

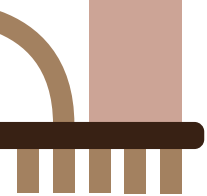
Edad Multimedia

La contemporaneidad y el medievo
recreado, revivido y reutilizado

Pilar Garrido Clemente
Jacobó Hernando Morejón
(Coords.)




Dykinson, S.L.





Edad Multimedia

La contemporaneidad y el medievo
recreado, revivido y reutilizado



Título:

Edad Multimedia. La contemporaneidad y el
medievo recreado, revivido y reutilizado

Coordinadores:

Pilar Garrido Clemente
(Profesora titular de Estudios Árabes e
Islámicos de la Universidad de Murcia)
Jacobo Hernando Morejón
(Universidad de Málaga)

Editorial:

Editorial DYKINSON, S.L.
Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid
Teléfonos (+34) 915442846 - (+34)
915442869
e-mail: info@dykinson.com
<http://www.dykinson.es>
<http://www.dykinson.com>

Ilustración de portada:

Diego Lizán
www.diegolizan.com

Diseño gráfico y maquetación:

José Andrés Santiago Iglesias
(Universidade de Vigo)

Organismo financiador:

Grupo de investigación ARHIS - Arqueología
histórica y patrimonio del Mediterráneo
occidental
Campus Mare Nostrum de excelencia
internacional (UPCT y UMU)

ISBN:

979-13-7006-377-1

Copyright:

© de los textos: los respectivos autores
© de las imágenes: los respectivos autores.

Agradecimientos:

El coordinador desea expresar un
agradecimiento especial a todas las
personas que con su generosidad han hecho
posible la edición de este libro. Gracias a
todos aquellos que de manera directa o
indirecta han contribuido a la producción,
publicación y difusión de las obras que aquí
se documentan y recogen.

Diciembre, 2025



Este libro se encuentra registrado
bajo una licencia *Creative Commons*.
*Reconocimiento-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional* (CC BY-NC-
SA 4.0). Para más información, consulte la
web: [https://creativecommons.org/licenses/
by-nc-sa/4.0/](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

**Ninguna parte de este libro puede utilizarse
o reproducirse de ninguna manera con el
fin de entrenar tecnologías o sistemas de
inteligencia artificial (IA generativa).**

Notas sobre la edición:

La presente publicación es una obra
didáctica, no comercial y con fines
divulgativos. El propósito de las imágenes
que aparecen reproducidas en la misma
no es otro que el de apoyar el texto del
autor. Las ilustraciones reproducidas en
el presente libro se emplean al amparo del
derecho de cita establecido en el art. 32
de la Ley de Propiedad Intelectual, para
su comentario y para ilustrar el trabajo
de investigación. Todas y cada una de las
imágenes reproducidas son propiedad de sus
respectivos autores.

Las opiniones y contenidos de los capítulos
publicados en el libro *Edad Multimedia. La
contemporaneidad y el medievo recreado,
revivido y reutilizado* son de responsabilidad
exclusiva de los autores; asimismo, estos
se responsabilizarán de los materiales
publicados con su firma.

**Este libro ha sido revisado por el sistema de
evaluación por pares ciegos.**

Edad Multimedia

La contemporaneidad y el medieval
recreado, revivido y reutilizado

Pilar Garrido Clemente
Jacobó Hernando Morejón
(Coords.)

1

INTRODUCCIÓN

11

CINE Y TELEVISIÓN

- 1.1** De Broadway a Hollywood, de la comedia a la tragedia y de lo contemporáneo a lo universal: *The Lion in Winter* de James Goldman **17**
Jorge Fernández-Santos
- 1.2** Dos caras de la misma moneda: la evocación del pasado vikingo en las adaptaciones cinematográficas de *Beowulf* **33**
Alberto Robles Delgado
- 1.3** El *Beowulf* de Robert Zemeckis: gautas, monstruos y amenazas entre *geardagum* y el siglo XXI **45**
Alejandro de la Fuente
- 1.4** Sexo de tronos o la sexualidad medieval que refleja la serie *Juego de Tronos* **57**
Ana E. Ortega
- 1.5** San Francisco de Asís y el cine: actualidad y modelo **71**
Gonzalo Viñuales Ferreiro

MANGA, CÓMIC Y MEDIEVO

2

- 2.1** *Mukashi, mukashi...* (érase una vez). Influencias medievales en el imaginario del manga *Arslan Senki* **83**
José Andrés Santiago Iglesias
- 2.2** La recreación de la Edad Media europea en el manga *Berserk* (1989-2021) de Kentaro Miura: ¿una forma de orientalismo invertido? **95**
Ítalo Enrique Sgalla
- 2.3** Los caballeros en las viñetas cuadradas. Flujos y reflujos medievales en *Nanatsu no Taizai* **109**
Roberto Jesús Sayar
- 2.4** *Oculi de vitro cum capsula*. Visiones en cómic y audiovisuales de *El nombre de la rosa* **121**
Miguel Cuba Taboada

3

LITERATURA

- 3.1** La "España medieval" de Arturo Pérez-Reverte **137**
Iago Brais Ferrás García
- 3.2** La herencia medieval hispana en la obra de José Javier Esparza **151**
Israel Sanmartín
- 3.3** La Edad Media y el género fantástico. La distancia y el extrañamiento para una lectura social y humana en la *Saga de Geralt de Rivia* de Andrzej Sapkowski **165**
María Fernández Rodríguez y Francisco David García Martín
- 3.4** Inês después de muerta. Tres ejemplos de anacronismo progresivo en la narrativa inesiana actual **177**
Ana Rita Gonçalves Soares
- 3.5** Una mirada crítica sobre la humanidad y su belicosidad: tensiones al interior del ideal caballeresco en *The Once and Future King* (1958) y *The Book of Merlyn* (1977) de T. H. White **189**
Juan Manuel Lacalle
- 3.6** La influencia de la mujer medieval en la sociedad red: literatura y periodismo **201**
Gema Mañogil

EXPERIENCIAS DESDE ÁMBITOS PROFESIONALES

4

- 4.1** ALÁNDALUSOY. El pasado andalusí y la danza. Acercamientos, recreaciones y otras ficciones **213**
Patricia Álvarez
- 4.2** La reconstrucción del *instrumentarium* musical alfonsí **231**
Jota Martínez

5

MEDIEVOS DE SONIDO Y ESPECTÁCULO

- 5.1** Neomedievalismo y antropofagia cultural: las Cavalhadas de Santo Amaro de Campos en el interior del estado de Río de Janeiro **247**
Clinio de Oliveira
- 5.2** Recreación histórica y memoria colectiva de un regicidio medieval: García el de Nájera en la Batalla de Atapuerca **261**
Isabel Ilzarbe
- 5.3** La Edad Media en la música trap **275**
Pablo Fernández Pérez



PATRIMONIO Y ARQUEOLOGÍA

- 6.1** (Re)pensar en la encomienda de Segura ¿Cómo vivieron en la torre del homenaje de Torres de Albánchez, el Cubo de Siles o en el castillo de Segura de la Sierra en la Baja Edad Media? **289**
Javier Tenedor Tenedor
- 6.2** Arquitecturas y escenarios medievales y neomedievales: castillos y fortalezas en el imaginario contemporáneo **301**
J. Santiago Palacios Ontalva



PENSAR, INTERPRETAR Y REPRESENTAR



7.1 Artes mágicas neomedievales: Entre racionalismo y fantasía

Alberto Montaner y Celia Delgado

321

7.2 La imagen de Alfonso VI en la historiografía de los ss. XIX- XXI: la complejidad de un reinado

Adrián Díaz-Plaza Casal

339



Introducción

Jacobo Hernando Morejón

Universidad de Málaga

Pilar Garrido Clemente

Universidad de Murcia

Si algo han dejado claro los últimos años en España es que hay un renovado interés, entusiasmo si acaso, hacia el área de estudios de recepción y transferencia del conocimiento. Más específicamente, la historia medieval se ha visto especialmente abordada en un significativo número de simposios y trabajos académicos, fruto de un gran desarrollo y creación de iniciativas y proyectos destinados a la puesta en valor y estudio de la representación de este pasado desde el ámbito académico. Pese a que las posturas y posicionamientos más tradicionales que ignoran o puedan desdeñar la importancia del análisis de la representación, resulta innegable que la cultura de los *mass media* ha producido una inusitada cantidad de títulos de referencia en las últimas décadas.

Ahora este campo de investigación se encuentra en continuo crecimiento, cimentando su posición como línea de investigación multi e interdisciplinar. Se erige como un puente, más necesario que nunca, de unión entre la Academia y la sociedad; mientras que para el primero es un sujeto de estudio, para el segundo es uno de consumo. Las redes sociales y los agentes de información y desinformación que operan en ellas son ahora mismo los intermediarios y única conexión del conocimiento y las humanidades con el gran público. Los investigadores deben también tener que saber enfrentarse a la difícil labor de la divulgación para que la interrelación entre comercialidad y rigurosidad histórica, con su trabajo, pueda y deba apuntar no solo a mejorar la calidad de los productos manufacturados desde las industrias del entretenimiento sino también a despertar conciencias y animar a sus consumidores a demandarlo.

Este libro se compone de diversos apartados: *Cine y televisión, Manga, cómic y medieval, Literatura, Experiencias desde ámbitos profesionales, Medievos de sonido y espectáculo, Patrimonio y arqueología y, por último, Pensar, interpretar y representar.*

Todas estas secciones constituyen una aportación de calidad hacia estas aproximaciones de un medievalismo proyectado y reconstruido artificialmente según diversos intereses, funciones y prácticas.

Empezando por la gran y pequeña pantalla, *Cine y televisión*, vemos desde cine clásico con una nueva revisión al León del invierno, sino también nuevas miradas a la leyenda de Beowulf y San Francisco de Asís o incluso una temática tan en boga como lo es la sexualidad que muchas veces se hace protagonista en series de televisión como *Juego de Tronos*.

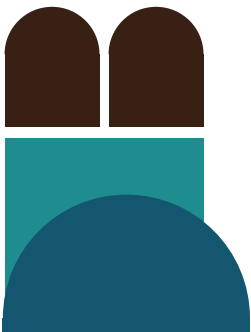
Pasando al denominado como noveno arte, en *Manga, cómic y medioevo* podremos constatar las diversas influencias y su impacto en la industria japonesa, al contrastar cómo se ha fagocitado la noción de la Edad Media europea entre sus viñetas. Le sigue el apartado dedicado a la *Literatura*, donde podremos comprobar cómo se interpreta el medioevo y cómo puede servir para reconocer el contexto de su escritura. La fantasía no puede permanecer al margen en esta sección, al beber profundamente de muchos de los estereotipos del periodo y de sus propios mitos y leyendas, reconociendo no solo críticas al ideal caballeresco sino también a lecturas sociales.

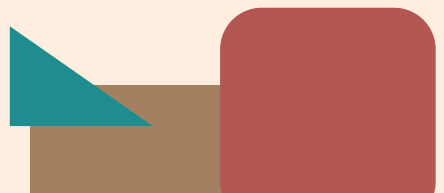
Continúa el contenido con los testimonios de primera mano de dos profesionales cuyas carreras se ven intrínsecamente relacionadas entre las artes escénicas y musicales, donde podremos observar la diferencia de enfoque, proximidad y puesta en práctica desde el mundo laboral del recreacionismo pero, también, de la interpretación de este pasado y su significancia en el presente. No abandonamos la experiencia al acercarnos en *Medievos de sonido y espectáculo* a un análisis de diferentes formas de expresar el medievalismo a través de eventos y producciones multitudinarias y de consumo, como las *Cavallhadas de Santo Amaro* o la música trap.

En *Patrimonio arqueología*, no solo tenemos el ejemplo de la encomienda de Segura como un escenario de una rica herencia histórica como territorio de frontera, sino también los esfuerzos por hacerle justicia a su memoria; también tenemos la cuestión y planteamiento de la escenificación misma de esas mismas recreaciones con toda su subjetividad en el trabajo de Santiago Palacios.

Por último, y como colofón a este volumen colectivo, tenemos *Pensar, interpretar y representar*, donde se explora el elemento de la magia dentro de las corrientes culturales neomedievalistas y cómo se valora la imagen de un rey opacado por la sombra de su vasallo, Alfonso VI, en la historiografía decimonónica hasta la actualidad.

La recopilación de todos estos textos no es sino un aporte más a los florecientes estudios sobre neomedievalismo en el mundo hispano, que aspira a ser un complemento a otros trabajos ya publicados y ser otro punto de apoyo para todos los que vendrán en un futuro cercano.







CINE Y TELEVISIÓN



De Broadway a Hollywood, de la comedia a la tragedia y de lo contemporáneo a lo universal: *The Lion in Winter* de James Goldman¹

Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas

Área de Historia Medieval, ITEM-URJC

A un sin ser equiparable al espacio dedicado al mundo clásico grecorromano o a la Edad Moderna, la presencia de la Edad Media en el Hollywood posterior a la Segunda Guerra Mundial fue apreciable. En la séptima década del siglo XX, a cuyo final pertenece *The Lion in Winter*, se verificó un cambio de registro. De la clásica superproducción épica representada por *El Cid* de Anthony Mann (1961), filmada en la España franquista y para la que Samuel Bronston contó con participación hispano-italiana, se pasó al abandono de la grandilocuencia en los llamados "character films" como el *Alfred the Great* (1969) de Clive Donner². Fuera del ámbito anglosajón, destacó en los años sesenta una película del calibre del *Andrei Rublev* de Andrey Yarkovsky (1966)³.

The Lion in Winter de Anthony Harvey se estrenó el 30 de octubre del 1968, año trágico marcado por las masacres de Orangeburg en Carolina del Sur y de Tlatelolco en México D. F., los magnicidios de Martin Luther King y Robert Kennedy, la revuelta del mayo francés, las protestas contra la guerra del Vietnam y el abrupto final de la primavera de Praga. Si bien sería tentador incardinar un largometraje sobre los conflictos familiares de la dinastía Plantagenet en ese volátil contexto contracultural, su génesis se adelantó en realidad a los inicios de la década. No caben dudas de que para 1964 la obra teatral en la que se basa la película ya había sido registrada por su autor, James Goldman⁴.

¹ Este texto se inscribe en el proyecto de *Excellentia: Teoría y Práctica de la Virtud en la Monarquía de España, siglos XV-XVII* (MICIU/AEI/10.13039/501100011033).

² En un periodo de cinco años, de 1964 a 1969, se producen *Alfred the Great*, *The Lion in Winter*, *Becket* y *The War Lord*, filmes en los que el orden feudal se humaniza convirtiendo al rey en representante de su nación (Elliott, 2011, p. 92).

³ Véase el *Index of Medieval Films* (Bildhauer, 2011, pp. 253-259).

⁴ Como se especifica justo antes del *Library of Congress Cataloging in Publication Data* (Goldman, 1981), *The Lion in Winter* se publicó en Estados Unidos y Canadá por vez primera en 1966 a cargo de Random House. Consta asimismo un copyright dos años anterior "as an unpublished work by James Goldman".

ORÍGENES TEATRALES

El propio Goldman nos dejó en 1968 su versión del origen de su pieza teatral. Buscando material histórico sobre el siglo XII en Inglaterra con vistas a escribir sobre Robin Hood se encontró "completamente por casualidad" con la familia real: Enrique II y

su esposa Leonor de Aquitania (a la que tuvo prisionera durante dieciséis años); el hijo mayor de ambos Ricardo Corazón de León; y Alys de Francia, cuyo estatus oficial de prometida del victorioso guerrero cruzado durante veintidós largos años entraba en contradicción con su realidad de amante del que en teoría habría de ser su futuro suegro —quien, por otra parte, intentó en varias ocasiones casarla con su hijo menor Juan (el futuro Juan Sin Tierra)—. En palabras de Goldman, “parecía casi una farsa”. En esa farsa, andando el tiempo, descubriría una comedia, entendida esta como una forma de tragedia: “De la Tragedia emerge algo mayor y más terrible que las lágrimas; de la Comedia algo más profundo y penetrante que una risotada” (Prosser, 1969, pp. 48-49).

James Goldman (1927-1998) y su hermano menor William (1931-2018) pertenecieron a una generación que creció marcada por la Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial. De padres judíos, nacidos en Chicago poco antes y poco después del *crack* bursátil de 1929, los hermanos Goldman conocieron pronto el lado oscuro de las relaciones familiares en el suburbio de Highland Park como hijos de una madre sorda y, sobre todo, de un padre alcohólico que acabó suicidándose en 1947, cuando James y William contaban 19 y 15 años respectivamente⁵.

Durante la Guerra de Corea el Congreso aprobó legislación (Universal Military Training and Service Act, 1951) que se tradujo en el llamamiento a filas en 1952 de cientos de miles de jóvenes con edades comprendidas entre los 18 y 26 años. Entre ellos se contaban los hermanos Goldman, cuyos estudios quedaron interrumpidos. En el caso del mayor, James, los cursos de postgrado en la Universidad de Columbia no llegarían a completarse tras el paréntesis de dos años. Para James la vuelta a la vida civil se concretó pronto en una vida neoyorquina de escritor: primero como dramaturgo y más tarde como guionista y novelista. Tras completar un máster, el joven William se iniciaría en la actividad literaria profesional como colaborador de su hermano⁶. En un curioso caso de paralelismo fraterno, seguiría los pasos de James al que acabaría superando en fama y galardones hasta alcanzar el inusitado status de guionista “estrella” de la industria del cine norteamericano en las décadas finales del siglo XX (Rifkin, 2018)⁷.

El mayor de los Goldman se interesó pronto por los temas históricos con campos de especialidad tan alejados como la Inglaterra medieval o la Rusia decimonónica. El primero de ellos le brindó su primer gran éxito internacional, apenas iniciada la cuarentena: la obtención del óscar al mejor guion adaptado por *The Lion in Winter*. No era desde luego un triunfo que hubiese anticipado. Recordando en 1980 lo sucedido, Goldman consideró importante remachar que el estreno el 3 de marzo de 1966 en Broadway de la homónima obra teatral distó mucho de ser un éxito rotundo y se vio ensombrecido por “un rechazo atronador” (“a thunderous dismissal”) por parte del *New York Times*⁸. A pesar de ello aguantó en cartel noventa días funciones (Smith, 1968). Sin dejar de subrayar que se hacían demasiado evidentes cuando no forzadas, el crítico Stanley Kauffmann reconoció las habilidades de Goldman como dramaturgo o, en líneas generales, los recursos escénicos del elenco. Todo ello le llevaba a “respetar” la obra sin dejar de señalar que no se sentía involucrado en ella —requisito esencial, a su juicio, para una pieza ambientada en tiempos pasados—. Dicho de otro modo, ¿qué motivaba volver a ese específico lugar y tiempo: la fortaleza de Chinon en la navidad de 1183? Un interrogante al que, sentenciaba Kauffman (1966), Goldman no conseguía dar respuesta⁹.

⁵ Maurice Clarence Goldman fallece a la edad de cincuenta y tres, el 30 de mayo de 1947, en Highland Park.

⁶ El fruto más significativo de la colaboración entre los hermanos fue la obra *Blood, Sweat and Stanley Poole* estrenada en Broadway en 1961. En ella convergían las experiencias de ambos en el ejército.

⁷ Ganó el óscar al mejor guion original (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, 1969) y al mejor guion adaptado (*All the President's Men*, 1976). Sus novelas de mayor éxito fueron *Marathon Man* (1974) y *The Princess Bride* (1973). Para datos biográficos sobre William Goldman, véase Egan (2014).

⁸ Véase la *Introduction* (Goldman, 1981, pp. v-vii). Goldman omite la identidad del crítico.

⁹ Mucho más conocido en su faceta de crítico cinematográfico, Stanley Kauffmann fue crítico teatral del *New York Times* durante ocho meses en 1966.



Fig. 1. Rosemary Harris (Leonor de Aquitania) y Robert Preston (Enrique II) en el escenario del Ambassador Theatre, Nueva York, 1966. © Friedman-Abeles, The New York Public Library Digital Collections.

Según Goldman, el destino de la pieza teatral se trastocó, hasta convertirse en obra de repertorio de rango internacional, tras la película estrenada en 1968. El caso era llamativo por no decir paradójico a juicio de su propio autor. No se trataba de una obra teatral de poco éxito que daba paso a una película inolvidable sin redimirse ella misma —el caso de *Everybody Comes to Rick's* y *Casablanca*—, ni tampoco de un resurgir pasajero en los escenarios propiciado por el celuloide. Si *The Lion in Winter* no había dejado de escenificarse en teatros cuando Goldman escribía retrospectivamente en 1980 sin acertar a dar con el motivo (Goldman, 1981, pp. v-vi), podemos añadir que sigue representándose casi seis décadas después de casi fracasar en Broadway¹⁰.

Si, como vimos, James Goldman descubrió a la familia formada por Enrique II y Leonor de Aquitania mientras se documentaba sobre el reinado de su hijo Juan Sin Tierra y el legendario Robin Hood, el óscar por *The Lion in Winter* conseguido en 1969 le llevó a adentrarse de nuevo en la convulsa Inglaterra de finales del siglo XII y principios del XIII con un guion cinematográfico (*Robin and Marian*, 1976) y una novela (*Myself as Witness*, 1979). A pesar de una actividad sólida y continuada como dramaturgo, guionista y novelista hasta su muerte en 1998 en la que no faltaron éxitos, la memoria de James Goldman quedó asociada de manera indeleble a *The Lion in Winter*. En el obituario del *New York Times* Mel Gussow le recordó — algo del todo previsible — como el creador de esta icónica obra de recreación histórica y de otra igualmente perdurable, *Follies*¹¹, musical estrenado en 1971 en Broadway por el que Goldman fue nominado a un Tony al mejor libreto (Gussow, 1998). Este segundo éxito de muy largo alcance evocaba el Broadway de los años 20 y 30 con una partitura de Stephen Sondheim. Tampoco tuvo un comienzo halagüeño: el influyente *New York Times* le dedicó una crítica demoleadora¹² y su primera producción resultó deficitaria.

Los inicios algo decepcionantes del recorrido teatral de *The Lion in Winter* por lo que respecta al Ambassador Theatre de Broadway en 1966 tuvieron contrapartidas. La actriz principal, Rosemary Harris, recibió un Tony por su interpretación y el director Noel Willman fue nominado a otro¹³. Harris, nacida en 1927, hizo de Leonor de Aquitania, mientras que el corpulento Robert Preston, casi una década mayor, le daba la réplica como Enrique II (Fig. 01). Se revertía así la diferencia de edad entre los personajes históricos: Leonor era en realidad casi diez años mayor que su segundo esposo, el soberano Plantagenet¹⁴. Este desfase inverso diluía el impacto visual —al contrario de lo que ocurriría en el film— del duelo psicológico entre una Leonor de legendaria pero ya ajada belleza y un Enrique aún vigoroso amado por una joven hermosa que la reina había criado desde niña.

Lo cierto es que la obra se continuó representando en gira tras su estreno en Broadway. Ya en julio de 1966, dirigida por Milton Katselas, se presentó en la Coconut Grove Playhouse de Miami con George C. Scott y Colleen Dewhurst dando vida a la pareja regia. Dewhurst había nacido tres años antes que Scott, acercándose algo a la realidad histórica. A principios de 1968, siempre con la dirección de Katselas, se pudo ver *The Lion in Winter* en el Auditorium Theater de Rochester, protagonizado por Walter Slezak y Margaret Phillips. El salto de edad de más de veinte años entre el sexagenario Slezak y Phillips, mediada la cuarentena, trastocaba por completo las edades de la pareja regia protagonista.

¹⁰ Ya se anuncia la representación en el Court Theatre de Chicago de la obra para el 3 de noviembre de 2023 con un elenco multirracial y bajo la dirección de Ron OJ Parson con el reclamo de unirse a una familia diabólicamente disfuncional, la de los Plantagenet (“Join this devilishly dysfunctional family for the holidays”). Véase: <https://www.courttheatre.org/about/blog/meet-the-cast-of-the-lion-in-winter/>.

