento filosófico de Gilles Deleuze y Stanley Cavell, la estética y el cine portugués. En 2023, recibió una ERC Consolidator Grant para liderar el proyecto “Film and Death”.





La gran mayoría de las publicaciones sobre la Edad Media en el cine se centran en las cinematografías anglo y francófona, y especialmente en la recepción y reinterpretación de la historia medieval al norte de los Pirineos. Este volumen, editado en varios idiomas, traslada el foco a la Edad Media ibérica y reúne un conjunto de estudios pioneros sobre el cine y la televisión de temática medieval de creadores e industrias españolas y portuguesas. El volumen ahonda en cuestiones de recreación, invención, congruencia y precisión. Además, las contribuciones analizan en qué medida las visiones del período medieval reflejan ciertos usos y abusos de la Edad Media como medio para abordar cuestiones de identidad o nacionalidad. Para ello, los autores abordan aspectos como la intencionalidad, la ideología política y la legitimidad.

Por otro lado, este volumen pretende crear un espacio para la reflexión metodológica y, para ello, reúne los análisis de investigadores interesados en la Edad Media cinematográfica desde perspectivas disciplinares muy diferentes: la historia, la historia del arte, la literatura, la arqueología, los estudios cinematográficos, la historia de la música... De esta forma, este libro destaca la necesidad de enfoques cruzados y el desarrollo de una investigación más inclusiva.

ALICIA MIGUÉLEZ es profesora de Historia del Arte Medieval en la Universidade NOVA de Lisboa. Ha comisariado recientemente la muestra de cine "Luz y Sombra. Representaciones de la Edad Media en el cine" (Lisboa, 2022; Madrid, 2023-2024).

ERIKA LOIC es profesora de Historia del Arte Medieval Global en la Florida State University. Actualmente está preparando una monografía sobre las Biblias de Ripoll y Roda, ilustradas en el monasterio de Santa María de Ripoll (Cataluña) en el siglo XI.

FELIPE BRANDI es investigador en el Instituto de Historia Contemporánea (IHC) de la Universidade NOVA de Lisboa. Es el editor científico de la edición de las *Œuvres* de Georges Duby en la Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard, 2019).



IBEROAMERICANA  
VERVUERT