¹¹ Está prevista para el 20 de junio de 2024 una versión en concierto de *Follies* en el Carnegie Hall de Londres bajo la dirección de Jack Cummings III. Véase: <https://www.carnegiehall.org/Calendar/2024/06/20/FOLLIES-in-Concert-0800PM>.

¹² Walter Kerr (1971) dedicó al libreto de Goldman epítetos como “trivial” y “nuclear”.

¹³ Con vestuario de Will Steven Armstrong, sus productores fueron Eugene Wolsk, Walter Hyman, Alan King y Emanuel Azenburg. Véase: <https://www.ibdb.com/broadway-production/the-lion-in-winter-2322#People>.

¹⁴ 1124 es el año más aceptado como el del nacimiento de Leonor. De optarse por 1122, la diferencia de edad con respecto a Enrique II, nacido en 1133, se incrementaría a unos 11 años.

EL FACTÓTUM PETER O'TOOLE

Como quedó apuntado, la obra teatral carecería de una motivación específica más allá de lo poco que James Goldman quiso desvelar: en los primeros años sesenta cuando se documentaba sobre la Inglaterra de Robin Hood se dio de bruces con una familia real del siglo XII que le subyugó. No escaseaban, por otro lado, las obras teatrales, series televisivas o películas sobre el héroe del bosque de Sherwood que pudieran haber servido de acicate inicial¹⁵. La versión fílmica se forja de una manera todavía más azarosa y con Peter O'Toole en el centro de todo.

La esposa del actor irlandés, la actriz galesa Siân Phillips, recordaba quedarse dormida durante una interminable velada en la exquisita residencia en Belgravia de Jules y Joyce Buck, pareja cosmopolita que había abandonado Hollywood por Europa en el periodo álgido del macartismo¹⁶. Al despertarse, ya de madrugada, su marido le informó de que había fundado una productora con Jules Buck: Keep Films Limited (1958)¹⁷. La amistad y estrecha colaboración con Buck, con su bagaje de camarógrafo de John Huston y asistente de producción del mismo Huston, de Robert Siodmak y de Jules Dassin (Bergan, 2001), dieron un giro a la carrera de O'Toole. Un papel de oficial británico en *The Day They Robbed the Bank of England* (1960) de John Guillermin capturó la atención de David Lean y ese mismo año se inició el rodaje de *Lawrence of Arabia*, el largometraje que supuso su lanzamiento al estrellato internacional.

Antes de embarcarse en algo más de dos años de rodaje (1960-1962) bajo la astringente disciplina de David Lean, O'Toole tuvo que renunciar a un papel para el que ya había sido seleccionado: interpretar a Enrique II de Inglaterra en la obra *Becket* que iba a representar la Royal Shakespeare Company de Londres. Se iniciaba así una intensa relación entre el irlandés y el monarca Plantagenet que se concretaría a lo largo de casi una década. O'Toole llegó a reunirse en París con Jean Anouilh, autor de la pieza teatral *Becket ou l'honneur de Dieu* en la que se basaba el *Becket* que se preparaba para la escena londinense.

Anouilh explicó a O'Toole que la obra se había concebido como un duelo interpretativo con el objeto de que se lucieran Gérard Philipe y Daniel Ivernel¹⁸, rivales dentro del Théâtre National Populaire. Una visita a Canterbury le sugirió el tema: el enfrentamiento entre Enrique II y Thomas Becket. En la introducción a la publicación Anouilh ofreció una versión distinta —y mucho más frívola¹⁹— a la que dio de viva voz a O'Toole cuando se entrevistaron: en un *bouquiniste* de la ribera del Sena encontró unos tomos encuadernados en piel verde que le atrajeron para sus estanterías. Resultó ser un clásico de la historiografía romántica: *La conquête de l'Angleterre par les Normands* de Augustin Thierry (1825). Casualidad sobre casualidad, el dramaturgo hojeando dio con la treintena de páginas (la obra consta de cinco volúmenes) que tratan del santo mártir y arzobispo de Canterbury. Su esposa Nicole le sugirió que escribiese un drama que en pocos días ya estaba listo. Poco importaba que, entre otros errores, el Becket de Thierry fuese sajón en lugar de normando. Al fin y al cabo, se añadía tensión al desencuentro entre el rey y su antaño canciller (Knight, 2000, pp. 104-105, 108-109, 129).

¹⁵ Goldman menciona el Robin Hood de Errol Flynn (Smith, 1968).

¹⁶ Véase el documental: Sheridan (2022).

¹⁷ Los Buck y su hija se establecieron en Londres en 1957. La fecha de incorporación de Keep Films que aparece en los registros es el 17 de abril de 1958. Fue disuelta el 16 de abril de 2019. Véase: <https://find-and-update.company-information.service.gov.uk/company/00602941>.

¹⁸ Gérard Philipe falleció el 25 de noviembre de 1959 en París tras habersele detectado un cáncer. Fue estrenada poco antes en el Théâtre Montparnasse, el 8 de octubre, con Bruno Cremer como Becket (en lugar de Philipe) y Daniel Ivernel como Enrique II. Véase el *Commentary* al principio del DVD puesto a la venta en mayo de 2007 por MPI Home Vidéo.

¹⁹ Budé (1964, pp. 510-511) se refiere a la historia de los libros encuadernados en verde que recoge la *préface* de Anouilh (1960), fechada el 4 de noviembre de 1960, con referencia asimismo al prefacio del programa del Théâtre Montparnasse-Gaston Baty (temporada 1959-1960), como "cette boutade". Otra cosa es que los tomos fueran adquiridos y pudiesen desempeñar una función ornamental en el domicilio conyugal como de hecho surgirían fotos del mismo en los años 60.



Fig. 2. Laurence Olivier (Thomas Becket) y Anthony Quinn (Enrique II) en el escenario del Saint James Theatre, Nueva York, 1960. © Friedman-Abeles, The New York Public Library Digital Collections.

La obra de Anouilh se tradujo pronto al inglés para representarse en Broadway. Se estrenó el 5 de octubre de 1960 en el Saint James Theatre dirigida por Peter Glenville con Laurence Olivier como Becket y Anthony Quinn como Enrique II (Fig. 02). Ganó cuatro de los cinco Tony's a los que fue nominada y pasó primero al Royale Theatre y más tarde al Hudson Theatre. Tras una gira volvió a Broadway. ¿Pudo todo esto, ocurrido en 1960-1961, pasar desapercibido a James Goldman? ¿El duelo dramático entre el joven Enrique II y su arzobispo no pudo quizás haber servido de inspiración a Goldman para la esgrima psicológica entre el maduro rey y una Leonor de Aquitania ya sexagenaria? En realidad, la explicación que ofreció el dramaturgo de Chicago, esto es, que se encontró por casualidad con la familia de Enrique II mientras investigaba la Inglaterra de Robin Hood, se antoja endeble, aunque no tanto como la de Anouilh y los lustrosos tomos verdes adquiridos para hermopear sus estanterías.

La producción londinense de *Becket* (a la que tuvo que renunciar O'Toole para dedicarse a *Lawrence of Arabia*) se estrenó en el Aldwych Theatre el 11 de julio de 1961, dirigida por Peter Hall para la Royal Shakespeare Company. El papel de Enrique II fue a Christopher Plummer, cuya interpretación mereció un Evening Standard Award. Sin embargo, el film británico, estrenado en 1964, contó con el director de la primera versión en lengua inglesa de la pieza de Anouilh²⁰, la estrenada con notable éxito en Broadway en 1960: Peter Glenville. El guion adaptado corrió a cargo de Edward Anhalt —único entre once nominaciones en recibir el óscar en 1965— y de la producción se encargó Hal B. Wallis, quedando la distribución en manos de Paramount Pictures. Por fin O'Toole pudo interpretar en un metraje extenso a Enrique II con su amigo Richard Burton, otro de los *hellraisers* (Sellers, 2009), como Thomas Becket (Fig. 03).

²⁰ La traducción del texto francés de Anouilh utilizada fue asimismo la que para Broadway hiciera Lucienne Hill.



UN RODAJE "EN FAMILIA"

Nada hacía presagiar que la obra teatral *The Lion in Winter* de James Goldman se adaptase para la gran pantalla. Cecil Smith nos da las claves para interpretar los motivos que permitieron que, contra toda expectativa, una producción deficitaria con solo moderado éxito en Broadway, lastrada por una crítica muy negativa en el *The New York Times*, perdurase (Smith, 1968). Smith leyó la obra en 1965, entonces titulada *A Day in the Life of Henry II*, antes de su malhadado estreno teatral en marzo del año siguiente. Por otro lado, el productor Martin Poll había comprado los derechos de una novela de espías de Goldman, *Waldorf*, publicada en 1965. Aunque Poll fracasó a la hora de convencer a Goldman para que la adaptase a la gran pantalla, comenzaron a hablar de *The Lion in Winter*. Tras leerla el productor neoyorquino quedó entusiasmado. No dudó en comprar los derechos cinematográficos y encargar al autor, esta vez con éxito, el guion adaptado.

En ese mismo periodo Poll viajó a Europa para producir junto a Joseph E. Levine el film dramático *The Ski Bum* que debía protagonizar Peter O'Toole, pero el proyecto quedó en suspenso. Poll mostró entonces a O'Toole el guion de *The Lion in Winter*. El actor, contando con el aliciente de su éxito como Enrique II en *Becket*, se mostró más que dispuesto a rodarla. Fue O'Toole quien pensó en su amiga Katharine Hepburn para el papel de Leonor de Aquitania. Todo se puso en marcha en apenas unos meses.

Tanto O'Toole como Hepburn dieron la misma versión de los hechos: fue él quien tomó la iniciativa de enviarle el guion. Muy afectada por la muerte reciente de su amante Spencer Tracy y sumida en Martha's Vineyard en un luto que las convenciones sociales no permitían expresar, la actriz divisó de inmediato la oportunidad de embarcarse en un proyecto valioso y volver al cine tras el paréntesis dedicado a cuidar a Tracy (1962-1967)²¹. Hepburn llamó a O'Toole y le lanzó un lacónico "Do it before I die" (Cameron, 2012). El actor irlandés desempeñó un destacado papel en decisiones clave, interviniendo en la elección del director y de gran parte del reparto²². En sus propias palabras: "It was my picture, I mean I could, I did the picking and choosing and who's in and who's out" (Cameron, 2012). Hepburn había apoyado a O'Toole desde hacía años y este le correspondió llamando Kate en su honor a su hija mayor, nacida en febrero de 1960. En 1959 la estrella estadounidense le había visto interpretar al rebelde e ingenioso *private* C. "Bammo" Bamforth durante una representación de *The Long and the Short and the Tall* del dramaturgo Willis Hall en el Royal Court Theatre de Londres (Cameron, 2012) —un papel que un ataque de apendicitis hurtó a Albert Finney y al que un entonces desconocido O'Toole llegó como providencial sustituto—.

Fig. 3. Peter O'Toole (Enrique II) y Richard Burton (Thomas Becket) cabalgando juntos en el film *Becket* (1964) de Peter Glenville.

²¹ Al final del cual Hepburn rodó junto a Tracy *Guess Who's Coming to Dinner*. El actor falleció diecisiete días después de rodar su última escena.

²² A modo de ejemplo, Anthony Hopkins recuerda el momento en que O'Toole le seleccionó para el papel de Ricardo Corazón de León que fue de hecho su debut en la gran pantalla.



Fig. 4. Peter O'Toole (Enrique II) recibe a Katharine Hepburn (Leonor de Aquitania), fotograma de *The Lion in Winter* (1968) de Anthony Harvey.

La amistad y admiración de O'Toole por Hepburn dio como fruto un emparejamiento cinematográfico de un voltaje infrecuente (Fig. 04). Cuando se inició el rodaje en noviembre de 1967, la actriz había cumplido los sesenta: una edad perfecta para interpretar a Leonor de Aquitania cuya edad en las navidades de 1183 era la de aproximadamente sesenta y un años. Los treintaicinco de Peter O'Toole andaban escasos de esa cincuenta redonda a la que alude el propio Enrique II en la obra teatral y en la película (Goldman, 1981, p. 49)²³. La labor de caracterización y la actuación del irlandés amortiguaron el desfase y, al contrario de los precedentes en la escena, la tensión dramática entre la avejentada reina prisionera, el rey y la joven y bella amante Alys se sustentó y realizó gracias a las huellas del tiempo en el rostro de Kate Hepburn.

Con intención crítica y sonando una nota discordante entre los panegíricos que mereció la veterana actriz de Connecticut, Pauline Kael no faltaba a la verdad al comparar las interpretaciones de Rosemary Harris en Broadway y de Katharine Hepburn en el celuloide. La primera se decantó por una Leonor felina, dura y divertida; la segunda, por una dama galante que arranca emociones del público. A juicio de Kael, la escena de Leonor ante el espejo, ante sus manchas y arrugas, con lágrimas en sus ojos ansiosos, era un ejemplo de horrible "auto-explotación" por parte de la actriz-personaje (Kael, 1968; Prosser, 1969, p. 9) (Fig. 05).

²³ El personaje de Enrique II se define como una década mayor que el Papa, algo descartable pues Lucio III era muy anciano para cuando llegó al trono de Pedro.

Fig. 5. Katharine Hepburn (Leonor de Aquitania) se contempla en el espejo, fotograma de *The Lion in Winter* (1968) de Anthony Harvey.





Fig. 6. Peter O'Toole (Enrique II), Nigel Terry (Juan Sin Tierra), John Castle (Godofredo de Bretaña), Anthony Hopkins (Ricardo Corazón de León) en la cámara de Timothy Dalton (Felipe Augusto), fotograma de *The Lion in Winter* (1968) de Anthony Harvey.

Goldman había concebido para el teatro una ingeniosa tragicomedia²⁴ que se transformó al pasar a la gran pantalla. La comedia para el dramaturgo de Chicago, como le confesaba a Cecil Smith, nace del universal deseo humano de organizar la vida con lógica, pero sin contar con los datos suficientes para poder hacerlo. Las tribulaciones de los Plantagenet se le antojaban "overwhelmingly funny": eran "bedroom farce" (Smith, 1968). Lo prueba la célebre escena sexta del primer acto en que se reúnen Enrique II y Felipe Augusto de Francia en la cámara del segundo para negociar. Se descorren cortinas bajo las que se esconden los hijos de Enrique, Ricardo Corazón de León, Godofredo de Bretaña y Juan Sin Tierra, todos ellos reos de conspiración con el francés contra su propio padre (Goldman, 1981, pp. 58-71) (Fig. 06).

La transformación fílmica de la pieza teatral se gestó en torno a la pareja Hepburn-O'Toole. El irlandés, como quedó apuntado, desplegó sus habilidades para dar con el elenco adecuado. Sorprende el apreciable rigor a la hora de respetar, con solo dos excepciones, las edades históricas de los principales personajes en 1183:

| personaje | edad | actor/actriz | edad | desfase |
|-------------------------|-------|-------------------------------|------|---------|
| Enrique II | 50 | Peter O'Toole (1932-2013) | 35 | -15 |
| Leonor de Aquitania | c. 61 | Katharine Hepburn (1907-2003) | 60 | -1 |
| Ricardo Corazón de León | 26 | Anthony Hopkins (1937-) | 29 | 3 |
| Godofredo de Bretaña | 25 | John Castle (1940-) | 27 | 2 |
| Juan Sin Tierra | 17 | Nigel Terry (1945-2015) | 22 | 5 |
| Alys de Francia | 23 | Jane Merrow (1941-) | 26 | 3 |
| Felipe II Augusto | 18 | Timothy Dalton (1946-) | 21 | 3 |
| William Marshal | c. 37 | Nigel Stock (1919-1986) | 48 | 11 |

La conexión de O'Toole con la Royal Academy of Dramatic Art en la que se graduó en 1955 se impuso como un criterio sólido para redondear un reparto con algunos jóvenes —Anthony Hopkins y Timothy Dalton— para quienes *The Lion in Winter* supuso su debut en el cine. Obviando

²⁴ "Furiously witty tragicomedy" aparece en la contracubierta de Goldman (1981).

a Hepburn y con la única excepción de Nigel Terry, todos eran, al igual que O'Toole, graduados de la RADA: Nigel Stock (1937), Jane Marrow (1960), el mencionado Hopkins (1963), John Castle (1964) y el recién graduado Timothy Dalton (1966)²⁵. Fue asimismo O'Toole quien apostó por un director joven y con escaso recorrido, el británico Anthony Harvey. También aquí funcionó la conexión RADA. Harvey fue becario allí, aunque no llegó a graduarse. Su única película hasta ese momento, *Dutchman* (1966), había sido nominada al león de oro en el Festival de Venecia. El testimonio oral de Harvey aclara puntos de gran importancia (Harvey y Marrow, 1968): él y O'Toole ya se conocían por un proyecto de película basado en un thriller con guion de Paul Dehn. La *opera prima* de Harvey había captado la atención del actor quien se la señaló al productor Martin Poll. El productor, de hecho, había visto *Dutchman* en su estreno neoyorquino. Prueba de que el criterio y la aprobación de Hepburn eran para O'Toole irrenunciables, se tomó la molestia de viajar personalmente a Los Ángeles para asegurarse de que ella recibía una copia de la película de Harvey. La película causó buena impresión a la estrella quien acabaría haciendo muy buenas migas con Harvey (Fig. 07).

Se contó además con un periodo de preparación de seis semanas. Dos de ellas se dedicaron a ensayos en el Haymarket Theatre de Londres antes de dar inicio al rodaje. Como recuerdan Harvey y Jane Marrow, el objetivo era convertirse en una familia ("to become a family"), de superar límites como actores y de alinearse en un mismo concepto de *The Lion in Winter*. La película, con un metraje de 134 minutos, quedó fuertemente marcada por el sello personalísimo de Hepburn. Sus compañeros recuerdan su perfeccionismo exigente y su profesionalidad auto-exigente. Ella, con la aquiescencia de O'Toole, quiso mantener el rodaje lo más reducido posible, evitando que extraños a la "familia"

²⁵ Datos accesibles en: <https://www.rada.ac.uk/profiles/>.

Fig. 7. Anthony Harvey y Katharine Hepburn durante un descanso en el rodaje de *The Lion in Winter* (1968).





Fig. 8. (De pie de izquierda a derecha) Timothy Dalton, Peter O'Toole, Anthony Hopkins, Katharine Hepburn, John Castle y (sentados) Nigel Terry y Jane Merrow posan caracterizados junto al árbol de Navidad © Kobal.

perturbasen el ambiente amistoso e íntimo que se había creado (Fig. 08). El director Harvey la definió como una "great tragedian". Los picos de intensidad dramática alcanzados, alejados en realidad del tono más de farsa del antecedente teatral, se fraguaron por la compleja química y la complicidad de la pareja protagonista. Jane Merrow recuerda que la escena I del acto II en la que Leonor tortura a Enrique con dudas sobre si realmente yació con su padre (Goldman, 1981, pp. 90-91)²⁶ generó tal crescendo de intensidad dramática que al finalizarla O'Toole vomitó (Sheridan, 2022).

El editor John Bloom recuerda los inicios difíciles, aunque pronto superados, de su relación con Harvey quien hacía valer su prestigiosa trayectoria de doce años como editor y la mano libre que le había dejado el productor ejecutivo Joseph E. Levine. John Castle, intérprete exacto del frío y maquinador hijo mediano de Enrique y Leonor, Godofredo (Geoffrey), valoraba con lucidez la contribución meticulosa del magistral encargado de la fotografía, Douglas Slocombe, labor curiosamente no reconocida con una nominación al óscar (Castle, 2022). A Castle le impactó el cuidado del camarógrafo por evitar espacios interiores muertos en lo tocante a la iluminación y su capacidad para sugerir el discurrir del tiempo en el mundo medieval por medio de exteriores muy meditados, casi pictóricos²⁷ —piénsese en el bruegheliano despliegue de un bullicioso patio de armas de alborada en preparación de la partida, finalmente abortada, de una mesnada hacia Roma (Fig. 09)²⁸—.

²⁶ La leyenda negra de Leonor, engarzada en la de la propia dinastía Plantagenet, incidia, en la pluma contemporánea de Gerald of Wales, en que había tenido un *affaire* con Godofredo de Anjou, el padre de Enrique II de Inglaterra (Huscroft, 2016, p. xx).

²⁷ Se filmó en los Ardmore Studios en Bray (condado de Wicklow, Irlanda) y en localizaciones en Irlanda, en Gales (Marloes Sands y el castillo de Pembroke, ambos en Pembrokeshire) y en Francia: la abadía de Montmajour en Arles; el Castillo de Tarascon en Carcasona; y exteriores en Saône-et-Loire.

²⁸ En la pieza teatral corresponde a la escena 2 del segundo acto (Goldman, 1981, pp. 92-93).

Fig. 9. Peter O'Toole (Enrique II) y Nigel Stock (William Marshal) portan antorchas en el patio de armas mientras al alba se prepara la mesnada, fotograma de *The Lion in Winter* (1968) de Anthony Harvey.



La inversión de 4 millones de dólares se quintuplicó en taquilla (22,3 millones) en gran medida por las nada menos que siete nominaciones al óscar en 1969, reflejo fiel de un proyecto redondo. Poll (mejor película), Harvey (mejor director), O'Toole (mejor actor principal) y Margaret Furse (mejor vestuario) no consiguieron estatuillas. Hepburn compartió su tercer óscar *ex aequo* con Barbra Streisand. James Goldman recibió el suyo por la adaptación de *The Lion in Winter*. John Barry cosechó el tercero por su impactante banda sonora. Había trabajado con Harvey en la de *Dutchman*, pero para una obra ambientada en el siglo XII supo adaptarse con una música equilibrada entre lo intimista y las notas penetrantes, dando cabida a una gama amplia de registros dramáticos y consiguiendo "engrandecer" a la película desde la cautivadora obertura (Harrison, 2016)²⁹.

UN SIGLO XII MUY CONTEMPORÁNEO

Anthony Harvey supo resumir magistralmente el guion adaptado de Goldman como una pieza "muy contemporánea" ambientada en el siglo XII³⁰. Debió de manejar la obra de Amy Kelly sobre Leonor de Aquitania, publicada en 1950 y pronto convertida en texto de referencia en lengua inglesa (Kelly, 1950)³¹. La autora del Wellesley College pergeñó una visión proto-feminista de la reina. Esta sugerente idealización no pasaría inadvertida a Hepburn, más teniendo en cuenta que se documentó a conciencia para su papel (Evans, 2014, pp. 112-113). Goldman tuvo cuidado a la hora de crear un evento ficticio que fuera verosímil y no entrase en colisión con los hechos históricos conocidos. En 1182 Enrique II celebró una corte navideña (*Christmas court*) en Caen a la que no asistió Leonor quien sí estuvo presente en la que tuvo lugar en Windsor en 1184. El dramaturgo imagina una hipotética en Chinon para el año intermedio, 1183, marcado por la muerte del hijo mayor de Enrique y Leonor el 11 de junio³². La cercanía de la muerte del Young King, asociado por su padre al trono, desbarató los planes de sucesión. Goldman vio en esta circunstancia un aliciente para armar una red de intrigas sucesorias dentro de la cual los tres hijos restantes, sabedores de las preferencias de sus progenitores³³, jugasen sus bazas sin escrúpulos.

Goldman era del todo consciente de los constantes anacronismos en el habla y en los usos y costumbres por parte de "sus" Plantagenet, empezando por la presencia de un árbol navideño bajo el que se depositan regalos (Prosser, 1969, p. 48). Le interesaba la calidad y el contenido de las relaciones humanas más que sus a veces terribles consecuencias (Goldman, 1981, p. ix). El hecho de que Leonor actúe en la obra ante todo como figura conyugal y materna parecería contradecirse con su excepcional condición de heredera de enormes posesiones feudales. Refleja bien sin embargo el mundo en el que vivía. Como advierte John D. Cotts (2013, p. 8) incluso Leonor y su suegra Matilde, célebres reinas de Inglaterra con papeles históricos destacados por derecho de herencia³⁴, fueron definidas en su tiempo como madres y esposas.

Hepburn desarrolló una visión de Leonor que supo interpretar con fuerza y convicción: la reina aislada y prisionera, la que se había coaligado con sus hijos en contra de su esposo, era también la que le seguía amando. En palabras de la actriz:

²⁹ Como argumenta Haines (2014, pp. 32, 129), la música orquestal con fanfarria y un coro cantando en latín nada tienen que ver con la música medieval, pero se han convertido en un cliché cinematográfico tras el éxito de *The Lion in Winter*.

³⁰ "Very contemporary piece of writing set in the twelfth century" (Harvey y Marrow, 1968).

³¹ Hoy se reprocha a Kelly ser la gran divulgadora del mito "feminista" de Leonor como mujer letrada y mecenas del amor cortés (Evans, 2014, pp. 5, 8, 14-15, 61-62, 72-73).

³² Véase la "Historical Note" (Goldman, 1981, p. ix).

³³ Leonor apoyaba las pretensiones de Ricardo y Enrique II se decantaba por el benjamín Juan.

³⁴ Es llamativo el nulo protagonismo de Matilde y Leonor en el film *Becket* (1964). En palabras de Evans (2014, pp. 110-111), se las presenta como "shrewish older women working on embroidery".

A pesar de todas sus manipulaciones políticas y luchas de poder, Leonor amaba a Enrique. Pienso a menudo en los toques narrativos sobre algo por lo que todo el mundo ha pasado: la desesperación que experimentan dos personas cuando tratan de relacionarse satisfactoriamente. Empieza con un sueño y, sin que importe lo imposibles que se tornen las circunstancias, el sueño perdura. Es algo que no se puede describir porque meras palabras lo destruirían (Prosser, 1969, p. 44). ●●●

La actuación de Hepburn tuvo tal impacto que puede decirse que Leonor de Aquitania entró en la "cultura popular" de su mano (Evans, 2014, pp. 111-112). En la escena segunda del primer acto de la obra teatral Goldman describe a la esposa de Enrique II en términos admirativos, lo que explicaría la elección de Rosemary Harris para el estreno en Broadway en 1966: "es una mujer verdaderamente hermosa de gran temperamento, autoridad y presencia. Ha sido una reina de importancia internacional durante cuarentaiséis años y uno lo sabe". A lo que añade que es una rara excepción, "genuinamente femenina" y "del todo capaz de hacerse respetar en un mundo de hombres" (Goldman, 1981, p. 11; Evans, 2014, p. 112). No faltó quien viera en estas acotaciones teatrales una descripción *ante litteram* de Hepburn (Evans, 2014, p. 112, en referencia al biógrafo de la actriz C. Higham).

Fue Pauline Kael (1968) en su crítica para el *New Yorker* la que acuñó, para referirse a *The Lion in Winter*, una feminización en el título, "Lionness in Winter", cargada de doble intención (lo retoma Evans, 2014, p. 105). Kael, ya se dijo, encontró en la interpretación de Hepburn una coloración autobiográfica que apelaba a la larga relación de la actriz con el público estadounidense y, sin decirlo abiertamente, a la polémica relación que le unía a un hombre casado, Spencer Tracy, fallecido apenas dos años antes. Sin embargo, lo que Kael vino a decir sobre la vulnerabilidad y emotividad de la Leonor cinematográfica creada por Hepburn, aun siendo cierto, no tuvo esa lectura. La reina quedó fijada como mujer fuerte en la cultura de masas y ello atrajo a la primera generación de historiadoras feministas (Evans, 2014, p. 105). Por otro lado, el estreno de la película coincidió con la segunda oleada de reivindicaciones feministas plasmadas en el revolucionario 1968 (Evans, 2014, p. 115). En realidad, Hepburn aportaba a cualquier lectura feminista de Leonor su propia personalidad y biografía como mujer independiente y combativa en el mundo del cine. A la actriz se asociaba el recuerdo de una madre sufragista y defensora del control de la natalidad, Katharine Martha Houghton Hepburn, fallecida en 1951.

El éxito de público de *The Lion in Winter* debió mucho a que presentaba un cuadro de familia "disfuncional" moderna bajo una apariencia medieval (Evans, 2014, p. 113, con referencia a Finke y Shichtman, 2010, p. 99). La propia Hepburn confesó años después del rodaje que lo que más le atrajo del guion fue la "modernidad" que traslucía al poner el foco en las relaciones familiares (Evans, 2014, pp. 113-114). Sobre este fondo Goldman había tejido una urdimbre de temáticas que apelaban a la experiencia norteamericana tras el oscurantismo macartista en otro momento crítico: el magnicidio de Dallas que puso fin a la "Camelot" de la presidencia Kennedy. Aunque Goldman no lo aclaró, su obra teatral, registrada en 1964, acusaría indirectamente lo ocurrido en noviembre de 1963.

Cuando la posibilidad de filmar *The Lion in Winter* no existía en el horizonte, el crítico Henry Hewes apuntó la densidad, para él excesiva,



Fig. 10. Katharine Hepburn (Leonor de Aquitania) y Peter O'Toole (Enrique II), fotograma de *The Lion in Winter* (1968) de Anthony Harvey.

de la obra teatral recién estrenada —que no duda en identificar como “comedy”—. Según Hewes (1966), Goldman “tiene talento para una docena de obras de teatro todas las cuales tienen cabida en *The Lion in Winter*”. Roxanna Prosser (1969, p. 43) identificó con acierto cuatro temáticas: los saltos generacionales (*generation gap*), la corrupción del poder, el ajedrez humano y el invierno del amor. La complejidad de los entresijos de la obra produce un desconcierto que, en palabras de Hewes (1966), parece perseguir como único objetivo remachar que “la historia es un juego en el que el resultado viene determinado por tan enmarañada colisión de motivos que podría bien tratarse de un puro accidente”. Ya se recordó que para Goldman la comedia nacía de la contradicción entre el anhelo de los hombres de cualquier tiempo y lugar de vivir de acuerdo con una lógica y la falta de datos bastantes que sustenten este empeño (Smith, 1968).

Una subtrama menor, entre tantas, se teje en torno a la supuesta homosexualidad de Ricardo Corazón de León. Goldman la construyó en diálogos entre el cruzado y sus progenitores Leonor y Enrique II. En ellos se va sustanciando un complejo de Edipo transparentemente freudiano³⁵. En la escena sexta del primer acto, antes aludida, el rey inglés descubre tras las cortinas descorridas algo más que las traiciones urdidas por sus hijos Godofredo y Juan. El Plantagenet de cincuenta años debe hacer frente a la revelación de un acto de “sodomía” de Ricardo cometido con el joven rey francés —algo que este último divulga, presentándolo como forzado en un menor³⁶, para herir a quien siempre había superado a su padre, Luis VII—. Por su parte, las relaciones entre Leonor, primera de las tres esposas de Luis VII, y la familia real francesa se objetivan en sus cortesías intercambios con el joven Felipe Augusto y en el vínculo de amor, pero también de rivalidad, que le une a Alys de Francia³⁷. Serían muchos otros los posibles ejemplos del manejo que Goldman hace de las fuentes medievales como trampolín de su inventiva.

Lo que el *The Lion in Winter* filmico debe a la formidable presencia escénica de O'Toole y Hepburn y a su duelo interpretativo (Fig. 10) es el mayor relieve que adquiere, sobre los muchos entramados dramáticos que compiten en la obra teatral, el invierno del amor. Si el Goldman de Broadway proponía la universalidad del sinsentido de la historia en una América convulsa, la misma obra en la gran pantalla nos asomaba a otro sinsentido: la desesperación de un sueño de amor que se obstina en no morir.

³⁵ Esta visión fue luego canonizada por James Brundage (1974) en la biografía del rey. Véase Rhodes (2023).

³⁶ Para una discusión sobre la base histórica para ello, incluyendo las fuentes medievales, véase Rhodes (2023).

³⁷ De hecho, Ricardo Corazón de León, años después, en 1191, esgrimiría la condición de su prometida Alys como amante de su (para entonces difunto) padre para justificar la ruptura de un compromiso matrimonial pactado en 1169 (Huscroft, 2016, pp. 115, 152).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anouilh, J. (1959). *Becket ou l'honneur de Dieu*. Éditions de la Table Ronde.
- Bergan, R. (24 de julio de 2001). Jules Buck: Film Producer behind Peter O'Toole's Rise to Screen Stardom. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/news/2001/jul/24/guardianobituaries.filmnews>
- Bildhauer, B. (2011). *Filming the Middle Ages*. Reaktion Books.
- Cameron, S. (2012). *Peter O'Toole Live from the TCM Classic Film Festival* [entrevista con Robert Osborne, abril de 2011]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=H001643y5-w>
- Brundage, J. A. (1974). *Richard Lion Heart: A Biography*. Scribner.
- Castle, J. [Morgan] (2022). *The Lion in Winter – Interview with John Castle*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=fRagMGfOWBA>
- Cotts, John D. (2013). *Europe's Long Twelfth Century: Order, Anxiety, and Adaptation, 1095-1229*. Palgrave Macmillan.
- Egan, S. (2014). *William Goldman: The Reluctant Storyteller*. BearManorMedia.
- Elliott, A. B. R. (2011). *Remaking the Middle Ages: The Methods of Cinema and History in Portraying the Medieval World*. McFarland & Company.
- Evans, M. R. (2014). *Inventing Eleanor: The Medieval and Post-Medieval Image of Eleanor of Aquitaine*. Bloomsbury Academic.
- Finke, L. A. y Shichtman, M. B. (2010). *Cinematic Illuminations: The Middle Ages on Film*. John Hopkins University Press.
- Goldman, J. (1981). *The Lion in Winter*. Penguin Books.
- Gussow, M. (29 de octubre de 1998). James Goldman, 71, a Creator of "Lion in Winter" and "Follies". *The New York Times*, Section B, p. 14. <https://www.nytimes.com/1998/10/29/theater/james-goldman-71-a-creator-of-lion-in-winter-and-follies.html>
- Haines, J. (2014). *Music in Films on the Middle Ages: Authenticity vs. Fantasy*. Routledge.
- Harrison, J. (4 de julio de 2016). Up Close and Personal: Anthony Harvey and The Lion in Winter. *Watershed*. <https://www.watershed.co.uk/articles/up-close-and-personal-anthony-harvey-and-the-lion-in-winter>
- Harvey, A. y Merrow, J. (18 October 1968). Interview [entrevistados por Herbert Feinstein en San Francisco]. Pacifica Radio Archives. <https://www.facebook.com/Jane.Merrow.Fans/videos/anthony-harvey-and-jane-merrow-interview-1968/2285843425047327/>
- Hewes, H. (19 de marzo de 1966). Broadway Transcript. *The Saturday Review*, p. 55.
- Huscroft, R. (2016). *Tales from the Long Twelfth Century: The Rise and Fall of the Angevin Empire*. Yale University Press.
- Kael, P. (9 de noviembre de 1968). Lioness in Winter. *The New Yorker*, pp. 189-198.
- Kauffmann, S. (4 de marzo de 1966). "Lion in Winter" Opens. Preston Stars in Drama by James Goldman. *The New York Times*, p. 23. <https://www.nytimes.com/1966/03/04/archives/theater-the-lion-in-winter-opens-preston-stars-in-drama-by-james.html>
- Kelly, A. (1950). *Eleanor of Aquitaine and the Four Kings*. Harvard University Press.
- Kerr, W. (11 de abril de 1971). Yes, Yes, Alexis! No, No, "Follies"! *The New York Times*, Section D, p. 1.
- Knight, E. (Ed.) (2000). *Jean Anouilh. En marge du théâtre*. Éditions de la Table Ronde.
- Prosser, R. R. (1969). *An Actress' Approach to the Role of Eleanor of Aquitaine in The Lion in Winter by James Goldman* [A Thesis Submitted to the Faculty of the Department of Drama]. University of Arizona. https://repository.arizona.edu/bitstream/handle/10150/317851/AZU_TD_BOX51_E9791_1969_417.pdf;jsessionid=7D1D9566A246C602B0F41B64F0EC5F49?sequence=1
- Rabut, M. (1964). Le thème de Thomas Becket dans *Becket ou l'honneur de Dieu* et Meurtre dans la cathédrale, de T. S. Eliot, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé: Lettres d'humanité*, 23(4), 494-554.
- Rhodes, H. M. (2023). Richard the Lionheart, Contested Queerness, and Crusading Memory. *Open Library of Humanities Journal*, 9(1). doi: <https://doi.org/10.16995/olh.9349>
- Rifkin, G. (16 de noviembre de 2018). William Goldman, Screenwriting Star and Hollywood Skeptic, Dies at 87. *The New York Times*.
- Sellers, R. (2009). *Hellraisers: The Life and Inebriated Times of Richard Burton, Richard Harris, Peter O'Toole and Oliver Reed*. Thomas Dunne Books, Saint Martin's Press.
- Sheridan, J. (2022). Peter O'Toole: Along the Sky Road to Aqaba [Documental]. Unlikely TV Media Production DAC, Alice Productions, Matter of Fact Media y Treehouse Media.
- Smith, C. (1 de diciembre de 1968). "Lion in Winter" – Play that Refused to Die. *Los Angeles Times*, p. 22.

1.2

Dos caras de la misma moneda: la evocación del pasado vikingo en las adaptaciones cinematográficas de *Beowulf*

Alberto Robles Delgado

Investigador postdoctoral, Universidad de Uppsala

Hablar de *Beowulf* implica hablar de una de las piezas centrales de la herencia cultural y literaria inglesa. Este poema épico está contenido en el manuscrito conocido como Cotton Vitellius A. xv., y consta de 3182 líneas en verso aliterativo y escrito en inglés antiguo o anglosajón. De autor desconocido, este manuscrito fue escrito entre finales del siglo X y el XI, por al menos, dos escribas diferentes que emplearon una copia anterior (Bueno Alonso 2007: 50). La historia que se nos narra en este poema transcurre en Escandinavia en algún momento del siglo VI e.c. aproximadamente, en la que el héroe gauta *Beowulf*, acude a la llamada de auxilio del rey de los daneses, *Hrothgar*, cuyo gran salón, el *Heorot*, está siendo atacado por una malvada criatura llamada *Grendel*. Probablemente la historia de este príncipe escandinavo ya formara parte de la tradición oral de los pueblos germánicos, modificándose con el paso del tiempo hasta el momento de su compilación por escrito, en el que es seguro que esta historia ya formaba parte de la tradición narrativa anglosajona (Bueno Alonso 2007: 51).

¹ Tradicionalmente se ha considerado la era vikinga como un periodo comprendido entre el año 793, que se inicia con el asalto a la abadía inglesa de Lindisfarne, y el año 1066, donde la batalla de Stamford Bridge y Hasting marcaron el final de dicho periodo. Esta división cronológica es debatida a día de hoy, dado su fuerte talante anglocentrista, y se han establecido cronologías alternativas como por ejemplo del 800 al 1050, en base a cambios sustanciales que se producen dentro de la propia cultura escandinava como la propagación de la actividad pirática o la cristianización (Langer 2018: 212).

² El periodo que antecede a la era vikinga en Escandinavia es conocido por diferentes nombres: en Suecia es denominado como periodo Vendel a raíz de los hallazgos de una importante necrópolis, en Dinamarca se conoce a este periodo como Germánico tardío, mientras que los noruegos lo denominan el periodo Merovingio (Price 2020: 84).

En base a esto, así como al estudio de las fuentes y la arqueología, establecer similitudes históricas entre los vikingos y el relato de *Beowulf* se antoja cuanto menos complicado. Es cierto que los personajes principales son de origen escandinavo y que la acción narrativa se sitúa en este territorio, pero si tenemos en cuenta que la denominada históricamente como era vikinga se produce entre los siglos IX y XI e.c.¹, no podríamos establecer una cronología común. Además de esto, la etapa vikinga presenta una serie de diferencias artísticas, materiales y culturales con respecto al periodo que la antecede², dotándola de unas características propias y singulares.

A pesar de estas evidencias, no cabe duda que en nuestro imaginario común existe una cierta vinculación entre ambos elementos que surge a tenor de la reapropiación a la que el poema de *Beowulf* se ve sometido

por la cultura popular. En 1815, el anticuarista islandés Grímur Jónsson Thorkelin publicó la primera edición del poema con traducción al latín, lo que dio lugar a sucesivas traducciones a lenguas vernáculas³ y, por tanto, abrió las puertas de la historia del héroe gauta a un gran número de público (Bjork 2020: 2). Además de esto, la conocida charla que impartió J.R.R. Tolkien ante la academia británica en 1936 y que, más tarde, fue publicada como *Beowulf: The Monsters and The Critics*, popularizó esta obra de forma irremediable al poner en valor los elementos fantásticos y ficcionales del poema, generando un mayor interés sobre la historia narrada en Beowulf más allá de su estudio filológico y académico (Bueno Alonso 2007: 53). Esto ha derivado en un proceso que María José Gómez Calderón ha denominado como “vulgarización” del poema, por el cual las distintas expresiones artísticas de la cultura popular se han reapropiado de la narrativa de esta obra, reimaginando, alterando y simplificando los elementos característicos de este poema, para adaptarlo a nuevos formatos y transformarlo a los gustos del público occidental (Gómez Calderón 2007: 108). Esto ha dado lugar a una gran diversidad de representaciones y productos sobre este personaje, que se basan en la familiaridad del público con el clásico literario, por superficiales que sean sus conocimientos sobre este. Gómez Calderón caracteriza estos productos de la siguiente manera:

The neo-Beowulfs of film and comic, to speak of media addressing international markets, obviate the connection with any kind of clearly defined historical heritage [...] while emphasizing the aspects of the adventure narrative just to create a product appealing to the tastes of a global audience (Gómez Calderón 2007: 109). ●●●

En este maremágnum de representaciones en torno a la figura de Beowulf, la industria cinematográfica ha sido de especial importancia, no solo porque a través de sus producciones ha inoculado una visión particular sobre Beowulf en millones de espectadores, sino porque es especialmente responsable de la imbricación entre este personaje y el mundo vikingo. En la relación evemerista desarrollada entre el medio audiovisual y el poema anglosajón, se ha tendido a recrear y ambientar los acontecimientos narrados alrededor de las concepciones y estereotipos vikingos, además de emplear un amplio abanico de referencias visuales basadas en la realidad material nórdica. Y es que los vikingos resultan, por defecto, una cultura afín y perfectamente funcional en cuanto a las referencias necesarias para recrear un pasado que carece de una identidad tan propia y singular como la de los vikingos. Por supuesto no estamos sugiriendo que las películas de Beowulf sean películas de vikingos *per se*, pero sí que estas se construyen bajo los mismos referentes audiovisuales que las películas de vikingos. Aún poseyendo su propia idiosincrasia y sus propios códigos narrativos, es difícil negar que hay algo en las películas sobre el personaje de Beowulf que apela a nuestro imaginario colectivo sobre los nórdicos.

Desde el siglo XIX, los vikingos se han convertido en el paradigma representativo sobre el mundo germánico, creando en torno a sí una noción romantizada y ficticia de este pasado idealizado y poco definido (Langer 2021:141). Esta reimaginación del pasado germánico continuó su singladura en el séptimo arte, que recreó a su vez esta concepción del pasado valiéndose de un lenguaje y de unos tópicos que han servido para popularizar durante años una determinada imagen sobre la cultura vikinga fundamentalmente, así como de su mitología, sus dioses y

³ Existen traducciones del poema *Beowulf* en más de veintinueve lenguas distintas. Sobre las adaptaciones y traducciones del poema en diferentes idiomas, ver el completísimo estudio de Sauer et al 2011. Para el caso concreto de España ver Olivares Merino 2009.

creencias y, en definitiva, de sus hombres y mujeres. Una imagen cercana al espectador que, al mismo tiempo, aparece cargada de un cierto exotismo para a través de la licencia o la libertad histórica dotarla de mayor credibilidad. De ese modo, el cine muestra su interés, únicamente, hacia aquellos episodios y personajes que mejores resultados rinden en taquilla, buscando siempre establecer una relación con el espectador en la que este pueda reconocer con facilidad la historia y las personas que en ella aparecen, al mismo tiempo que se pueda reconocer e identificar en ellos. Esto da lugar a una concepción del pasado que se articula mediante unas reglas propias que lo hacen perfectamente coherente, ya que no toma como modelo la veracidad histórica o la fuente literaria original, sino que se ciñe a las propias referencias cinematográficas. Por tanto, el cine de vikingos ha dado lugar a que una obra narrativa medieval, de carácter elitista pues su conocimiento requiere un perfil y un acervo cultural que no todo el mundo posee, se convierta en un elemento consagrado del imaginario popular, siendo el precio a pagar el de la deformación narrativa e histórica (Lapeña Marchena 2011).

En estas representaciones contemporáneas sobre la Edad Media y Beowulf, el pasado es empleado como un repositorio de imágenes disponibles para su uso presente, en el que todo se reconstruye mediante la reutilización de imágenes y formatos ya conocidos, dando lugar a un pastiche que se nutre de la memoria estética de sus creadores. Esta visión del pasado se configura a través de la recreación de obras y fragmentos anteriores que han logrado transmitir un estado de opinión concreto y encarnar por sí mismos una época determinada, que a su vez ha cosechado tal rentabilidad y tal éxito de público que los creadores se ven obligados a mantener esta configuración icónica ya establecida para no provocar una ruptura en el imaginario estético de la audiencia. Alberto Venegas Ramos sintetiza esta idea bajo el término de "remediación", que precisa de la siguiente manera:

(...) la remediación como operación básica de representación, en el que una imagen ha ido acumulando valor como referencia temporal debido a su exposición en los medios, hasta el extremo de ser considerada como ineludible en la representación de dicho momento o tema (Venegas Ramos 2024: 142). ● ● ●

Estas reconstrucciones mediáticas del pasado escandinavo en el que se ubica Beowulf, se encuentran influenciadas por otras obras artísticas y culturales anteriores que han quedado integradas en el imaginario popular como referencias icónicas del pasado vikingo medieval. Mediante la comprensión del poema anglosajón bajo sus características más obvias y la evocación de estas producciones y los retrolugares⁴ asociadas a ellas, se establece una correlación directa entre ambos fenómenos que funcionan bajo premisas estéticas e iconográficas idénticas, dando como resultado un producto totalmente consumible por un público masivo.

⁴ Alberto Venegas Ramos ha denominado el concepto de retrolugar como: «Elemento que evoca o intenta reconstruir un pasado idealizado, ligero, simplificado, fácilmente reconocible y fuera del tiempo con el objetivo de servir como objeto de consumo cultural o adorno estético» (Venegas Ramos 2018: 327).

Otro elemento que ha favorecido esta sinergia entre el mundo vikingo y Beowulf ha sido la noción del pasado medieval como un periodo lejano, sombrío e incluso fantástico que, en ocasiones, parece estar alojado en un espacio fuera de la propia historia. Distintos investigadores de las representaciones medievales contemporáneas, señalan que la Edad Media es comúnmente representada como un periodo fuera de la narrativa histórica dominante. Así, autores como Nickolas Haydock

emplean el término “*temporal other*” para hablar de este periodo cronológico (Haydock 2008: 5), o Sarah Salih sostiene que las narrativas audiovisuales medievales: “regularly gesture towards history, but the era is not located in history: it is —and always has been— a multi-temporal, or extra temporal, zone of fantasy” (Salih 2009: 31). Bettina Bildhauer, una de las investigadoras que más se ha aproximado al análisis del cine desde la óptica neomedieval y audiovisual, afirma que la cuestión de la distancia temporal da lugar a una forma de representar la historia como una leyenda conceptualizada bajo un tiempo no lineal, siendo esta una de las características específicas de los filmes medievales:

This sense of the past as a mythical or legendary pre-history, a time before history proper, is common to many medieval films, and refers not only to the past within the film’s storyworld, but also to the Middle Ages in which they are set (Bildhauer 2016: 53). ●●●

La génesis de este proceso comenzó en el siglo XIX, donde los artistas y literatos románticos definieron el periodo medieval como la etapa mítica en la que localizar los orígenes nacionales, una época de héroes, de hazañas gloriosas y de apego a las raíces locales y culturales de la nación que revertían la individualización y el centralismo de la era industrial. Esta codificación de la Edad Media como una etapa apta para la ficción y la fantasía paralela a la consideración histórica en sí, produjo un sustrato de calidad para la creación de sinergias con el presente contemporáneo.

En este mismo siglo, Beowulf entró en la imaginación popular, primero a través de adaptaciones para el lector juvenil y más tarde en forma de otras representaciones en prosa y dramatizaciones para un público más amplio. Fue la novela histórica decimonónica la que contribuyó a implementar un ideal del origen germánico relacionado con los vikingos, los celtas y los anglosajones, fomentando la asociación de elementos nacionales y raciales con este pasado adulterado que, una vez más, invocaba la temática germánica para discursos políticos específicos (Gómez Calderón 2010: 991).

Esta cualidad ahistórica del pasado medieval ayuda a explicar por qué los cineastas han utilizado con tanta frecuencia la Edad Media como un medio para comentar indirectamente su presente. Umberto Eco sostenía que en los contextos contemporáneos la Edad Media puede funcionar como “un pretexto...una especie de escenario mitológico en el que situar personajes contemporáneos” (Eco 1987: 68). Así, la imagen de estos Beowulfs de la cultura popular surgió de esta ficción de la Edad Media donde la mística Escandinavia se convierte en un paisaje narrativo fuera de la historia, construido a base de clichés bien conocidos sobre la Edad Media como el belicismo masculino, la ética militar exacerbada y la honra derivada de todo ello, aderezado con la presencia de lo sobrenatural en forma de monstruos sobrecoedores, paisajes pintorescos y antiguas deidades paganas. Todo ello configurado para el público moderno, a través de todas las referencias visuales y conceptuales sobre los vikingos que los medios de masas llevaban generando durante décadas (Gómez Calderón 2010: 992).

A diferencia de los vikingos cuyo recorrido en el audiovisual se remonta hasta casi los comienzos del propio medio cinematográfico⁵, habrá que esperar hasta las postrimerías del siglo XX para ver el desarrollo de una presencia continuada del héroe guata en la pantalla. Suele consi-

⁵ Se considera que la primera película de la historia sobre vikingos fue la producción danesa *Vikingebloed* de 1907, dirigida por Viggo Larsen (Robles Delgado 2020: 550).

derarse que el estreno de la película *The 13th Warrior* (John McTiernan, 1999) fue el pistoletazo de salida para las adaptaciones cinematográficas de Beowulf, si bien es cierto que existen antecedentes a esta fecha. En 1976, el director británico Don Fairservice realizó una fiel adaptación del poema anglosajón al séptimo arte, concretamente de la traducción de Kevin Crossley-Holland (1968), pero la película no cosechó un gran éxito y hoy en día es una producción prácticamente olvidada (Bjork 2020: 12). Fue en su periplo por la pequeña pantalla, donde las adaptaciones de Beowulf tuvieron algo más de recorrido, apareciendo de forma más o menos figurada en capítulos de series de éxito como *Star Trek: Voyager* o *Xena: Warrior Princess*⁶. En 1998 apareció una adaptación fiel al relato en formato animado titulada *Animated Epics: Beowulf* (Yuri Kulakov), con voces de actores de renombre como Derek Jacobi y Joseph Fines, que contó con la asesoría del profesor Derek Brewer de la Universidad de Cambridge⁷. Por último, contamos con la nefasta y muy libre adaptación del relato épico medieval en la producción de Graham Baker, *Beowulf, la leyenda* (1999). Protagonizada por Christopher Lambert y a rebufo de sus últimos éxitos en la saga de *Los Inmortales*. Película que nos sitúa en un mundo oscurantista y postapocalíptico que está siendo devastado por el monstruo Grendel y su madre.

⁶ *Star Trek: Voyager* (1995-2001): temporada uno, episodio once (*Heroes and Demons*). *Xena Warrior: Princess* (1995-2001): temporada seis, episodios siete (*The Rheingold*), ocho (*The Ring*) y nueve (*Return of the Valkyrie*) (Bjork 2020: 10-11).

⁷ <https://www.imdb.com/title/tt0270854/> (consultado el 15/06/2024).

⁸ La crónica del árabe Ahmad ibn Fadlan, escrita en el siglo X, narra su viaje como miembro de una embajada del califato abasí al rey de los búlgaros del Volga. En este viaje se encuentra con un grupo de comerciantes nórdicos denominados como rus, y de los que ofrece un detallado relato. Especialmente importante es su descripción sobre los ritos funerarios llevados a cabo con uno de los jefes de este grupo rus. Dada la riqueza de los detalles ofrecida, esta crónica se ha convertido en una de las principales fuentes sobre el mundo funerario vikingo (Mikkelsen 2012: 543-544).

⁹ Se estima que *The 13th Warrior* tuvo unas pérdidas en taquilla de más de cien millones de dólares (Sklar 2011: 122).

¹⁰ Existen en este periodo más producciones audiovisuales sobre la figura de Beowulf como *Grendel* (Nick Lyon, 2007), *Beowulf: Prince of the Geats* (Scott Wegener, 2007) o la serie de televisión *Beowulf: Return to the Shieldlands* (James Dornier, 2016). Debido a su escaso impacto, a su condición de producciones de bajo presupuesto y distribución para televisión, o en el caso de la serie por su cancelación fulminante tras la primera temporada, y a la lejanía con cualquier parecido histórico o cinematográfico con los vikingos, hemos considerado no incluirlas como objetos de análisis en el presente trabajo.

A pesar de este bagaje audiovisual previo, fue la película *The 13th Warrior* quien inauguró las andaduras de Beowulf por el *mainstream* cinematográfico de una manera un tanto anómala, pues no se trata de una adaptación al uso del antiguo poema medieval. Esta película adaptó a la gran pantalla la obra literaria *Eaters of the Dead* (1976), del escritor norteamericano Michael Crichton, famoso por novelas como *Congo* o *Jurassic Park*. La génesis de esta novela es un trabajo de recreación literaria que pretende acercarse a la esencia del texto épico anglosajón, mezclándolo con la narrativa histórica que presenta la crónica del árabe Ahmad ibn Fadlan⁸, ofreciendo un intento por recrear la supuesta base histórica que dio lugar al texto medieval. Es por ello que en este filme no resultó una obvia adaptación de Beowulf ya que, a pesar de la presencia de ciertos elementos narrativos originarios del poema medieval, en líneas generales, esta es una película propiamente de vikingos que se articula y se construye como tal. Su ambientación poco definida y vagamente localizada en Escandinavia, se presta a la creatividad narrativa y a la trasmutación de elementos entre el poema original, la crónica medieval, la novela y la propia película. Por tanto, no hay una transposición de elementos vikingos adaptados a la ambientación de Beowulf, sino al revés, un filme de vikingos en el que se han insertado elementos narrativos de la historia de Beowulf.

Dado el estrepitoso fracaso comercial que supuso esta película⁹, no creemos que por sí sola fuese lo suficientemente influyente como para alentar una corriente de adaptaciones cinematográficas sobre Beowulf. En cambio, con la llegada del nuevo siglo hubo una serie de elementos relacionados tanto con Beowulf como con la propia deriva cinematográfica hollywoodiense, que sí pudieron ser claves para explicar la consiguiente oleada de producciones audiovisuales de temática beowulfiana: *Beowulf & Grendel* (Sturla Gunnarsson, 2005), *Beowulf* (Robert Zemeckis, 2007) y posteriormente *Outlander* (Howard McCain, 2008)¹⁰.

Por un lado, en 1999 se publicó una traducción de Beowulf a cargo del poeta irlandés y premio nobel de literatura Seamus Heaney. Nunca en la historia ninguna traducción del poema anglosajón había sido un éxito de ventas como lo fue esta, que convirtió a esta edición en un auténtico *bestseller* de comienzos de siglo¹¹. Esta obra combinó el prestigio asociado al texto canónico con el hecho de estar a cargo de un premio Nobel, lo que supuso el interés de un público erudito así como la fascinación por el antiguo héroe guata por parte de un amplio espectro de la población (Gómez Calderón 2010: 999, nota 6). Este interés también fue capitalizado por los cineastas que vieron un momento idóneo para que producciones que adaptaran la obra de Beowulf pudieran encontrar un nicho de mercado, pues tal y como indicó Hans Sauer: “with Heaney, Beowulf translations entered the multimedia age” (Sauer et al 2011: 14).

Por otro lado, en la intersección entre el paso de un siglo a otro asistimos a un nuevo regreso del cine épico hollywoodiense¹². El perfeccionamiento e implementación de los nuevos efectos digitales, permitieron llevar la antigua grandilocuencia del cine *Kolossal* a nuevos parámetros de espectacularidad y masividad. El pistoletazo de salida que inauguro esta nueva etapa llegó con el estreno de *Gladiator* (Ridley Scott) en el año 2000. En este resurgimiento del *epic* hollywoodiense, la Edad Media volvió a ser objeto de interés por parte de la industria y se produjeron algunas de las cintas más icónicas de esta temática como fueron *Braveheart* (Mel Gibson, 1995), *Kingdom of Heaven* (Ridley Scott, 2005) o *Robin Hood* (Ridley Scott, 2010). Se plantearon nuevas formas conceptuales y narrativas sobre la representación audiovisual de la Edad Media, en las que progresivamente se fue rebajando el tono oscurantista y violento de las décadas anteriores y se abogó por una mayor historicidad en los filmes. Esto dio lugar a una visión mucho más políedrica y rica del medioevo como periodo histórico, que cogía distancia con los planteamientos maniqueístas del Hollywood clásico, así como de la visión idealizada y caballerescas del siglo XIX. Esta heterogeneidad en la representación del periodo medieval facilitó la creación de sinergias, más o menos evidentes, con nuestro presente que responden más a las sensibilidades propias de una cultura occidental moderna que a una nueva forma de ver la época medieval (Gulley 2014).

En lo que respecta a los vikingos, este nuevo resurgir del cine épico no trajo consigo la producción de filmes espectaculares y de alto presupuesto que recibieran grandes críticas y recaudaran altas cifras en taquilla, tal y como lo fue *The Vikings* (Richard Fleischer, 1958) décadas atrás. La falta de un ítem cinematográfico potente dio lugar a una etapa en la que los vikingos mantuvieron una presencia más o menos constante en las salas de cine, pero que en ningún caso fueron películas de un impacto importante ni mucho menos novedosas en cuanto a la forma de representar a los vikingos. Esta falta de un referente claro impidió la existencia de una continuidad en las formas de representación cinematográficas de los nórdicos, dando lugar a películas diversas y heterogéneas (Robles Delgado 2025: 137-138).

Aunque aparentemente este hecho pueda no tener nada que ver con las películas sobre Beowulf, debemos tener en cuenta que el resurgimiento del cine épico expolió la aparición de proyectos relacionados con la Edad Media pues quedó demostrada la vigencia y funcionamiento de este periodo con grandes éxitos de taquilla. Tengamos en cuenta, también, que los vikingos no fueron capaces de generar un predominio

¹¹ Existe otra novela que suscito bastante impacto e interés por el poema anglosajón, pero de una forma diferente. La obra de John Gardner, *Grendel* (1971), situó el foco de atención en el monstruo Grendel en lugar de en el héroe Beowulf, realizando una narración de los hechos del poema, pero desde la óptica del monstruo. Esta obra fue adaptada al cine en una película australiana de dibujos animados titulada *Grendel Grendel Grendel* (Alexander Stitt, 1981).

¹² El empleo del término “regreso” implica la asunción de que ha existido una ruptura en la continuidad cinematográfica de este género, lo cual es, al menos, matizable. Es cierto que existe un consenso académico en el hecho de que un cierto grupo de películas con estilos, escenarios y temáticas compartidas y comparables, cayeron en un proceso de languidecimiento, a mediados de la década de 1960, debido a los altos costos de su producción y a audiencias cada vez más reducidas. Esto no implica necesariamente una desaparición, sino una reformulación de contenido y forma a través de nuevas vías narrativas, como por ejemplo la televisión, donde la ficción histórica audiovisual encontró mayores posibilidades económicas y técnicas (Elliot 2014: 5).

¹³ En la producción de esta película participaron Canadá, Reino Unido, Islandia, Estados Unidos y Australia (<https://www.imdb.com/es-es/title/tt0402057/>) (consultado el 17/06/2024).

¹⁴ En el poema, Grendel es descrito como descendiente del Cain bíblico, el primer asesino y exiliado, y esto vincula su monstruosidad con la raíz del mal. Algunas interpretaciones asimilan a Grendel con las criaturas malvadas de la tradición pagana germánica como podrían ser un troll, un gigante canibal, o una criatura parecida a un zombi, análogo al *draugr* de las sagas islandesas (Gómez Calderón 2023: 153).

¹⁵ Uno de los críticos de la primera edición del poema en 1815 postuló que el monstruo Grendel podría simbolizar a un humano primitivo. Ver Shippey y Haardr 1998: 106.

¹⁶ <https://sturlagunnarsson.com/lights-camera-iceland-article-for-globe-mail/> (consultado el 17/06/2024).

¹⁷ En 2006 se estrenó un documental sobre la difícil realización de esta película y las dramáticas circunstancias que tuvieron que atravesar el director y su equipo durante el rodaje de la película en Islandia. Este documental llamado *Wrath of Gods*, fue dirigido por Jon Gustafsson, que participó en la película como extra ([imdb.com/es-es/title/tt0830699/?reasonForLanguagePrompt=browser_header_mismatch](https://www.imdb.com/es-es/title/tt0830699/?reasonForLanguagePrompt=browser_header_mismatch)).

¹⁸ Hablamos del filme *Outlaw* (Ágúst Gúðmundsson, 1981), y de la conocida popularmente como trilogía del cuervo, realizada por el director Hrafn Gunnlaugsson y compuesta por las películas: *When the Raven Flies* (1984), *In the Shadow of the Raven* (1988) y *The White Viking* (1991).

¹⁹ Aunque la película *The Vikings* (1958) puso el foco de atención en los bellos fiordos noruegos como hogar de los vikingos, lo cierto es que cuando se ha querido representar Escandinavia en este tipo de filmes, se ha caído en una generalidad y deslocalización espacial que ha dado lugar a que prácticamente nunca se explicite el territorio o la región de Escandinavia donde pretende acontecer la acción. Esto ha fomentado una representación ambigua del norte como un *barbaricum* genérico e indeterminado en el que habitan los vikingos, que ha llevado incluso a recrear estos espacios en otros países o localizaciones que imitan nuestra concepción imaginaria sobre el árido e inhóspito norte (Robles Delgado 2025: 96-97).

determinante en el medio cinematográfico, aunque si una presencia más o menos constante, lo que indica interés por parte del público. Si a esto le sumamos la resonancia popular alcanzada por el Beowulf de Seamus Heaney y el filme *The 13th Warrior*, podemos considerar que las narraciones audiovisuales de Beowulf funcionaron como nuevas producciones medievales, a la vez que vikingas, pero con un toque propio, original y diferente. Estas nuevas producciones no tenían la obligación de supeditarse a la reproducción de un fósil guía cinematográfico nórdico, dejando espacio a la creatividad, la originalidad y la diferencia para plasmar una obra con su propia idiosincrasia.

En este contexto apareció el largometraje *Beowulf & Grendel* (2005), del director islandés-canadiense Sturla Gunnarsson, una coproducción entre varios países¹³ que fue rodada íntegramente en Islandia. Esta película adapta libremente la primera mitad del poema (la relativa a la historia de Grendel), tratando de plantear una visión más historicista del relato anglosajón, regodeándose bastante poco en los aspectos más fantasiosos de la narrativa medieval y manteniendo una proximidad mayor con el género cinematográfico histórico. Este planteamiento resulta perceptible en la presentación de un Grendel mas como un humano "primitivo" de gran tamaño, alejándose de la imagen monstruosa del relato original¹⁴. Aunque esta idea del hombre primitivo pudiera basarse en ciertas hipótesis académicas¹⁵, creemos que esta mas relacionada con la idea de introducir ciertos elementos del folclore islandés en esta narrativa histórico legendaria¹⁶, considerando más a Grendel un troll que a un "hombre de las cavernas".

Y es que toda esta película gira en torno a Islandia. Sturla Gunnarsson quiso desde el principio rodar la película en esta isla, a pesar de las muchas dificultades técnicas y logísticas que esto supuso¹⁷. Este director pretendía llevar a la pantalla la cultura, historia y folclore de su tierra natal. Para ello, se amparó en ciertas licencias creativas que daban espacio a plantear una película cuya narrativa adaptara elementos propios de las sagas islandesas, como los interminables ciclos de venganza y la desestructuración heroica de los guerreros nórdicos. Una vez más, la cultura a fin a este relato era la vikinga, ya no solo por ser los personajes sobre los que hablan las sagas, sino porque rescataba una tradición cinematográfica islandesa de los años ochenta, en la que se realizaron varias producciones sobre temática vikinga¹⁸. En estas películas se planteaban relatos desde contextos propiamente nórdicos, lo cual suponía una diferencia importante con la narrativa hegemónica hollywoodiense y situaba la acción de estos filmes en Islandia. Esta localización produjo cierta sinergia entre los vikingos y este territorio, pues generalmente la ambientación de Escandinavia en las películas vikingas aparece representada como un espacio sin definir ni concretar¹⁹. En base a esto, es deducible que la atemporalidad y mítica que rodean al relato de Beowulf encajará perfectamente con esto y permitiese, no sólo satisfacer las inquietudes culturales de su director, sino realizar una película que presentase elementos reconocibles para el público general, pero desde una perspectiva diferente y original al tratarse de Beowulf y no de vikingos genéricos.

Estos elementos "familiares" se vieron reforzados con una puesta en escena en la que primaron piezas de estilo nórdico como la recreación de edificios al estilo de los grandes salones vikingos, el empleo de embarcaciones nórdicas como los *langskip* de guerra, vestuario típica-

mente vikingo, así como toda una panoplia militar basada en hallazgos y tipologías arqueológicas. Todos estos elementos desdibujan en este filme la fina línea que separa el poema anglosajón de la época vikinga, y lo fusionan en una producción más próxima a la temática nórdica que a una película original sobre Beowulf.

De manufactura absolutamente hollywoodiense fue el filme *Beowulf* (2007), la película mas popular sobre la temática beowulfiana y la que, tal vez, mejor ha adaptado el poema medieval a la gran pantalla. Esta película fue dirigida por Robert Zemeckis y contó con guion del conocido novelista y guionista de comics Neil Gaiman. Este filme realizó un despliegue pasmoso de efectos visuales y técnicos en los que a través de la captura de movimientos consiguió recrear de manera digital y animada a todos los personajes, escenarios, objetos y vestuario de la película. Contó, además, con actores de primer orden para dicha recreación como Angelina Jolie, Anthony Hopkins y John Malkovich.

A pesar de su tono más fantástico, la cinta recrea el ambiente, personajes y lugares del poema de una forma coherente y creíble, dentro de los códigos ficcionales propios del medio cinematográfico. Aunque no hay una estética e iconografía nórdica especialmente explícita, de forma indirecta se apela a nuestro imaginario colectivo a través de la utilización de varios tropos narrativos y visuales innegablemente vikingos. Por ejemplo, uno de los estereotipos más clásicos y recurrentes de las películas de vikingos, y que se ha extendido al género medieval en igual medida, es el del barco prendido en llamas, con el cadáver del héroe en su interior, que navega hasta perderse en el horizonte. Esta imagen de enorme fuerza simbólica, se ha convertido en una de las secuencias fetiche de las producciones audiovisuales vikingas gracias a la espectacularidad del fuego, la presencia de una banda sonora épica y la atmósfera solemne y emotiva. Esta misma escena es reproducida en esta película, sustituyendo la tradicional flecha en llamas por un río de lava, y aunque el propio poema contiene referencias similares al destino funerario del héroe gauta, no cabe duda de que la emulación de este cliché visual contemporáneo tiene un innegable origen vikingo. Podemos rastrear la presencia de esta escena fúnebre del mundo nórdico en la pintura historicista decimonónica, en obras reconocidas como *Entierro de un jefe varego* de Henryk Siemiradzki (1883) y *Funeraral de un vikingo* de Frank Dicksee (1893).

Otro elemento que se ha repetido en las producciones audiovisuales beowulfianas, pero que resulta mas evidente en esta película, es la recurrente presencia de un inventado personaje cristiano. Este personaje pone de manifiesto la eterna dualidad narrativa entre paganismo y cristianismo, que no tiene paralelo en el poema medieval anglosajón pues discurre enteramente durante la etapa precristiana escandinava²⁰. Este personaje cristiano, normalmente un sacerdote con claras intenciones evangelizadoras, refuerza el componente atávico y salvaje de los personajes nórdicos del filme, a través de su reconocimiento por la audiencia como paganos, vector fundamental de la concepción bárbara de la figura audiovisual del vikingo²¹. Esto genera una sensación de familiaridad con el espectador y no produce una disrupción de los códigos narrativos asumidos y normalizados del pasado germánico.

Por otro lado, la presencia del cristianismo en esta película marca un eje temporal y cultural en la trama al presentar la cristianización del

²⁰ A pesar de que el poema se ambienta claramente en la etapa precristiana de la Escandinavia medieval y no hay presencia de personajes cristianos en la trama, existe cierto consenso entre los estudiosos del poema que defienden la idea de que el texto se dirige a una audiencia ya cristianizada. Esto se explicaría por la intencionalidad moralizante del autor al ambientar la trama en una lucha entre el bien y el mal, y la relación de los monstruos del poema con personajes bíblicos (Santano 2019).

²¹ Sobre la construcción audiovisual de la figura del vikingo como pagano, ver el estudio de Robles Delgado 2023.

reino como una evolución lógica, al dejar atrás los tiempos oscuros del paganismo para civilizarse entorno a la nueva religión. Esta idea queda muy bien sintetizada en la cinta de Zemeckis, cuando el propio Beowulf, ya como un rey anciano, declara: "los monstruos somos nosotros ahora, el tiempo de los héroes pasó Wiglaf, el dios cristiano acabo con él" (*Beowulf* 2007: minuto 1:10:11). De esta manera la narrativa del filme establece un horizonte reconocible en el cristianismo, en contraposición a una etapa pagana conceptualizada como antigua, oscura y desconocida, que refuerza el componente mítico y legendario del poema. Así, a través del oscurantismo asociado al paganismo y de su visión como un pasado atávico, se le otorga cierta verosimilitud a los elementos más fantástico del poema y convierte en aceptable la presencia de los monstruos que en el aparecen.

El último proyecto cinematográfico que llevó al héroe gauta a la pantalla fue *Outlander* (2008). Dirigida por Howard McCain, esta película es el resultado de la unión de una variedad de géneros cinematográficos: una historia de ciencia ficción, una película de monstruos y una epopeya histórica. La trama sigue de manera muy libre la del poema épico anglosajón, empleando a extraterrestres viajeros en el tiempo como análogos del héroe gauta y el monstruo Grendel. De hecho, esta película no fue percibida como una obvia adaptación del poema medieval, ya que este hecho pasó mayoritariamente desapercibido para la crítica, pues en palabras de David W. Marshall: "One significant reason for this oversight is the lack of a character named Beowulf" (Marshall 2011: 136).

Este filme tiene una particularidad remarcable con respecto a las otras producciones y es la sustitución consciente de las figuras germánicas del poema directamente por vikingos. Si anteriormente estas películas se basaban de una manera más o menos indirecta en la realidad nórdica, en esta cinta ya no hay lugar para los ambages y lo que encontramos en pantalla son directamente vikingos. Es más, el director estuvo en todo momento preocupado por la autenticidad de la película y construyó un auténtico barco vikingo a partir de los planos existentes en el Viking Ship Museum de Oslo. También contó con consultores lingüísticos que tradujeron los diálogos de la película al nórdico antiguo, llegando estos a grabarse y entregarse a los actores, aunque esto no llegó al montaje final debido a recortes del presupuesto²².

Es cierto que la mezcla de géneros y elementos históricos hacen de este filme un producto diferente y poco común, aunque funcional en pantalla. Ya no se evoca el pasado vikingo como elemento reconocible y familiar para el público espectador, sino que se recurre a la conversión de la historia de Beowulf a una narrativa propiamente vikinga con toques de ciencia ficción. La presencia de este género atípico, responde a una justificación argumental para dar cabida a la monstruosidad consustancial del relato anglosajón dentro del contexto histórico de la Escandinava del siglo VIII y convertirlo en "aceptable".

No cabe duda que la creación de obras culturales destinadas a un público masivo ha impulsado una fuerte tendencia hacia la uniformidad en la representación del pasado medieval germánico-nórdico. Mediante procesos como la emulación y la remediación se han generado unos patrones representativos, visuales y conceptuales en torno a esta etapa del pasado, que se ha visto favorecida por la propia lógica ficcional de estos

²² <https://www.theguardian.com/film/2009/apr/24/outlander-jim-caviezel-vikings> (consultado el 17/06/2024).



productos mediáticos, generando que no pueda entenderse Beowulf sin los vikingos. Dado el propio bagaje en la recepción popular y cultural de este poema, no se han alcanzado unas cotas de representatividad suficientes para que Beowulf sea entendido por sí mismo, al no disponer de un catalogo referencial propio y representativo. Esta tendencia a la homogeneización del pasado es fruto de las lógicas del capital cultural que subyacen detrás de toda producción audiovisual, artística y cultural, así como a una hegemonía y alienación cada vez más patente de la sociedad occidental. Por tanto, y en definitiva, a pesar de que las adaptaciones cinematográficas del Beowulf poseen unas claves y códigos propios y originales, han quedado supeditadas al maremágnum, mucho más reconocible, de referencias y estereotipos que se llevan generando en torno a los vikingos desde hace más de dos siglos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bildhauer, Bettina. (2016). Medievalism and Cinema. En Louise D'Arcens (ed.). *The Cambridge Companion to Medievalism*, Cambridge: Cambridge University Press, 45-59.
- Bjork, Robert E. (2020). "The reception history of Beowulf". *SELIM. Journal of the Spanish Society for Medieval English Language and Literature*, 25, 1-19.
- Bueno Alonso, Jorge Luis. (2007). "Leodum Lidost on Lofgeormost': La poesía épica de Beowulf en nuevos formatos gráficos y visuales". *ES: Revista de filología inglesa*, 28, 47-72.
- Eco, Umberto. (1987). *Travels in Hyperreality: Essays*. London: Secker & Walberg.
- Elliot, Andrew B.R. (2014). Introduction: The Return of the Epic. En Andrew B.R. Elliot (ed.). *The Return of the Epic Film. Genre, Aesthetics and History in the Twenty-first Century*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1-16.
- Gómez Calderón, María José. (2007). "Beowulf and the Comic Book: Contemporary Readings". *Revista canaria de estudios ingleses*, 55, 107-127.
- Gómez Calderón, María José. (2010). "My Name Is Beowulf": An Anglo-Saxon Heroe on the Internet". *The Journal of Popular Culture*, 43, 5, 988-1003.
- Gómez Calderón, María José. (2023). The "Epic of the Anglosaxon". The Many Cultural Streams of Beowulf. En Pamela Lothspeich (ed.). *The Epic World*. Londres: Routledge, 146-159.
- Gulley, Alison. (2014). "What We Need is a Heroe: Boeuwlf in a Post-9/11 World". *The Journal of Popular Culture*, 47, 4, 800-816.
- Haydock, Nickolas. (2008). *Movie Medievalism: The Imaginary Middle Ages*. Jefferson: McFarland.
- Langer, Johnni. (2018). Era Viking. En Johnni Langer. *Diccionario de Historia e Cultura da Era Viking*, São Paulo: Hedra, 212-220.
- Langer, Johnni. (2021). "Horned, Barbarian, Hero: The Visual Invention of the Viking through European Art (1824-1851)". *Scandia. Journal of Medieval Norse Studies*, 4, 131-180.
- Lapeña Marchena, Óscar. (2011). "Hacia un pasado común. El cine y la uniformización de la Antigüedad Clásica. Apuntes para su estudio". *Methodos: Revista Electronica de Didactica del Latin*, 1-15.
- Marshall, David W. (2011). Harrying an Infinite Horizon: The Ethics of Expansionism in Outlander (2008). En Kevin J. Harty (ed.). *The Vikings on Film: Essays on Depictions of the Nordic Middle Ages*, North Carolina: McFarland, 135-149.
- Mikkelsen, Egil. (2012). The Vikings and Islam. En Stefan Brink (ed.) y Neil Price (ed.). *The Viking World*. Londres: Routledge, 543-549.
- Olivares Merino, Eugenio. (2009). 'Beowulfo', 'Geatas' and 'Heoroto': An Appraisal of the Earliest Renderings of Beowulf in Spain. *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*, 39, 73-102.
- Price, Neil. (2020). *Vikingos. La historia definitiva de los pueblos del norte*. Barcelona: Ático de los libros.
- Robles Delgado, Alberto. (2020). Proyectando la Historia: Un Recorrido por la Cinematografía Vikinga. *Scandia: Journal of Medieval Norse Studies*, 3, 548-561.
- Robles Delgado, Alberto. (2023). Falsos dioses y antiguas creencias: Construcción de la figura audiovisual del vikingo como pagano. En Óscar Lapeña Marchena (ed.). *Mitos y pantallas*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona Servei de Publicacions, 55-66.
- Robles Delgado, Alberto. (2025). *The Representation of Vikings in Cinema and Television. Epic and Barbarism on Screen*. Londres: Routledge.
- Salih, Sarah. (2009). Cinematic Authenticity-Effects and Medieval Art: A Paradox. En Anke Bernau y Bettina Bildhauer (eds.). *Medieval Film*, Manchester: Manchester University Press, 20-39.
- Santano, Bernardo. (ed. y trad.) (2019). *Beowulf*. Madrid: Cátedra.
- Sauer, Hans et al. (2011). *205 Years of Beowulf Translations and Adaptations (1805-2010): A Bibliography*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Shippey, T. A. y Haarder, Andreas. (1998). *Beowulf: The Critical Heritage*. Londres y New York: Routledge.
- Sklar, Elizabeth S. (2011). Call of the Wild: Culture Shock and Viking Masculinities in The 13th Warrior (1999). En Kevin J. Harty (ed.). *The Vikings on Film: Essays on Depictions of the Nordic Middle Ages*, North Carolina: McFarland, 121-134.
- Venegas Ramos, Alberto. (2018). "Retrolugares, definición, formación y repetición de lugares, escenarios y escenas imaginados del pasado en la cultura popular y el videojuego". *Revista de historiografía*, 28, 323-346.
- Venegas Ramos, Alberto. (2024). "La dimensión temporal del medioevo en la cultura visual digital: El caso de Ghost of Tsushima". *FILMHISTORIA Online*, 34, 1-2, 135-151.

A large, stylized graphic of the number 1.3. The digit '1' is dark blue with a rounded top and a red-orange shadow on its left side. The decimal point is a small red-orange dot. The digit '3' is a solid red-orange color.

El *Beowulf* de Robert Zemeckis: gautas, monstruos y amenazas entre *geardagum* y el siglo XXI

Alejandro de la Fuente Escribano
 Universidad Rey Juan Carlos

INTRODUCCIÓN

Este trabajo analiza la adaptación cinematográfica del director Robert Zemeckis como un ejemplo destacable e influyente de los últimos años en el marco de la cultura de masas y la popularización de la Edad Media. De la mano de Roger Avary y Neil Gaiman como guionistas, y con una tecnología muy innovadora, Zemeckis se propuso adaptar una historia heroica del siglo VI, no siempre bien entendida, a una forma artística y comercial contemporánea del siglo XXI.

Beowulf ha estado presente en la cultura popular desde una etapa temprana, aunque antes de llegar a la gran pantalla ya había sido objeto de numerosas revisiones desde que el poema fuera recuperado y editado por primera vez en 1815 por Thorkelin (Kiernan, 1986)¹. Desde el siglo XIX se han publicado muchas versiones abreviadas y simplificadas, que allanaron el camino a posteriores adaptaciones y reescrituras imaginativas². Como destaca Gómez Calderón, este proceso de “vulgarización” de *Beowulf* ha corrido paralelo a su legitimación como una de las piezas centrales del patrimonio literario inglés, convirtiéndose en piedra angular de los estudios sobre el inglés antiguo (Gómez Calderón, 2007).

¹ Entre otros logros, Thorkelin será el primer investigador en realizar una traducción completa del poema al latín.

² Sobre las apropiaciones modernas de *Beowulf* por parte de múltiples medios y géneros populares contemporáneos véanse los trabajos de María José Gómez Calderón (Gómez Calderón, 2002; 2003; 2007...). Para un estudio sobre las adaptaciones de *Beowulf* en España véase el trabajo de Julio Ángel Olivares (Olivares Merino, 2009).

¿Cómo un poema de 3182 versos en inglés antiguo, acotado durante siglos a eruditos y curiosos, ha conseguido llegar tan lejos en la cultura popular? Primero, *Beowulf* tiene una trama clásica de lucha entre el bien y el mal. Tenemos a un héroe, un guerrero musculoso y valiente, que se enfrenta a una serie de monstruos, lo que a nivel estético ofrece muchas oportunidades para diseños artísticos y que a nivel visual pueda haber una conexión con el consumidor. Por otro lado, una buena historia bien contada siempre vende, pero además en este caso se desarrolla en el contexto de la Escandinavia antigua, llena de paisajes y lugares fascinantes, con peligros y amenazas constantes. Estos elementos hacen que la historia encaje dentro de un amplio abanico de

géneros como el épico, fantástico, acción, espada y brujería..., que tantos ejemplos de éxito han generado en el siglo XXI, como demuestra la larga lista de series y películas³.

Esta apropiación es parte además de un fenómeno cultural más amplio: la popularización de la Edad Media. Fenómeno que tiene sus raíces en la sensibilidad romántica del siglo XIX y continúa vigente en la actualidad. Así, inspiradas por el medievalismo del siglo XIX, producciones modernas y videojuegos han interpretado artísticamente a la sociedad germánico-escandinava, estableciendo un precedente para las lecturas contemporáneas del pasado medieval en un imaginario social cada vez más influido por el consumo a través de la pantalla. Como apunta Suárez Bilbao, “vivimos desde hace décadas en la sociedad de la imagen, pero este siglo XXI ha potenciado la sensación de que todo se puede sustituir por la percepción visual” (Suárez Bilbao, 2022, p. 15).

EL CASO DE *BEOWULF* (ZEMECKIS, 2007)

Es una película que cuenta con el reto de adaptar un poema medieval en inglés antiguo. El guion corrió a cargo de Roger Avary, conocido por su premiado trabajo en *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994), y de Neil Gaiman, escritor de novelas y comics de ciencia ficción, y gran conocedor de la cultura y la mitología germánica y escandinava (Gaiman, 2018). Durante una entrevista, Avary apuntó que habría comenzado a redactar el primer boceto del argumento en 1997 (Sciretta, 2007) con el propósito, antes de la entrada de Zemeckis en el proyecto, de dirigir una cinta con actores reales (Calleja, 2007)⁴. Finalmente, con un elenco de lujo⁵, acabaría siendo producida por Shangi-La Entertainment e ImageMovers, y distribuida por Paramount Pictures en América del Norte y Warner Bros a nivel internacional. Todas las secuencias se grabarían entre octubre y noviembre de 2005 debiendo esperar para su estreno hasta el 16 de noviembre de 2007, tras un largo proceso de post-producción (Sciretta, 2007).

Como director, Zemeckis es conocido por títulos como *Regreso al Futuro* (1985), *Forrest Gump* (1994), *Náufrago* (2000) o *Polar Express* (2004). En cuanto a su estilo cinematográfico sigue la línea de Steven Spielberg, quien ha producido muchas de sus películas. Por lo general trabaja género de acción, entretenimiento y comedia, con temáticas relacionadas con la familia, el amor y la conexión humana. La banda sonora de nuevo a cargo de Alan Silvestri, su compositor de cabecera, empleando otra vez aquí elementos orquestales, corales y electrónicos, lo que es ya tradición en películas de cine épico. Probablemente en el contexto histórico de Beowulf, Alta Edad Media, la música fuera principalmente vocal y los instrumentos más comunes la flauta y el arpa. De hecho, en Beowulf cada verso del poema está dividido en dos mitades: dos semiversos o hemistiquios separados por una cesura. Algunos autores como Armando Roa nos dicen que esta cesura en época del poema recitado actuaría como una pausa, un silencio para que se tocara el arpa (Fernández, 2016).

Por otro lado, Zemeckis es un firme defensor de la tecnología en el cine y ha innovado con algunas técnicas como la captura de movimiento; pericia que aplicó primero en *Polar Express* y poco después en

³ Gulley sostiene que especialmente tras el 11S el cine estadounidense reconfiguró Beowulf para ofrecer un héroe fuerte y moralmente claro que restaure el orden. Según el autor, las adaptaciones del poema reforzarían, pues, la hipermasculinidad y el espectáculo, pero al mismo tiempo introduciendo ambigüedad al humanizar a Grendel y reflejando tensiones sobre culpa y violencia. En definitiva, el mito medieval como espejo de las ansiedades culturales de la época. Véase Gulley, 2014.

⁴ Según Zemeckis: “Una vez que se decidió hacer el filme animado, todos estuvimos de acuerdo en que lo mejor era que yo me encargase de realizarlo. Eso sí, el guión de Gaiman y Avary no sufrió modificaciones. Ambos estuvieron muy encima del rodaje. De hecho, los dos son coproductores”.

⁵ Ray Winstone como Beowulf; Angelina Jolie como la madre de Grendel; Anthony Hopkins como el rey Hrothgar y John Malkovich como Unferth.

Beowulf. Esta última, de hecho, es el primer largometraje en la historia del cine en utilizar la tecnología de captura de movimiento de principio a fin (Jones, 2017, p. 18).

Los actores se visten con un traje de neopreno con marcadores o sensores faciales y las cámaras registran sus movimientos. El resultado es un producto a caballo entre la animación y la imagen real o *live action*. Una tecnología muy costosa, gracias a la cual Zemeckis ha podido recrear a personajes como Grendel con mayor realismo y acercar, de paso, a más público a las salas. Se hizo una gran campaña de publicidad y la película se estrenó en salas 3-D, algo que en 2007 no era muy habitual. Con un presupuesto estimado de unos 150 millones de dólares, acabaría recaudando cerca de 197. Estamos hablando de buenos números, aunque no el éxito económico esperado. La crítica, dividida: para unos una readaptación del poema "vibrante y emocionante" (Travers, 2007), mientras que para otros una "fantasía demasiado ingenua" (Marinero, 2007).

Entrando en el análisis de algunos de los puntos clave de esta adaptación debemos indicar que se ha confrontado lo observado en la película (Zemeckis, 2007) con las ediciones y traducciones del poema por J.R.R. Tolkien (Tolkien, 2015), Seamus Heany (Heany, 1999), Luis y Jesús Lerate (Lerate y Lerate, 2017) y Bernardo Santano (Santano, 2019). Con esta selección pretendemos que la muestra sea suficientemente representativa para acercarnos de la manera más honesta posible a la historia original, sin haber leído el texto original en inglés antiguo. Asimismo, como se apuntaba en la introducción, el análisis tendrá un carácter exploratorio y estará enfocado en exponer aspectos básicos como la fidelidad de la trama y personajes al texto original, así como interpretaciones sobre el contexto histórico, social y geográfico reflejado en la película.

El argumento y los personajes

La adaptación de Zemeckis realiza algunos cambios relevantes en la trama en comparación con el poema original. Uno de ellos, muy común en muchas adaptaciones, es la problemática respecto a la temporalidad. Por su naturaleza, el cine a menudo tiende a reducir, simplificar, la narrativa respecto a las obras escritas. Algo que en el caso de este poema medieval representa todo un reto técnico: en la trama original hay claramente un vacío de 50 años que se produce entre la muerte de la madre de Grendel y Beowulf ya coronado rey de las gautas en su tierra. Algo que por cierto algunos estudiosos criticaban del poema, al no entender por qué esta estructura, y que Tolkien en su famoso discurso del año 1936 vendría a destacar. En este sentido, de una secuencia a otra hacemos un salto temporal y se muestra el paso del tiempo en el protagonista: pasamos de un Beowulf joven y exitoso a un Beowulf con muestras de vejez que vive ante todo de su pasado glorioso.

Entrando en la caracterización de los personajes principales⁶, el rey Hrothgar se muestra como una figura bastante compleja, curiosamente más en la película. Por un lado, se le presenta como generoso. En el poema se nos dice que es el encargado de construir la sala de banquetes, el Héorot, a donde invita a su pueblo a celebrar y festejar las glorias, repartiendo los tesoros. Al mismo tiempo, al principio también se le presenta como un rey seguro y sabio por las batallas y adversi-

⁶ Atendiendo a los objetivos del presente trabajo optamos por no abordar aquí, pese a su indudable interés, otras figuras más secundarias como Wiglaf, Unferth o el propio dragón.

dades que se entiende ha superado a lo largo de su reinado y que se refleja en los consejos que ofrece a Beowulf, basados en su experiencia, especialmente sobre los peligros del orgullo y la transitoriedad del poder. En la época en la que transcurre la trama, la sociedad germánica-escandinava estaría estructurada en clanes o linajes unidos por lazos de sangre (*sippen*), que contaban con un líder o cabecilla militar (*reik*) elegido en asamblea (García Moreno, 2001: 28-30)⁷.

No obstante, a medida que los ataques de Grendel persisten en el poema se ve cómo el jefe se hunde y acaba sintiéndose desesperado y humillado. Un rey poderoso y triunfador, pero incapaz ahora de proteger a su reino de una amenaza sobrenatural. Además de estos rasgos verosímiles sobre un jefe germánico, en la película se le presenta como un ser algo despreciable por sus constantes infidelidades y por el engaño a su pueblo por haber tenido una relación con una mujer con la que engendrará a Grendel. Esto llegará a ser un peso que nunca acabe de quitarse y, de hecho, en la película acabará suicidándose, llenando por así decirlo una laguna del poema original.

Por su parte, Wealhtheow, la reina danesa y esposa de Hrothgar, tiene una caracterización muy similar en ambas obras. Es presentada como una reina sabia, amable y hospitalaria. Una mujer que desempeña un papel fundamental en las festividades y banquetes que se celebran en el salón, y que asegura que los huéspedes sean recibidos con la cortesía debida. Es sin duda el principal apoyo del rey: se la ve ofreciendo copas de hidromiel a los guerreros y se preocupa siempre por el bienestar de su esposo y del reino, frente a la actitud infiel e inmadura de su marido. Como se interpreta fácilmente en el propio poema, Wealhtheow desempeña un papel importante en la configuración simbólica del orden cortesano, donde podemos observar un ideal femenino germánico como mediadora política y garante de la cohesión social. En este sentido, tanto en el texto, como en la película, la reina no cuenta con un papel meramente ceremonial, sino que su linaje real y su estatus como "freeborn queen of the people" (*frēolicu folccwēn*) (Damico, 1984: 5) legitiman su papel como mediadora política y garante del orden cortesano.

El caso de Grendel es muy singular. En el poema lo único que se dice sobre él es que es hijo de los descendientes de Cain. Nada más. Es decir: se le vincula con el primer homicida de la historia y se le dota de una mancha, un estigma de por vida. En la película se da pie a empatizar con él, porque se le presenta como un ser que sufre física y psicológicamente. Un ser que acude a atacar el salón del ciervo porque le duelen los oídos de oír esa música, pero también porque se siente solo en esa ciénaga mientras los humanos celebran con hidromiel y orgías sus alegrías. A diferencia del poema, en la película se le presenta igualmente como un error producto del pecado humano, por ser el hijo de Hrothgar y la madre de Grendel. En cuanto a que Hrothgar haya engendrado a Grendel, valga apuntar que al menos un estudio ha esgrimido un argumento similar en una crítica al heroísmo en el poema, afirmando que la madre de Grendel sería la hermana de Hrothgar y que Grendel es el producto de su relación incestuosa (Saavedra-Fajardo, 1989: 58).

En el poema original de Beowulf, a la madre de Grendel se la retrata como una "mujer monstruosa" y vengativa que vive en un lago (v. 2120). Su encuentro con Beowulf es un enfrentamiento violento en el

⁷ Para comprender el origen de la formación de estas estirpes/*sippen*, véase Wenskus, 1977. En el contexto escandinavo la figura del *reik* también se relaciona con el *dryhten* (señor) o el *konungr* (rey), dependiendo del grado de centralización del poder.

que el gauta lucha contra ella y la mata. ¿Qué ocurre en cambio en la película? Beowulf, el héroe, el invencible, que por fin ha matado al poderoso y temible trol Grendel cae engañado por los cantos de sirena de la bella madre del trol, encarnada por una Angelina Jolie que cumple todos los cánones femeninos actuales. Se gana a Beowulf con promesas de gloria, poder y riqueza, un poderoso gancho también a nivel comercial, siendo el eslogan de una de las versiones del cartel de la película: "*Pride is the curse*".

Es muy significativa la escena en que Beowulf empuña la espada Hrunting, que tiene un evidente simbolismo fálico, y esta se derrite ante el avance y las caricias de la madre, en una secuencia muy representativa de la película por su ironía y erotismo, dos temas muy presentes aquí y ausentes del texto medieval⁸. Así que mientras que en el poema le corta la cabeza, en la película Beowulf engendra un hijo con ella. Tras esto regresa a la corte y convence a todos de que ha derrotado a la madre de Grendel. A todos..., menos al rey, quien también, en su momento y como descubre finalmente Beowulf, cayó rendido a sus encantos.

Por último, queda nuestro protagonista. En el poema original, Beowulf se presenta como un guerrero muy joven y valiente que llega a la tierra de los daneses para enfrentarse a Grendel. Mientras que, en la película, Beowulf se representa como un guerrero más maduro y envejecido, algo que le añade una dimensión diferente a su personaje. Además, se le muestra como un hombre físicamente poderoso y atractivo, lo que contrasta con la descripción del Beowulf del poema como un guerrero algo más modesto en apariencia. En cualquier caso, la valentía y fortaleza exhibida serían atributos coherentes con los marcadores identitarios asociados desde Tácito a la figura del guerrero germánico. Se nos dice que Beowulf es un gauta y procede de Götaland (sur de Suecia), lugar que según el historiador Jordanes, fue "fábrica de pueblos" o "vivero de naciones" (*oficina gentium aut certe velut vagina nationum*) (Sánchez Martín, 2001, p. 71). Estos gautas o götar serían un grupo muy similar a los denominados godos, caracterizados ambos por esa fuerza y valentía⁹.

Más allá de los atributos físicos exagerados en la película, en el poema Beowulf es más un héroe que se mueve con un sentido claro de la virtud, con gran lealtad hacia el rey y un deseo de ganar renombre y gloria. El claro ejemplo de un modelo de virtud heroica en la tradición de los héroes germánicos, que estima la valentía y la lealtad por encima de todo. Además, la cinta nos ofrece una interpretación del héroe mucho más matizada y ambigua moralmente. Decididamente es un héroe, pero tiene sueños eróticos con Wealhtheow, cae en la tentación de la madre de Grendel, oculta esta relación amorosa, etc. Con esta reinterpretación los guionistas buscan humanizar al superhéroe, evidenciando sus demonios internos y enfrentándole a algunos dilemas morales que en el texto original no existen.

El contexto histórico, social y geográfico

La película refleja a grandes rasgos esa cultura guerrera germánica de la Alta Edad Media que se expone en el poema. Valores como la valentía, la fuerza, la lealtad, hacia los jefes o caudillos o la importancia de las hazañas heroicas como legitimación de poder. Algo que se observa bien, por ejemplo, en la relación entre Beowulf y Hrothgar. Como

⁸ Algo que el propio Roger Avary reivindica: "Neil Gaiman, Robert Zemeckis y yo compartimos un mismo sentido del humor [...] Por eso hemos jugado mucho con el erotismo y la violencia de la película, añadiendo detalles cómicos o irónicos. Los tres nos reímos de las mismas tonterías de universitario. Nos gustan el humor inteligente y el más soez. En la escena de Angelina, lo más fuerte no es que salga desnuda del agua, sino ver cómo encandila poco a poco a Beowulf. Cómo acaricia su espada moviendo la mano de arriba a abajo... Hasta que la espada se funde de gusto, por así decirlo" (Calleja, 2007).

⁹ En esta línea también Isidoro de Sevilla en su *Historia gothorum* (Rodríguez Alonso, 1975). Sobre el origen y recepción de esta identidad goda véase Fuente Escrivano, 2023.

apuntábamos, el rey era el líder y protector de su tribu o reino, y la corte estaba formada por guerreros leales. En este sentido, la película refleja bien la importancia de esta lealtad, además de la necesidad de un líder fuerte para enfrentar amenazas externas. En la última y más célebre de las llamadas "digresiones" del poema, se relata la lucha entre daneses y frisios en la fortaleza de Finn, el rey frisio. Este pasaje en forma de canción entonada por el juglar puede parecer algo inconexo respecto a la trama, pero su presencia es muy útil para comprender algunos rasgos de una sociedad marcada por el honor y la sangre. Seamus Heany expresa muy bien esta atmósfera conflictiva y feudal:

Todos se ven atrapados en la gran rueda de la necesidad, sometidos a un código de lealtad y valentía, obligados a buscar la gloria ante los ojos del mundo guerrero. Las pequeñas naciones se agrupan en torno a su señor, las grandes naciones se preparan para la guerra y amenazan a las pequeñas, un señor muere, se produce la indefensión, el enemigo ataca, la venganza por los muertos se convierte en una ética para los vivos, el derramamiento de sangre engendra más derramamiento de sangre, la rueda gira, las generaciones pisan y pisan y pisan (Heany, 1999, p 14). ●●●

Sin embargo, en la película este ambiente de continua amenaza queda algo emborronado por el abuso de esa versión estereotipada del mundo medieval como época de excesos, crueldades y violencia. Más fiel al poema original, si aparecerá un interés en el filme por evidenciar ese universo de armas y armaduras, que en el poema lógicamente es más profuso en detalles. Las armas eran extensiones del propio guerrero y para los germanos debían ser de la mejor calidad. Hay por tanto referencias a la forja, detalles técnicos sobre la calidad del acero, la manera en que se forjaban las hojas de las espadas, cómo se ajustaban las armaduras para un guerrero en particular... Algo que nos habla de aspectos centrales en la vida medieval: había que estar preparado ante las amenazas¹⁰.

El clima de conflictividad, marcado por amenazas externas y conflictos armados, constituye un rasgo muy presente en la Europa altomedieval. Durante este periodo, pocas regiones lograron sustraerse a las incursiones, saqueos y campañas de expansión protagonizadas por diversos grupos, como es el caso de los vikingos, cuyas acciones respondían tanto a motivaciones económicas como a dinámicas de prestigio y consolidación territorial.

Aunque el legado que nos quede del poema esté escrito en inglés antiguo, el contexto es germánico-escandinavo. El poema menciona por ejemplo a Weland (v. 45), el herrero que fabricaba espadas mágicas para héroes, y a Sigemund (v. 874), un célebre matadragones. Los monstruos, otros grandes protagonistas del poema, también forman parte de la mentalidad de esta época: Grendel y su madre están emparentados con los ogros y orcos del folclore nórdico, mientras que el dragón sigue el modelo habitual como guardián del tesoro. En el texto hay alusiones históricas muy vagas a pueblos y caudillos, como los merovingios o el rey Hygelac; detalles que han ayudado a precisar algo mejor la posible datación de la obra y la propia trama. A través de estos personajes y referencias, el poeta trata de recrear un pasado escandinavo anterior a su propio tiempo, situando la historia en los "días antiguos" o *geardagum* (v.1).

¹⁰ Pese a que los daneses se encontrasen en una época dorada existían amenazas tanto del interior, de los pantanos, donde "el clan de Cain", en forma de Grendel y su madre, acecha y espera su momento, como del exterior, de los heathobardos, cuyo rey, Froda, fue el máximo enemigo de Hrothgar como se expone en los versos 80-85 del poema.

Por otro lado, la película da cuenta de una coexistencia entre paganismo y cristianismo que, asumiendo que la trama se desarrolla en el siglo VI, resulta difícil de aceptar. Aunque las gentes escandinavas tuvieron ocasión de conocer el cristianismo desde su adopción por el imperio romano como religión oficial en el siglo IV, la transición del paganismo al cristianismo en estas regiones será un proceso gradual desarrollado durante varios siglos. El autor de Beowulf no era pagano, pero escribirá en una época y lugar (Inglaterra, siglo XI) en la que el pasado pagano seguía estando presente en un contexto de auge de las empresas misioneras.

En ambas obras advertimos muchas manifestaciones paganas dentro de esa cultura germánica a la que aludíamos, con creencias y valores reconocibles. Muestra de ello las referencias a los dioses paganos como Odín y Tyr, rituales funerarios, cuernos de oro..., que perviven junto a elementos cristianos, como las múltiples menciones a un único Dios o la presencia de símbolos de fe. En este sentido, ambas obras muestran valores de la antigua cultura germánica que privilegiarían la vergüenza sobre la culpa. Como asegura Clark, "en términos culturales [...] el poeta, el público anglosajón y los actores del poema pertenecen a un mundo que recompensa la conducta correcta con honor y castiga la conducta incorrecta con vergüenza" (Bjork y Niles, 1997, p. 276). En esta línea, aunque el poeta retrata a los monstruos como antítesis de los ideales germánicos, su envoltura podría ocultar una idea cristiana. La ciudad del hombre, ya sea ubicada en una sociedad germánica o cristiana, siempre está amenazada por el pecado y el fracaso.

Sin intención de entrar en los debates sobre si el poema es esencialmente cristiano o pagano¹¹, lo cierto es que, mientras en el poema hay una postura pro-cristiana, en la película la llegada de la nueva fe se representa en términos de conflicto y oposición por parte de los escandinavos. Ciertamente, la penetración del cristianismo en los territorios no se produciría en general como consecuencia de la demanda o del convencimiento personal, ni por el deseo de conocer el mensaje evangélico, sino a través de acuerdos políticos y relaciones diplomáticas. Que esta conversión¹², como la de Recaredo en el III Concilio de Toledo, no tuviera esa raíz espiritual ayudaría a explicar la pervivencia de muchas prácticas y costumbres anteriores al cristianismo e, incluso, posibles episodios de fricción y confrontación.

Así, vemos también que la coexistencia de elementos paganos y cristianos igualmente podría generar conflictos de valores. El código de honor germánico y la venganza son importantes para los personajes, pero al mismo tiempo la moral cristiana promueve la compasión y el perdón. ¿Cómo se conjuga eso? El propio Beowulf encarnaría una lucha interna con su propia brutalidad y lealtad al rey junto a ejemplos de compasión puramente cristiana. Este conflicto moral se hace evidente en su enfrentamiento con la madre de Grendel, donde utiliza la espada, pero mostrando también compasión hacia ella como madre afligida ante la muerte de un hijo.

Al menos, pese a caer en estereotipos y alejarse a menudo de las referencias históricas o literarias, no se puede decir que Zemeckis presente una historia con personajes unidimensionales. Esta complejidad y ambigüedad en las mentalidades va más allá del esquema maniqueísta de buenos y malos tan común de la industria de Hollywood. Laura

¹¹ Para Bernardo Santano existen "evidentes rasgos cristianos" a lo largo de todo el poema que a veces contrastan con "residuos de paganismo" (Santano, 2019, 36). En general buena parte de la crítica moderna defiende la idea de que el texto se dirige a un público cristiano, circunstancia que explicaría el propósito moralizante del autor en presentar la trama como un enfrentamiento entre las fuerzas del bien y las del mal. El bien encarnado en los hombres, que son pecadores y tienen sus castigos, y el mal encarnado en los monstruos. En cambio, sirva como ejemplo contrario el estudio de Luis y Jesús Lerate, para quienes el poema rezuma un "espíritu pagano", frente a pasajes cristianos siempre breves y bien acotados. (Lerate y Lerate, 2017, p. 18)

¹² El primer rey danés en convertirse al cristianismo fue Harald Klark (758-851).

Gallego lo expresa en este sentido en el prólogo de una novela derivada de la película: "Se nos brinda la posibilidad de leer la otra cara de la historia, la [...] de un hombre no del todo héroe que se enfrentó a monstruos no del todo malvados" (Kiernan, 2007, p. 14).

Por último, no debemos olvidarnos de la importancia que adquieren los diferentes espacios en los que se desarrolla la historia. Así, la trama nos conduce por viajes de ida y vuelta a través de tres lugares que desempeñan una función clave: Götaland, el reino de los suecos (Svealand) y Dinamarca (Scedeland). Mientras que Götaland es el lugar de origen de Beowulf¹³, el territorio sueco representa la alteridad y el conflicto fronterizo. Por su parte, Dinamarca es el reino gobernado por el rey Hrothgar. Como sabemos Beowulf parte de Götaland hacia Dinamarca¹⁴ en respuesta a la llamada del rey de los daneses, y más tarde, se embarca en una segunda travesía para enfrentar al dragón en Gotaland. Estos viajes y las distancias que involucraban reflejan la movilidad y la conectividad de una época de fronteras y enorme fragmentación política en Europa. Algo que se refleja más en el poema que en el filme y que añade un plus de épica al hacer sentir al lector, o espectador, parte de un viaje en un mundo lleno de peligros.

También hay alusión a espacios más concretos como el Héorot: ese gran salón de banquetes en Dinamarca presidido por Hrothgar. Un lugar específico que las fuentes literarias y la tradición asocian con Lejre (*Gammel Lejre*) en Dinamarca, revelando la arqueología restos de varias grandes salas datadas entre los siglos VI y X (Christensen, 2010), aunque por ahora sin las suficientes evidencias científicas como para concluir que fuera la célebre estancia del poema. En un mundo de constante amenaza, la existencia del Héorot, como también la sala de Hygelac, representa la salvaguarda de los valores de la sociedad germánica; un refugio físico y simbólico. Lugar de calor y luz, solidaridad y ceremonia, los ancianos comparten hidromiel con los jóvenes y se narran historias de reyes guerreros y héroes del pasado, estimulando el deseo de esos valientes jóvenes que aspiran a ganar renombre. La perspectiva de alcanzar una gloria duradera a través de las hazañas, en el fragor de la batalla, ese orgullo de defender a su señor y ser testigos heroicos de su victoria en la lucha, es lo que impulsa y legitima esa tradición germánica que se recoge en *Beowulf*¹⁵.

Por último, algunos elementos geográficos son bastante apreciados como la costa y el mar. Se presenta a estos pueblos del entorno escandinavo como talasocracias y se evidencia de forma rigurosa que los viajes por mar eran esenciales en la movilidad entre reinos, atendiendo a fines comerciales, de saqueo, etc. Sin olvidar, por supuesto, las referencias a los paisajes naturales, pese a que en la película lo que se busque conseguir con ellos sea una suerte de *dark fantasy* muy del gusto del Romanticismo: bosques oscuros, páramos, marismas, acantilados, altas montañas...¹⁶ Aunque la idea, como tantas otras del popular largometraje, atiende de nuevo a un fin más metafórico, en este caso transmitir la sensación de un mundo salvaje y peligroso dentro de esa atmósfera medieval antes referida de continua amenaza.

¹³ La isla de Götaland hoy políticamente pertenece a la actual Suecia.

¹⁴ "Pregunta: ¿Cuáles fueron los mayores cambios respecto al poema? Avary: Una de las cosas que Robert quería hacer era que... originalmente en nuestro guion, y originalmente en el poema, Beowulf regresa y no se queda en Dinamarca. Robert quería mostrar dónde estaban todos los personajes y mostrar los contrastes de la época y el lugar, y cómo el cristianismo había pasado de ser una especie de culto menor a un..." (Sciretta, 2007).

¹⁵ Un paralelismo que, aunque no sea objeto de reflexión aquí, merece establecerse con el cuerno de oro con el que Hrothgar recompensa a Beowulf, un tesoro robado del dragón Fafnir. Como indica George Duby, el tesoro, además de ser la base del poder del rey en la Alta Edad Media, debía reunir "lo más fascinante que produzca el mundo material", debiendo ser mostrado "en las grandes ceremonias" (Duby, 2009, p. 65).

¹⁶ Irónicamente, la mayor elevación de Dinamarca, Møllehøj, está a poco menos de 170 metros sobre el nivel del mar.

CONCLUSIONES

Peese a no ser un gran éxito de taquilla, por su presupuesto, medios e impacto la adaptación de Zemeckis nos revela que Beowulf sigue suscitando interés. Al mismo tiempo, ejemplifica cómo una obra erudita, o de la mal llamada alta cultura por su difícil comprensión, puede ser transformada en un producto de entretenimiento al alcance de cualquiera, manteniendo viva la relevancia de los mitos antiguos en el imaginario contemporáneo. Es evidente que el poema sigue siendo objeto de gran interés tanto en el ámbito popular como en el académico .

Este proceso de uso o apropiación de fenómenos medievales puede enmarcarse en una tendencia a recrear una nueva Edad Media que, como en el caso del *Beowulf* de Zemeckis, resulta a menudo simple e idealizada. Junto a otras producciones recientes, observamos en *Beowulf* un deseo de conectar con un público genérico que busca ante todo evasión y puro entretenimiento. Se utiliza una formulación hipertextual, es decir, se reimaginan, se reinterpretan, las historias medievales desde nuevos puntos de vista, que en el caso de la cinta analizada se evidencian por ejemplo en la inclusión de complejidades morales y psicológicas en los personajes principales. Entre todo lo dignificable de la película de Zemeckis se encuentra el loable hecho de demostrar un gran respeto y conocimiento de muchos aspectos del texto medieval y de la identidad de la sociedad germánica.

Para finalizar, una última reflexión. ¿No es acaso el poema de Beowulf en sí mismo otra interpretación de la realidad? Recordemos que lo que consideramos como el texto fuente u original, cuando fue publicado, es en realidad una versión ya modificada del único manuscrito original existente, el cual a su vez provendría de un antiguo testimonio oral perdido en el tiempo. Quizá partir del efecto de estas lentes deformantes que tenemos entre el pasado y el presente sea un interesante punto de partida para las reflexiones sobre la dialéctica entre cine e historia medieval.

¹⁷ Sirva como ejemplo el comic *Beowulf* de Santiago García y David Rubín (2013), la miniserie de televisión *Beowulf: Return to the Shieldlands* (2016) o la expectación generada por el reciente anuncio, aún en fase de producción, de la película *Grendel*, que será dirigida por Robert D. Krzykowski basada en la novela homónima John Gardner (Galuppo, 2024).

¹⁸ No olvidemos la ingente publicación de estudios académicos, ediciones y traducciones por todo el mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bjork, R., & Niles, J. (eds.) (1997). *A Beowulf handbook*. University of Nebraska Press.
- Calleja, P. (2007). "Fábula medieval con tecnología del siglo XXI". *El Mundo. Suplemento Metropoli*. Disponible: <https://www.elmundo.es/metropoli/2007/11/21/cine/1195637061.html>
- Christensen, T. (2010). "Lejre beyond the legend – the archaeological evidence." *Settlement and Coastal Research in the Southern North Sea Region*, (33), 237–254.
- Damico, H. (1984). *Beowulf's Wealththeow and the Valkyrie Tradition*. University of Wisconsin Press.
- Dormer, J. (2016). *Beowulf: Return to the Shieldlands*. ITV Studios.
- Duby G. (2009). *Guerreros y campesinos*, Siglo XXI.
- Fajardo-Acosta, F. (1989). *The Condemnation of Heroism in the Tragedy of Beowulf: A Study in the Characterization of the Epic*. Edwin W. Mellen Press.
- Fernández, B. (2016). *Entrelineas: Beowulf*. Universidad de los Andes. Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=U-PdOuFmiFQ>
- Fuente Escribano, A. (2023). *Lo gótico y neogótico. La imagen de los godos en De rebus Hispaniae*. Dykinson.
- Galuppo, M. (2024). "Jeff Bridges, Dave Bautista to Star in Live-Action Monster Movie 'Grendel' from Jim Henson Company". *The Hollywood Reporter*. Disponible: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/jeff-bridges-dave-bautista-beowulf-grendel-movie-1235896022/>
- Gaiman, N. (2018). *Mitos Nórdicos*. Destino.
- García, S. & Rubín, D. (2013). *Beowulf*. Astiberri.
- García Moreno, L. A. (2001). *La construcción de Europa. Siglos V-VIII*. Síntesis.
- Gardner, J. (1971). *Grendel*. Random House.
- Gómez Calderón, M. J. (2002). "La mitificación de Beowulf". En *La imaginación mítica: pervivencia y revisión de los mitos en la literatura en habla inglesa* (pp. 85-98). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Gómez Calderón, M. J. (2003). *Los otros beowulf: reelaboraciones contemporáneas*. Universidad de Sevilla.
- Gómez Calderón, M. J. (2007). "Beowulf and the Comic Book: Contemporary Readings". *Revista canaria de estudios ingleses*, (55), 107-127.
- Gulley, A. (2014). "What We Need is a Hero": Beowulf in a Post-9/11 World. En M. Klein, M. & Parker, J. (eds.), *The Middle Ages in Popular Culture: Medievalism and Genre* (pp. 45–58). Palgrave Macmillan.
- Heaney, S. (ed., y trad) (1999). *Beowulf: A New Verse Translation*. WW Norton & Co.
- Jones, C. (2017). "From Heorot to Hollywood: Beowulf in its Third Millennium". En Clark, D. & Perkins N. (eds.). *Anglo-Saxon Culture and the Modern Imagination* (pp. 13-30). Boydell & Brewer.
- Kiernan, K. (1986). *The Thorkelin Transcripts of 'Beowulf'*. Rosenkilde and Bagger.
- Kiernan, K. (2007). *Beowulf*. Espasa.
- Lerate, L. & Lerate, J. (eds., y trads.) (2017). *Beowulf y otros poemas anglosajones (siglos VII-X)*. Alianza.
- Marinero, F. (2007). "Actores como juguetes". *El Mundo*. Disponible: <https://www.elmundo.es/metropoli/2007/11/30/cine/1196377230.html>
- Olivares Merino, E. (2009). "'Beowulfo', 'Geatas' and 'Heoroto': An Appraisal of the Earliest Renderings of Beowulf in Spain". *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*, (39), 73-102.
- Rodríguez Alonso, C. (ed.) (1975). *Historia de los Godos, Vándalos y Suevos. Estudio, edición crítica y tradición*. Centro de Estudios San Isidoro.
- Sánchez Martín, J. M. (ed.) (2001). *Jordanes. Origen y gestas de los godos*. Cátedra.
- Santano, B. (ed., y trad.) (2019). *Beowulf*. Cátedra.
- Sciretta, P. (2007). "Interview: Roger Avey And Neil Gaiman". *SlashFilm*. Disponible: <https://www.slashfilm.com/497455/interview-roger-avey-and-neil-gaiman/>
- Suárez Bilbao, F. (2022). "Historia y cine: manipulación o documento". En Martínez García, P. (ed.). *El pasado en la pantalla: cine y humanidades digitales* (pp. 11-21). Editum.
- Tarantino, Q. (dir.) (1994). *Pulp Fiction*. Miramax.
- Tolkien, J.R.R. (ed., y trad) (2015). *Beowulf. Traducción y comentario*. Minotauro.
- Travers, P. (2007). "Beowulf". *Rolling Stone*. Disponible: <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-reviews/beowulf-249622>
- Wenskus, R. (1977). *Stammesbildung und Verfassung: Das Werden der frühmittelalterlichen Gentes*. Böhlau.
- Zemeckis, R. (dir.) (1985). *Regreso al Futuro*. Universal Pictures.
- Zemeckis, R. (dir.) (1994). *Forrest Gump*. Paramount Pictures.
- Zemeckis, R. (dir.) (2000). *Náufrago*. 20th Century Fox, DreamWorks SKG, ImageMovers, Playtone.
- Zemeckis, R. (dir.) (2004). *Polar Express*. Playtone, ImageMovers, Golden Mean.
- Zemeckis, R. (dir.) (2007). *Beowulf* [2 discos, 110 mins más contenido extra, ratio 2.40:1, Dolby Digital]. Warner Bros, Paramount Pictures, ImageMovers, Shangri-La Entertainment.

1.4

Sexo de tronos o la sexualidad medieval que refleja la serie *Juego de Tronos*

Ana E. Ortega Baún

Investigadora Independiente

INTRODUCCIÓN: ¿JUEGO DE TRONOS VS UNA EDAD MEDIA MOJIGATA?

Cualquier espectador que vea la serie de *Juego de tronos*, en especial las primeras temporadas, puede llegar a dos conclusiones. La primera, que ocurre en un mundo que se asemeja a nuestra Edad Media, pero que por ser fantasía el creador o creadores pueden tomar y toman de ella solo lo que quieren. Su fantasía, sus normas. Y la segunda, que hay mucho sexo. *Juego de tronos* es conocida por ser una serie de, sobre todo, desnudos y coitos gratuitos, lenguaje procaz y prostitutas. Tetas y dragones como dijo el actor Ian McShane. Con estas premisas ¿se puede aprender algo del sexo en el Medievo viéndola? O, por el contrario ¿es un foco de ideas preconcebidas que no hace ningún bien a la imagen que el común de los mortales tiene de la Edad Media? La respuesta es que sí que se puede aprender algo, porque hay muchos parecidos entre la serie y la realidad, especialmente si se comparan el Mediterráneo occidental y Los Siete Reinos. Además, estos parecidos no son una mera colección de anécdotas sexuales que casualmente tienen su homónimo en el Medievo porque el sexo es sexo, la biología y la anatomía humanas de *Juego de tronos* son idénticas a las nuestras, las casualidades existen y el que busca encuentra. No. *Juego de tronos* muestra una sexualidad que coincide con la de la Edad Media, al igual que ha hecho hasta el momento George R. R. Martin en la saga de libros de la que parte esta serie (Ortega, 2019). Así pues, la serie no se enfrenta a la realidad de un Medievo europeo mojigato, sino que más bien, incluso con todos sus desnudos y palabras y expresiones malsonantes, es un reflejo suyo. La verdadera fantasía es pensar que aquellas almas medievales repelían en general el sexo. Por supuesto que había personas que renunciaban a tener una vida sexual activa, pero no eran mayoría¹. Como en la serie.

¹ Para ver un ejemplo de esto mismo en el reinado de Alfonso X ver Ortega, 2014, p. 86 y ss.

DE LOS INSULTOS A LOS HABITANTES DE LOS SIETE REINOS AL HONOR DE LA CASTILLA MEDIEVAL

Si hay un elemento muy interesante en la oralidad de la serie es la existencia y uso de insultos de índole sexual, pues estos indirectamente condenan y ensalzan determinadas prácticas, situaciones y formas de entender el sexo en la serie. Y eso mismo ocurre en la realidad medieval. Los insultos que se oyen en *Juego de tronos* son "puta" (2x2, 17:00²; 2x10, 53:10; 4x1, 27:00; 6x6, 20:00 y 40:00) y sus derivados como "ramera" (7x1, 18:30; 7x7, 06:00; 7x7, 30:30) y "zorra" (5x6, 35:00; 7x1, 18:30), "cabrón" como sinónimo de cornudo (3x4, 38:00) y "muerde almohadas" (4x1, 27:00), "chupa vergas" (4x4, 41:20) y "maricón" (6x8, 46:00) como equivalentes de homosexual. Estos insultos u otros que vienen a decir lo mismo, son unos viejos conocidos de la sociedad medieval y han llegado hasta hoy con todo su valor simbólico. Pronunciarlos estaba fuertemente penado. Claro que existían otros insultos, pero los que se consideraban más graves, los que se mencionan en las leyes para ser castigados, en su mayoría eran de índole sexual (Serra, 1969, p. 80). Y eso nos da una gran pista sobre qué pesaba sobre la vida de aquellas personas, qué les dolía, qué les importaba por encima de otras cosas para incluirlos en sus leyes; y eso era su honor. En la serie se hace referencia muchas veces a este fenómeno social. El honor más conocido es el de Eddard Stark, un hombre fiel a su rey, a las normas y a sus promesas hasta el extremo. Pero hay otros mencionados, como en de Janos Slynt, insultado doblemente por Tyrion, primero al mencionar que su lealtad podía ser comprada con oro y segundo al afirmar que su honor es inexistente. La reacción violenta del insultado es la esperable (2x2, 24:45). No se ataca lo que no duele, no se protege lo que no importa.

A muy grandes rasgos el honor se puede definir como el "qué dirán", una forma de dar o quitar prestigio o credibilidad social en base a los comportamientos de una persona (Pérez de Tudela, 1983, pp. 68-69; Madero, 1992, p. 27; Gauvard, 1991, p. 706; Pitt-Rivers, 1968, p. 22; Davis, 1983, p. 83). Y entre esos comportamientos pueden encontrarse algunos sexuales como ocurría en los Siete Reinos o en la Castilla medieval. La lealtad al rey, a la Guardia de la Noche, a la palabra dada, son comportamientos que dan honor mencionados en la serie. ¿Y para qué sirven? Para ser alguien bien valorado dentro del grupo social, una persona respetada, de prestigio o credibilidad, lo cual suele tener sus ventajas. Mientras, quienes no tienen comportamientos honorables o incluso los tienen deshonorosos, acaban siendo castigados. Por ejemplo, en Cuenca la palabra de las mujeres promiscuas no valía nada si eran acusadas de robo o de homicidio, no se tenía en consideración, así que en vez de jurar como las demás, eran sometidas a la prueba del hierro candente. Y si denunciaban una violación tampoco eran escuchadas, pues no había honor que compensar (Ortega, 2016a, p. 87; Ortega, 2011, pp. 111-112).

Para comprobar que los insultos son una ventana al honor hay que conocer bien qué hay detrás de ellos, cuál era su significado exacto en esa sociedad. Empecemos por los femeninos, pues aunque hubiese insultos para los dos géneros, tanto en el medievo como en Poniente eran las mujeres las que más se jugaban su honor con sus comportamientos sexuales. El peor y principal improperio que se le dedicaba a la mujer era el de puta, no tanto con el sentido de mujer que vende su

² La forma de citar la serie es la que sigue: temporada x capítulo, minuto al que se hace referencia.

cuerpo sino con el de promiscua (Madero, 1992, p. 65). ¿Y a partir de qué número de parejas sexuales se consideraba a una mujer promiscua? Algunos fueros castellanos dan una horquilla, no se sabe bien en base a qué, que va de 2 a 3 los más restrictivos a más de 5 los más liberales (Ortega, 2011, p. 104). La distancia entre una mujer promiscua y una honrada era muy corta. ¿Por qué? Porque si pierden su pureza sexual pierden su principal valor, origen del resto de sus dones. Por eso la virginidad de las solteras, la castidad de las viudas y la exclusividad sexual de las casadas a su marido es el máximo exponente del honor de estas mujeres. Y sin esta pureza sexual no son nada (Ortega, 2016a, pp. 77-78). Incluso cuando la perdían contra su voluntad al ser violadas, una situación que la serie refleja a la perfección al mostrar que tanto las nobles como las campesinas pueden ser abusadas (2x6, 28:20; 3x4, 43:00; 5x4, 8:00; Rosell, 1953, p. 565). Por eso cuando Jamie Lannister presagió que Brienne iba a ser agredida sexualmente, dijo a sus captores que el padre de ella sólo pagaría un rescate si era devuelta con su honor íntegro, es decir, virgen (3x3, 46:00). Y por eso mismo no la violaron, porque entendían que si perdía su pureza sexual no valdría nada y no podrían obtener ningún rescate. Tal vez Jamie es injusto con el padre de Brienne al insinuar que rechazaría a su hija si fuese violada. Es posible que no la dejara de querer pero sí que se convertiría en un problema si su violación se diese a conocer; la deshonra que no es conocida por los demás no marca a la persona (Ortega, 2016a, p. 76 y 87). Y es que podemos suponer que en Poniente ocurría como en la Castilla medieval, que los hombres tenían muchas reticencias a casarse con mujeres que ellos no habían desflorado, pues dudaban de que estas mujeres les fueran fieles y les dieran hijos legítimos, ya que o no habían sabido mantener su castidad, o tenían dudas sobre si realmente habían sido violadas o, incluso, si habían acabado disfrutando de ese acto sexual (Ortega, 2016a: 78; Madero, 1992: 116). Una mujer honrada como mucho podía tener sexo con un solo hombre en su vida, su marido (Rodríguez Ortiz, 1997, p. 254). Si incumplía esta norma y los demás lo sabían, pasaba a formar parte del grupo de las malas mujeres, de las que no tenían honor u honra. Y las mujeres más deshonradas del Medioevo y de los Siete Reinos son las prostitutas. Por eso Ser Rodrik le dice a Theon que le entristece que tenga "menos honor que una puta callejera" (2x6, 45:00). De ahí que el peor insulto sea el de puta, el oficio de las promiscuas. El honor hace que, tanto en la realidad medieval como en la serie, estás mujeres no tengan ningún valor para el matrimonio. De ahí que Tyrion diga a Shae indirectamente una verdad que todo Poniente sabe: que no pueden tener un futuro juntos ya que ningún hombre en su sano juicio tendría hijos con una prostituta (4x2, 18:40). La legitimidad de los hijos siempre estaría puesta en duda y con ella el honor del padre, todo por la experiencia sexual fuera del matrimonio de ellas (Bazán, 1995, pp. 314-315).

Con respecto a los insultos masculinos, una parte de ellos también está directamente relacionada con el comportamiento sexual femenino. Y es que no solo se deshonra así misma la mujer que tenía sexo fuera del matrimonio, sino que también deshonra a su familia, especialmente a sus parientes masculinos más cercanos. Por un lado a sus padres si están solteras tal y como menciona Ygritte al parodiar esta situación: "¡Qué vergüenza! ¡Ahora no podré casarme con un señor perfumado! ¿qué dirá mi pobre padre salvaje?" (2x7, 26:17). Y a sus maridos si están casadas (Madero, 1992, p. 101-102). Por eso no era raro que el adulterio femenino (que no el masculino) acabase con la

muerte de la adúltera y su amante para enmendar el honor del marido (Dillard, 1993, pp. 239-243). De ahí que Jamie le diga a Cersei que si la difunta mano del rey hubiera descubierto que tenían sexo y se lo hubiera contado al marido de ella, ambos estarían ya ahorcados (1x1, 19:40). Por eso, podemos intuir que uno de los peores insultos para un hombre de los Siete Reinos era el de "cabrón" (3x4, 38:00), tal y como ocurría en el Medievo castellano y que lo demuestran muchos ordenamientos jurídicos (Ortega, 2011, p. 105).

Y junto a los padres y los maridos, la deshonra de una mujer también era sufrida por sus hijos (Madero, 1992, p. 101-102). Por eso a ellos se les podía insultar a través de la vida sexual de su madre. Ambas sociedades, la medieval y la de los Siete Reinos, tienen un claro problema con la materialización del deseo sexual femenino, especialmente si este se satisface fuera del matrimonio. Por eso es motivo de escarnio (Madero, 1992, p. 67). Y por eso "hijoputa" (3x10, 24:00; 5x4, 16:00; 6x7, 05:30), "hijo de zorra de taberna" (5x4, 16:00) y "bastardo" (6x9, 13:00; 7x7, 06:00) son un insulto en los Siete Reinos.

Analizar los insultos femeninos que se pueden escuchar en *Juego de tronos* nos ha revelado que bajo ellos hay una ideología que limita hasta el extremo la sexualidad femenina. Como ocurría en la Edad Media castellana, en buena parte de los Siete Reinos el honor se ceba sobre todo con las mujeres y su vida sexual. Hacer lo mismo con los insultos dedicados a los hombres en los que la sexualidad femenina no interviene, revela otra cara de esta ideología del honor que comparten ambos mundos.

En la serie aparecen los improprios de "maricón", "chupa vergas" y "mierde almohadas", insultos que hacen referencia a la homosexualidad masculina y que aunque no son los mismos que en el Medievo, tienen el mismo significado (Ortega, 2011, p. 107). Esto demuestra que los varones homosexuales no eran bien vistos en ninguno de estos dos mundos. Y es que un hombre que se descubría que había tenido sexo con otro perdía su prestigio (Madero, 1992, pp. 68-70). No solo eso, si no que en ambas realidades buena parte de esos insultos hacen referencia clara a la misma figura, al homosexual pasivo. En la Edad Media Castellana y por lo que se puede ver también en Poniente, si había algo más deshonoroso que un hombre tuviera sexo con otro, esto era que fuera el que tuviese el rol pasivo, el de la mujer, renunciando así a su masculinidad (Karras, 2005, p. 129). Por eso es inexacto que en la serie (y también de la saga literaria) Ned Stark perdiera su honor por tener un hijo bastardo de una mujer anónima estando casado. En la Edad Media castellana esto no afectaba al honor de ningún hombre al contrario que el adulterio femenino (Córdoba, 1986, p. 582). Es más, hablaba bien de su masculinidad. Lo que sí es histórico es la reacción de Cathelyn Tully, su mujer, que no acepta la presencia en su casa del bastardo Jon Snow (1x2, 15:00). No todas las mujeres medievales aceptaban pasivamente los adulterios de sus maridos. Las que podían o las que querían se enfrentaban a ellos de palabra (Zaragoza, 1997, p. 587, doc. 12, Gonzalo Ferrero, pr. 12) o con acciones, por ejemplo expulsando de la casa a la criada que se había convertido en la amante de su marido (*Correspondencia*, 1972, 145.5; AGS, CRC, 41, 15 (2, 2), 4v).

SER UN HOMBRE EN PONIENTE, SER UN HOMBRE EN EL MEDIEVO CASTELLANO

Ya se ha mencionado la palabra masculinidad. Sobre ella hay situaciones que aparecen en *Juego de tronos* que bien podrían haber ocurrido en la Castilla medieval. Por ejemplo, esa en la que el rey Robert le dice a su hermano que en su juventud uno no se podía considerar un hombre si no había hecho “un ocho”, es decir, si no había tenido sexo con una mujer de cada uno de los Siete Reinos más una de la Tierra de los Ríos (1x6, 30:20). O esa otra en la que se dice que los vasallos de Renly se ríen de él porque ya lleva dos semanas casado y todavía no ha desflorado a Margaery (2x3, 28:25). Y no se puede olvidar a Theon Greyjoy, un personaje al que le gusta hacer gala de su prolífica vida sexual. Cuando es castrado deja de ser considerado un hombre (3x10, 25:00). Y es que, como ocurría en la Europa medieval, no podía ser un varón aquel que no demostraba o estaba privado de su potencia sexual (Bullough, 1994, p. 43).

La masculinidad se parece al honor en tanto en cuanto es otra forma de juzgar socialmente a las personas a través de si cumplen o no con una serie de comportamientos, pero los honorables se realizan para ser un miembro respetable de la sociedad y los viriles para ser considerado un hombre. En el Medioevo estos comportamientos evaluables de la virilidad eran la autoridad sobre los demás, la posesión de la fuerza y el satisfacer las necesidades de su familia (Solórzano, 2008, p. 191, n. 17). Aquí honor y masculinidad se solapan, pues un hombre ha de controlar los devaneos sexuales de sus mujeres imponiendo su autoridad y ha de defenderlas de las agresiones externas, si es necesario ejerciendo la fuerza en ambas. Pero, además, la masculinidad obligaba a cumplir unos roles sexuales marcadamente heterosexuales y falocéntricos: tener una erección, satisfacer sexualmente a una mujer y dejarla embarazada (Bullough, 1994, p. 43).

En la Castilla medieval y en los Siete Reinos, el honor y la masculinidad limitaban la sexualidad de los hombres al no permitirles ser homosexuales, pero sí los animaba a tener un buen número de relaciones sexuales heterosexuales. Un castellano que se preciase como hombre, debía aprovechar todas las buenas oportunidades que el destino ofreciese para tener sexo con una fémina (Rodríguez Ortiz, 1997, p. 244). Y eso mismo es lo que dice el rey Robert con lo de hacer “el ocho”. La virginidad y la castidad eran cosas de mujeres de las que un hombre debía huir. Aun así esta promiscuidad heterosexual tenía sus límites. Y es que había que ejercerla con inteligencia, midiendo las posibles consecuencias: se podía acabar perdiendo la libertad, la fortuna o la vida si el padre o el marido de una mujer seducida tomaba represalias (Ortega, 2011, pp. 121-125 y 129-131).

Caso a parte es el de Tormund, que expresa su masculinidad hablando constantemente de la noche salvaje que pasó con una osa (4x9, 05:50). Esto no ocurre en el resto de Poniente, donde la zoofilia se utiliza para denigrar al otro, al diferente (2x6, 12:30; 4x1, 06:30 y 13:00), algo que ya se hacía en el Occidente europeo en la primera mitad del siglo XII (Ortega, 2011, pp. 354-355). Y es que tanto el pueblo libre del “norte real”, como quienes habitan al otro lado del mar Angosto son otra cosa a nivel sexual. Esto también lo demuestra Tormund al no poner ninguna connotación ni negativa ni positiva al sexo entre hombres (7x6, 14:00).

DE DORNE A CASTILLA: VIAJE TEMPORAL Y GEOGRÁFICO POR LA SEXUALIDAD NO HETERONORMATIVA

Juego de tronos es muy conocido por mostrar muchos desnudos innecesarios. En alguna ocasión estos son de prostitutas en pleno juego o directamente relación sexual con otra mujer (1x7, 09:50). Pero esto, más que hablarnos de la orientación sexual de ellas, nos habla del negocio de la prostitución. No obstante, si hay algo que hay que agradecer a la serie es hacer más visible la realidad no heteronormativa que creó George R. R. Martin para su saga. A lo largo de sus capítulos aparecen claramente ante las cámaras gays como Renly y Loras (1x5, 38:00) o el señor que intentó tener sexo con Grenn (1x7, 38:45), lesbianas como Yara (6x7, 34:00), bisexuales como Oberyn y Ellaria (4x1, 09:30; 4x3, 32:00; 6x1, 25:50) y hasta asexuales en el caso de Varys (4x6, 28:00). Y aunque los historiadores todavía no hemos sido capaces de encontrar en la documentación medieval a todo el colectivo LGBT+, sí conocemos los nombres y los apellidos de diferentes gays y lesbianas. No obstante, en la mayor parte de los casos no se puede asegurar que lo fueran, sino solamente que fueron acusados de serlo, ya que lo que nos ha llegado de ellos y de ellas han sido sobre todo denuncias y resoluciones de juicios y no testimonios salidos de su boca. Este es el caso del obispo Aduolfo II, que vivió a finales del siglo IX en Galicia (Callón, 2011, p. 45). Menos dudas se tienen con Rodolfo obispo de Tours y su amante Juan, obispo de Orleans, de finales del siglo XI (Boswell, 1998, 237-238). Ya en el XIII tenemos a Alaçar, un judío de Lleida acusado falsamente en 1263, y en 1271 el primer sodomita ajusticiado en la Península Ibérica, un anónimo musulmán de Tarazona (Riera, 2014, p. 47). Los siguientes europeos en morir por este motivo parece que fueron dos hombres de Bolonia en 1291 por intentar violar a un niño (Lansing, 2005, 112). Y en 1292 quien moría era John de Wettre en Gante (Crompton, 1980-1981, p. 17).

A lo largo de sus ocho temporadas, son pocas las lesbianas que se encuentran en *Juego de Tronos*. Yara parece la única, y pese a la escena que protagoniza con su hermano (2x2, 34:20) solo hay pruebas de que le gustan las mujeres (6x7, 34:00). Se podría criticar que su deseo es demasiado masculino (Larrington, 2021, 121). Pero el que existan más gays que lesbianas en la serie es algo que también tiene su reflejo en la Europa de la Edad Media. Y es que sí había lesbianas aunque cueste encontrarlas en la documentación. Hay que viajar a la Bolonia de 1295 para encontrar a la más antigua de Europa, a Bertolina, y a Sevilla en 1489 para conocer a sus homónimas castellanas, Catalina de Baena y Marina de Ávila. Pero esto no quiere decir que viviesen tranquilas al contrario que los varones homosexuales. Por ejemplo, la primera ley en Bolonia contra estas mujeres data de 1314, años antes de que alguien denunciara a Bertolina, y lo mismo sucedía en Castilla; la primera ley es de 1497 mientras que Catalina y Marina fueron ajusticiadas ocho años antes (Lansing, 2005, p. 109; Burgwinkle, 2004, 32-33; Ortega, 2020, 71-73).

Una de las características más curiosas de *Juego de tronos* es el diferente tratamiento que tiene la homosexualidad a lo largo de los Siete Reinos, un trato que, como no, tiene paralelismos con la Europa medieval, aunque más temporales que geográficos. Es decir, mientras en la serie se dan tres situaciones a la vez pero en diferentes reinos, en el

Medievo estas tres mismas se dieron a lo largo del tiempo en la Europa occidental salvo en los territorios que quedaba al sur de los Pirineos. Y es que en la Península Ibérica la sodomía se condenó desde los tiempos de los visigodos y así siguió, siendo penalizada por las leyes, aunque a partir del XIII fueron endurecidas y empezó a castigarse con la muerte (Álvarez, 1997, pp. ; 49-51; Solórzano, 2012, pp. 290-295). Así pues tenemos 3 periodos de tiempo y 4 espacios que son Dorne, el Dominio y Desembarco del Rey junto con las tierras del Occidente. Siguiendo la tesis que inauguró Boswell, durante los últimos siglos de la Antigüedad la sociedad en general no veía problemático el sexo homosexual aunque fuese un pecado para el cristianismo (Boswell, 1998, pp. 351-352; Bazán, 2007: p. 434-435). Es lo que parece ocurrir en Dorne, en donde no parece importarles que su religión, la de los Siete, no acepte la homosexualidad como se verá más adelante. Ejemplo de ello es Oberyn Martell, príncipe de Dorne, abiertamente bisexual como su pareja Ellaria Arena y que en la serie define su orientación sexual de manera magistral: "cuando se trata de guerra luchó por Dorne. Cuando se trata de amor, no elijo lados" (4x3, 32:00). Luego, durante los primeros siglos medievales, se pasó de esa abierta tolerancia a los primeros síntomas de rechazo y condena, apareciendo las primeras normas civiles contra ella (Boswell, 1998: 351-352; Bazán, 2007: p. 435). El equivalente sería el Dominio donde, como dice Olenna Tyrell, no se escandalizan "ante un discreto acto de sodomía" como los de su nieto Loras, que llegó a tener hasta una pareja sentimental estable, Renly, y una como mínimo sexual, Olyvar. Para los de Altojardín la experimentación entre jóvenes varones es algo bastante natural pero que no ha de salir a la luz y que con la edad se ha de quedar en la intimidad. Es decir, que se es tolerante solo con quienes son discretos pues, no olvidemos, Olenna insulta a su nieto llamándole "tragasables contumaz" (3x6, 32:00). Finalmente, la sociedad medieval evolucionó hacia la intolerancia total, en una actitud idéntica de la que Tywin Lannister, nacido en las Tierras de Occidente, hace gala al hablar con lady Olenna: lo de Loras es una aflicción, una mácula, un comportamiento antinatural (3x6, 32:00). Esta actitud hacia la homosexualidad lleva al nieto de Tywin, el rey Joffrey, a plantearse en la capital el cambiar las leyes y comenzar a condenar a los sodomitas con la muerte (3x2, 41:00), que es lo que empezó a pasar en el siglo XIII en Europa (Boswell, 1998: 352-353; Bazán, 2007: 436-437).

DE LA CALLE DE LA SEDA AL PROSTÍBULO MEDIEVAL

Las prostitutas de los Siete Reinos tienen muchas cosas en común con las medievales, pero la principal es que se conoce más de su oficio que de ellas mismas. Y es que apenas hay documentación en donde se vislumbre algo de su vida o de su cotidianidad. En muchas ocasiones son como Shae, que solo se sabe que es de lejos por su acento, aunque en la Castilla medieval esto solía ocurrir por sus sobrenombres o apodos cargados de topónimos: la Cordobesa, la Castellana, La Portuguesa (Molina, 2008, p. 144). Y como otras prostitutas que parece haber conocido Tyrion, se puede pensar que Shae acabó prostituyéndose porque era pobre tras quedar huérfana o porque diferentes situaciones la llevaron allí (1x9, 37:00). Al enano no le falta razón: muchas prostitutas medievales debutaron en este oficio porque eran pobres, y ser huérfana de padre o de ambos era una forma

de caer rápidamente en la pobreza. Otras jóvenes podían ser humildes y tener a sus dos padres vivos, pero si perdían su virginidad fuera del matrimonio, incluso involuntariamente o engañadas, al perder su honor y su buena fama perdían también sus posibilidades de casarse, e, incluso, el apoyo de sus familiares. En esta situación la prostitución pasaba a ser una posibilidad para sobrevivir (López Beltrán, 1985. P. 100; Mazzi, 2020, p. 47).

Como ya se ha dicho, se sabe más del negocio de la prostitución que de las prostitutas, y estos datos concuerdan con lo que se ve en *Juego de tronos*. Por ejemplo, que eran creativas para atraer al máximo número de clientes. Si en el burdel de Meñique Aremca es una mujer nacida en el Lecho de pulgas que se hace pasar por una extranjera que además no entiende la lengua común para parecer exótica (2x1, 46:00), en el Aragón medieval hubo prostitutas cristianas que se hacían pasar por musulmanas para atraer a los hombres de esta religión (Fuente, 2009, p. 231). También se sabe que iban a donde se concentraba más población masculina. Si en la serie estás mujeres están presentes tanto en los campamentos militares como en las tabernas (1x9, 27:50; 1x2, 21:30), en el Medioevo también se movían de mercado en mercado o hacían acto de presencia por los campos en los momentos clave de las labores agrícolas (Rubio, 1991, doc. 101; López Beltrán, 1985, p. 97). También es correcta su concentración en prostíbulos y la de estos en barrios "rojos". Si Desembarco del Rey tiene la calle de la Seda, Valencia tuvo desde 1325 una zona de la ciudad dedicada a la prostitución en la que se construyó un burdel de titularidad pública (al contrario que los que conocemos de la serie), y que, con el tiempo, pasó a aumentar de tamaño, teniendo varios edificios donde se alojaban un número importante de prostitutas (Narbona, 1992, pp. 164-167).

DE LA FE DE LOS SIETE Y SUS VÍNCULOS CON EL CRISTIANISMO MEDIEVAL

Tanto en la Edad Media como en *Juego de tronos*, existen religiones que dictan cómo ha de ser la vida sexual de sus creyentes. De las al menos cuatro que se sabe pueden profesar los habitantes de Poniente, la Fe de los Siete es la que más vínculos tiene con el cristianismo en materia de comportamientos sexuales, aunque haya que esperar cinco temporadas para comprobarlo. Pero una cosa es su existencia y otra es que sea seguida con cierto rigor. Y es que en la serie apenas vemos creyentes entre los laicos (Larrington, 2021, p. 147). El mejor ejemplo es el de los Targaryen, cuya tradición matrimonial incestuosa desafía una y otra vez las normas de la Fe de los Siete. Esta religión comparte con el cristianismo su aprecio por la virginidad, pues una de sus diosas es la protectora de las doncellas y por ello, entre otras cosas, se le pide que guarde la castidad de las jóvenes, tal y como hace un anónimo granjero delante de Arya y el Perro: "que la doncella proteja la virtud de Sally de la depravación" (4x3, 18:00). Una religión donde la virginidad tiene valor, suele ser una religión donde el placer sexual está mal visto (Brundage, 2000, pp. 24-28). También ambas religiones comparten la creencia de que determinados comportamientos sexuales son pecado. La Fe de los Siete condena con gravedad el sexo fuera del matrimonio, la homosexualidad y el incesto como hacía el Cristianismo (Ortega, 2011, pp. 55-57, 72-73 y 63-67). Pero

pese a que se destruyen los prostíbulos (5x4, 10:00), Loras es castigado por sodomía (5x6, 37:00) y Cersei (5x10, 40:00) por tener sexo fuera del matrimonio con su primo, no se menciona por qué son pecado. Tal vez esta religión guarde los mismos principios que la cristiana, donde está condenada toda relación sexual fuera del matrimonio que ha de ser siempre entre hombre y mujer, además de toda aquella que se hace exclusivamente por placer o que no desemboca en la fecundación (Ortega, 2011, pp. 85-86). Finalmente, ambas creencias tienen un clero que ha de ser célibe y que a veces no lo es. En la serie el mejor ejemplo es el del Septón Supremo, asiduo a visitar prostíbulos (5x3, 39:00). Pero sus faltas son pequeñas en comparación con el amplio número de sacerdotes católicos que desde el siglo XI, cuando se les prohibió casarse, no es que se saltaran el voto de castidad, sino que pasaron a tener pública o clandestinamente parejas estables con las que vivían y tenían hijos (Aznar Gil, 1998; Ortega, 2018). La existencia de estos clérigos lujuriosos en la realidad medieval y en la ficción de *Juego de tronos* provoca lo mismo: dice el Gorrión supremo que un hombre así devora la religión por dentro (5x3, 46:30), es decir, que tal y como denunciaban algunos sínodos castellanos, hace que los laicos imiten sus malos comportamientos (García y García, 2011, p. 142, Cuenca, sínodo de 1409, c.24), piensen que el sexo fuera del matrimonio no es pecado (Aznar Gil, 1998, p. 505) o incluso dejen de creer (Pérez, 2002, pp. 206-207; García y García, 1997, p. 169, Burgos, sínodo de 1427, c.219; García y García, 2013, pp. 241-242, Cartagena, sínodo de 1475, c.20).

DE LAS CAMAS DE LOS SIETE REINOS A LAS DEL MEDIEVO

Si los Siete Reinos de *Juego de tronos* son un reflejo bastante exacto del Occidente medieval a nivel sexual, con los ejemplos vistos hasta ahora no se puede negar que la gente tenía una vida sexual interesante. La de los hombres solía ser más promiscua que la de las mujeres a no ser que fueran prostitutas, y esas vidas eran tanto heterosexuales como homosexuales. Pero dejando a un lado si se tenía sexo solo con el cónyuge o con otras personas del mismo o del otro género, resulta siempre interesante saber qué hacían las personas bajo las sábanas. Pero lo primero era saber qué posibilidades tenían sus cuerpos para el disfrute, lo cual se adquiere o mediante la experimentación o hablando con los demás. Si Margaery cuenta con bastante detalle lo ocurrido en su noche de bodas (5x3, 10:30) y Tormund da a Jon Nieve unos consejos bastante interesantes sobre como satisfacer a una mujer (3x7, 09:30), en la Edad Media las gentes también hablaban abiertamente de sexo. Hombres y mujeres se relataban sus experiencias sexuales, ellas por ejemplo mientras hilaban (Ortega, 2013, p. 171). Y para ello usaban un vocabulario específico y variado, había varias formas de llamar a las zonas erógenas. Por ejemplo, en la serie los genitales masculinos aparecen como “verga” y “polla” (7x6, 14:00), pero si nos trasladamos a la Castilla medieval, lo que se decía era “pixa” desde el XII en adelante y “verga” desde el XIII, no conociéndose el vocablo polla (Ortega, 2022, pp. 53-54).

Dejando a un lado que en ambas realidades la masturbación solitaria existía, pese a que la Edad Media tiene fama de ser una época ruda, sabían disfrutar de los preliminares del sexo tanto para excitar como

para excitarse, ya fuese en forma de caricias en las zonas erógenas como las que dedica Theon a Yara (2x2, 34:20) o de frotamientos con todo el cuerpo tal y como hace Ygritte con Jon (2x6, 44:30) (Brundage, 2000, pp. 167 y 498; Payer, 2009, p. 97, n. 77). Y si la libido necesitaba una ayuda extra, los afrodisiacos que aparecen en forma de cangrejo fermentado (7x5, 36:30) tienen sus homólogos medievales (Ortega, en prensa). Avanzando un poco más, se puede decir de *Juego de tronos* que hasta sus desnudos y coitos gratuitos nos son útiles. Los guionistas no han introducido ninguna práctica sexual no violenta como el sexo oral (2x2, 20:00; 3x5 09:00), ni posición sexual que no fuera el misionero (2x2, 20:00) que no existiera y por tanto fuera denunciada por la Iglesia medieval (Brundage, 2000, pp. 167, 172, 251 y 285; Flandrin, 1970, pp. 47-48). Y aunque menos mencionado, en el Medievo también sabían disfrutar del sexo sin ningún tipo de penetración peñeana tal como hacen Missandei y Gusano Gris (7x2; 23:00; Hancke, 2007, pp. 144-145). Incluso se sabe que, como Oberyn y Ellaria, había gente se entregaba a prácticas en grupo (4x3, 32:00) aunque todas esas referencias sean de oídas y para culpabilizar a sectas heréticas (Montesano, 2021, pp. 325-330).

CONCLUSIONES

Desde a la premura, se acaba de demostrar que con la serie de fantasía medieval *Juego de tronos*, se pueden aprender muchas cosas sobre sexualidad en la Edad Media. Por supuesto que tiene errores, como lo del honor de Ned Stark, y cuestiones que no quedan claras. Pero los aciertos son mayores que los fallos, e incluso los desnudos gratuitos son útiles. Poder viajar con tanta precisión por el honor, la masculinidad, la religión, la homosexualidad, la prostitución e incluso por las prácticas sexuales no es fácil en un producto audiovisual. Por todo esto, se puede afirmar que la serie es una herramienta muy eficaz para tomar contacto por primera vez (y hasta una segunda y una tercera) con la sexualidad medieval y, por lo menos, descubrir que no era ni un mundo reprimido ni todo lo contrario, sino complejo. Y aún así habrá quien se pregunte si merece la pena dedicar tiempo a escribir (y leer) un texto dedicado al sexo en una serie de fantasía por muy medieval que sea esta. ¿No sería mejor dedicarlo a una producción audiovisual de corte histórico y bien elegida? Es posible, pero la publicidad y repercusión que *Juego de tronos* ha tenido, incluidas sus escenas sexuales, hace imposible ignorar su fama y una tontería el no aprovecharla con fines didácticos. Porque esta serie ha sido ya vista, está ya en la memoria de mucha gente y, además, ha generado un montón de entradas en internet sobre, entre otros temas, sus escenas sexuales. Pero pocas de ellas con rigor científico. Y es que no hay que desaprovechar ninguna ocasión para hacer Ciencia, más cuando el “público” lo pide. Una Ciencia que a veces llega a la ciudadanía. Quiénes nos dedicamos a la investigación debemos tener muy presente eso del *valar dohaeris*, todos los hombres sirven.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGS (Archivo General de Simancas), CRC, 41, 15 (2, 2).
- Álvarez Cora, E. (1997). "Derecho sexual visigótico", *Historia. Instituciones. Documentos*, (24), 1-52.
- Aznar Gil, F. R. (1998). La penalización de los clérigos concubenarios en la Península Ibérica (siglos XIII-XVI). *Revista española de derecho canónico*, (55/145), 503-546.
- Bazán Díaz, I. (1995). *Delincuencia y criminalidad en el País Vasco en la transición de la Edad Media a la Edad Moderna*. Departamento de Interior del Gobierno Vasco.
- Bazán Díaz, I. (2007). La construcción del discurso homofóbico en la Europa cristiana medieval. *En la España medieval*, (30), 433-454.
- Boswell, J. (1998). *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad. Los gays en Europa occidental desde el comienzo de la era cristiana hasta el siglo XIV*. Muchnik.
- Bullough, V. L. (1994). On being a male in the Middle Ages. En C. A. Lees (ed.), *Medieval masculinities. Regarding men in the Middle Ages* (pp. 31-45). University of Minnesota Press.
- Burgwinkle, W. E. (2004). *Sodomy, masculinity and the law in Medieval literature. France and England, 1050-1230*. Cambridge University Press.
- Callón Torres, C. (2011). *Amigos e sodomitas. A configuração da homossexualidade na Idade Média*. Sotelo Blanco.
- Córdoba de la Llave, R. (1986). Las relaciones extraconyugales en la sociedad castellana bajomedieval. *Anuario de estudios medievales*, (16), 571- 620.
- Correspondencia del Conde de Tendilla, I (1508-1509)*. Biografía, estudio y transcripción por Emilio Meneses García. 1972. Real Academia de la Historia.
- Crompton, L. (1980-1981). The myth of lesbian impunity. Capital laws from 1270 to 1791. *Journal of Homosexuality*, (6 (1/2), Fall/Winter), 11-26.
- Davis, J. (1983). *Antropología de las sociedades mediterráneas*. Anagrama.
- Dillard, H. (1993). *La mujer en la Reconquista*. Nerea.
- Flandrin, J. L. (1970). *L'Église et le contrôle des naissances*. Flammarion.
- Fuente Pérez, M. J. (2009). Actrices y actores secundarios. Las relaciones hombre mujer en las minorías religiosas de la Edad Media hispana. En M. I. del Val Valdivieso y M. Santo Tomás Pérez (Coords.), *Protagonistas del pasado. Las mujeres desde la Prehistoria al siglo XX* (pp. 219-236). Castalia.
- García y García, A. (dir.). (1997). *Synodicon Hispanum. VII, Burgos y Palencia*. Biblioteca de Autores Cristianos.
- García y García, A. (dir.). (2011). *Synodicon Hispanum. X, Cuenca y Toledo*. Biblioteca de Autores Cristianos.
- García y García, A. (dir.). (2013). *Synodicon Hispanum. XI, Cádiz, Canarias, Cartagena, Córdoba, Granada, Málaga y Sevilla*. Biblioteca de Autores Cristianos.
- Gauvard, C. (1991). *De grace especial. Crime, état et société en France à la fin du Moyen Âge*. Publications de la Sorbonne.
- Hancke, G. (2007). *L' amour, la sexualité et l' Inquisition. Les expressions de l' amour dans les registres d' Inquisition (XIII-XIV siècles)*. La Louve éditions.
- Karras, R. M. (2005). *Sexuality in medieval Europe. Doing unto others*. Routledge.
- Lansing, C. (2005). Donna con donna? A 1295 inquest into female sodomy. *Studies in Medieval and Renaissance History*, 3rd series, Vol . 2 (Old series Vol . XXVII, New series, Vol . XVII), 109-122.
- Larrington, C. (2021). *All Men Must Die: Power and Passion in Game of Thrones*. Bloomsbury Academic.
- López Beltrán, M. T. (1985). *La prostitución en el reino de Granada en época de los Reyes Católicos. El caso de Málaga (1487 - 1516)*. Diputación Provincial de Málaga.
- Madero, M. (1992). *Manos violentas, palabras vedadas: la injuria en Castilla y León (siglos XIII-XV)*. Taurus.
- Mazzi, M. S. (2020). *A life of ill repute. Public prostitution in the Middle Ages*. McGill-Queen's University Press.
- Molina Molina, A. L. (2008). La prostitución en la Castilla bajomedieval. *Clio & Crimen*, (5), 138-150.
- Montesano, M. (2021). Dall'orgia ereticale al sabba delle streghe. La sessualità come strumento persecutorio. En Centro italiano di studi sull basso medioevo y Accademia Tudertina. *La sessualità nel basso medioevo* (pp. 325-342). Centro italiano di studi sull'alto medioevo.
- Narbona Vizcaino, R. (1992). *Pueblo, poder y sexo. Valencia medieval (1306-1420)*. Diputació de València.
- Ortega Baún, A. E. (2011). *Sexo, pecado, delito. Castilla de 1200 a 1350*. Bubok.
- Ortega Baún, A. E. (2013). Ver, oír, hablar y actuar. Lo delictivo y lo pecaminoso en la comunicación de las conductas sexuales en Castilla, 1200-1350. En C. Villanueva Morte, D. A. Reinaldos Miñarro, J. Maiz Chacón y I. Calderón Medina (Eds.). *Nuevas investigaciones de jóvenes medievalistas, Lorca 2010* (pp. 169-180). SEEM y Editum.
- Ortega Baún, A. E. (2016a). Honor femenino, manipulación de la fama y sexualidad en la Castilla de entre 1200 y 1550. *Clio & Crimen*, (13), 75-98.
- Ortega Baún, A. E. (2016b). Sexo, mentiras y Edad Media: el derecho de pernada y el cinturón de castidad en la España medieval. *Roda da Fortuna. Revista eletrónica sobre Antiguidade e Medievo*, (5, 1-1), 338-373.

- Ortega Baúñ, A. E. (2018). Luz y oscuridad: apuntes sobre el concubinato de clérigos en Castilla (siglos XI-XV). *Hispania*, (LXXVIII, 258), 11-38.
- Ortega Baúñ, A. E. (2019). Sexo de Hielo y fuego. En D. Porrinas González (Coord.), *Poniente medieval. La Edad Media en la fantasía épica de Juego de Tronos* (pp. 227- 240). La Egástula.
- Ortega Baúñ, A. E. (2020). La otra delincuencia femenina relacionada con la sexualidad en la Castilla medieval: lesbianismo, huida del cónyuge, alcahuetería, colaboración en violación, concubinato clerical y aborto. *Clio & Crimen*, (17), 67-92.
- Ortega Baúñ, A. E. (2022). El nombre del sexo. El léxico de la sexualidad en la Castilla de la Edad Media. *Medievalia*, (25/1), 47-71.
- Ortega Baúñ, A. E. (2024). El espíritu (sexual) de una época: Alfonso X, sus vasallos y la sexualidad. En M. J. Lop Otín, D. Igual Luis y J. Pérez Burqueño (Coords.), *Alfonso X: el universo político y cultural de un reinado* (pp. 81-92). Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha.
- Ortega Baúñ, A. E. (en prensa). Cuerpos medievales, cuerpos sexuales. Los cuidados del cuerpo enfocados al placer sexual en la Castilla de la Baja Edad Media. En Asociación JIMENA (Ed.) *El cuerpo en el Medievo*.
- Payer, P. J. (2009). *Sex and the new medieval literature of confession, 1150-1300*. PIMS.
- Pérez De Tudela y Velasco, M. I. (1983). La mujer castellanoleonesa del pleno medievo Perfiles literarios estatuto jurídico y situación económica. En Jornadas de investigación interdisciplinaria sobre la mujer (2a 1982 Madrid) (pp . 59-77). Seminario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma.
- Pérez, M. (2002). *Libro de las confesiones. Una radiografía de la sociedad medieval española. Edición crítica, introducción y notas por Antonio García y García, Bernardo Alonso Rodríguez y Francisco Cantelar Rodríguez*. Biblioteca de Autores Cristianos.
- Pitt-Rivers, J. (1968). Honor y categoría social. En John G . Peristiany (Ed.), *El concepto del honor en la sociedad mediterránea* (pp. 21-75). Labor.
- Riera i Sans, J (2014). *Sodomites catalans. Història i vida (segles XIII-XVIII)*. Editorial Base.
- Rodríguez Ortiz, V. (1997). *Historia de la violación. Su regulación jurídica hasta fines de la Edad Media*. Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura.
- Rosell, C. (1953). *Crónicas de los reyes de Castilla desde Don Alfonso el Sabio, hasta los Católicos Don Fernando y Doña Isabel, vol. III*. Atlas.
- Rubio García, L. (1991). *Vida licenciosa en la Murcia bajomedieval*. Academia Alfonso X el Sabio.
- Serra Ruiz, R. (1969). *Honor, honra e injuria en el derecho medieval español*. Sucesores de Nogués, 1969.
- Solórzano Telechea, J. A. (2008). Diffamation, infamie et justice: l'usage judiciaire de la violence dans les villes de la Couronne e Castille (XII-XV siècle)", en A. Follain, Antoine (Ed.), *La violence et le judiciaire. Du Moyen Âge a nos jours. Discours, perceptions, pratiques* (pp. 187-197). Presses Universitaires de Rennes.
- Solórzano Telechea, J. A. (2012). Poder, sexo y ley: la persecución de la sodomía en los tribunales de la Castilla de los Trastámara. *Clio & Crimen*, (9), 285-396.
- Zaragoza Pascual, E. (1997). Proceso de reforma contra la abadesa de San Salvador de Albeos (1499). *Museo de Pontevedra*, (51), 561-590.



1.5

San Francisco de Asís y el cine: actualidad y modelo

Gonzalo Viñuales Ferreiro¹
 Universidad Rey Juan Carlos

INTRODUCCIÓN

¹ Grupo de Investigación consolidado ITEM-URJC; Grupo de Investigación de alto rendimiento HASTHGAR-URJC. Proyecto de Investigación I+D+i "Scripta manent III. De registros privados a textos públicos. Un archivo medieval en la Red", Convocatoria Retos para la Sociedad (2021-2025), Ref. PID2020-116104RB-I00.

² Marie-Abdón Santaner denomina a los apasionados por San Francisco, "franciscanófilos", y les otorga la categoría de 5^a Orden Franciscana (Santaner 1986, 9).

³ "Amigo y hermano de todas las criaturas y de toda la Creación, respondió de un modo tan solícito, con tal grado de comprensión fraterna hacia todos, de caridad en el sentido más elevado, es decir, de amor, que la historia le devolvió una misma simpatía y admiración afectuosa y generalizada. Todos los que han hablado o escrito sobre él —católicos, protestantes, no cristianos, ateos— han sido tocados y muchas veces fascinados por su carisma" (Le Goff 2003, 23).

⁴ "Hubo en la ciudad de Asís, situada en la región del valle de Espoleto, un hombre llamado Francisco; desde su más tierna infancia fue educado licenciosamente por sus padres, a tono con la vanidad del siglo; e imitando largo tiempo su lamentable vida y costumbres, llegó a superarlos con creces en vanidad y frivolidad" (Celano, *Vida primera*. Vid. Guerra 1993, 141).

El 13 de marzo de 2013, el jesuita Jorge Mario Bergoglio, arzobispo de Buenos Aires, fue elegido obispo de Roma en la quinta votación durante el segundo día del cónclave vaticano. Pasaba a ser así el Papa número doscientos sesenta y seis de la historia pontificia, adoptando el nombre de *Francisco* (*Franciscus PP*). Aunque pueda resultar insólito, era la primera vez que un Papa escogía como nombre canónico el de "Francisco", opción inspirada de manera inquestionable en san Francisco de Asís, probablemente, el santo más popular de la tradición católica².

San Francisco de Asís es, sin duda, uno de los personajes que mayor atractivo despierta de toda la Edad Media. Su vida y sus obras son conocidas y respetadas en el mundo entero, tanto por católicos como por no católicos³. Admirado en vida, su cuerpo fue venerado como reliquia desde su muerte, y posterior canonización, solamente dos años después de su fallecimiento.

Su vida, fundamentada en su conexión íntima con la figura de Jesucristo, y sus obras, centradas en la conexión profunda con el prójimo, la naturaleza y sus criaturas, le dotan de un atractivo mayúsculo y, asimismo, proporcionan una gran actualidad a su persona. La referida elección del Cardenal Bergoglio como Papa Francisco nos parece un ejemplo irrefutable de esta afirmación.

Esta admiración está fundamentada con bastante probabilidad en la configuración de un arquetipo. Francisco, San Francisco, es un modelo, que contrapone una vida dedicada al mundo frente a una vida dedicada a Dios. Un hombre que, habiendo optado por un camino terrenal, sufre una conversión profunda y abraza el bien. Sus biógrafos crearon y fomentaron de alguna manera esta figura contrapuesta, que, por intercesión divina, pasa de joven y rico mercader⁴, a pobre y maduro

peregrino mendicante. Narrativa que, por cierto, está presente casi de manera espontánea en todas las películas dedicadas a San Francisco.

Y aquí han intervenido, desde el siglo XIII, diversos factores. Aunque haré mención de ello, no es propósito de este texto el complejo asunto de las diversas biografías sobre el santo, que es bien conocido. Como señalaremos, todas las películas están fundamentadas y, en algún modo, adaptan las biografías más conocidas de Francisco que referenciamos en el siguiente epígrafe. Me voy a circunscribir más al modelo que las películas cinematográficas han construido de él; al cine como conformador de una exitosa imagen estereotipada de san Francisco, pues existen más de veinte títulos cinematográficos que versan sobre él. El cine le tiene entre sus iconos.

En concreto, este texto pretende poner en contexto y en relación una novela, *El mendigo alegre*, de Louis de Wohl, y una película basada en dicha obra, *San Francisco de Asís*, de Michael Curtiz, que tratan sobre la vida y la obra de San Francisco de Asís, y, desde ellas, analizar la actualidad de la figura de San Francisco.

Tampoco ha de ser este el espacio en donde discutir acerca de la historicidad de las películas sobre Francisco. Carmen Pugliese ha detectado numerosos errores, cuantiosas licencias, que productores y directores han cometido en sus filmes (Pugliese, 2013), y que, no obstante, no alteran la imagen de San Francisco de Asís como mensajero de Dios, heraldo del gran Rey, cantor de la naturaleza, o integrador de la mujer y de los excluidos que el cine ha consolidado y recreado para toda la Humanidad en la última centuria.

LITERATURA Y SAN FRANCISCO: LOUIS DE WOHL Y SU NOVELA *EL MENDIGO ALEGRE*

San Francisco de Asís es el santo del que conservamos mayor número de biografías. Ninguna de ellas parece poder enmarcarse en el género que diríamos de las hagiografías o vidas de santos. Algunos títulos biográficos sobre San Francisco de Asís han sido escritos por grandes escritores durante el siglo XX: Herman Hess, *San Francisco de Asís*; G.K. Chesterton, *San Francisco de Asís*; Joan Mueller, *El loco de Asís*; Eloi Leclerc, *Sabiduría de un pobre*; Ignacio Larrañaga, *Francisco, el pobre de Asís / El hermano de Asís*, o Leonardo Boff, *San Francisco de Asís. Ternura y vigor*.

Sus primeros biógrafos vieron en él (singularmente por sus llagas, el primer estigmatizado de la Historia) un segundo Jesucristo; no tanto, el hermano de las criaturas. Como hemos mencionado, es el santo que cuenta con más relatos; y, sin embargo, se ha atendido bastante poco a sus escritos. José Antonio Guerra nos recuerda que se contabilizan hasta treinta escritos propios (aunque se han perdido muchos), si bien es cierto, que sólo dos autógrafos. Los dictaba en dialecto italiano-umbró, y luego había que traducirlos al latín⁵.

En relación con sus biografías, hay que recordar que san Buenaventura (Buenaventura de Bagnoregio) fue ministro general de los franciscanos de 1257 a 1274. En 1225, había sido curado milagrosamente por intercesión de san Francisco, recién canonizado. Destruyó las bio-

⁵ "Parece como si hubiera dicho la última palabra en todo, cuando no escribió casi nada, aunque es cierto que los gestos, las actitudes y los silencios también tienen significado. Fue hombre más de gestos que de palabras" (Merino 2003, 122).

grafías anteriores, y en la suya (canónica), *Leyenda mayor* y *Leyenda menor* eliminaría aquellas cuestiones que pudieran generar disensión entre la orden, o posicionamientos contrarios⁶.

El punto de partida de estas reflexiones se sitúa en el análisis de una novela sobre San Francisco de Asís y su adaptación al cine. La novela escogida fue escrita por Louis de Wohl (1958) y es *El mendigo alegre. Historia de San Francisco de Asís*, título con el que se comercializó en España, derivado del original en inglés, *The joyful beggar*. La edición que yo he manejado (17ª edición) consta de 362 páginas que se hayan estructuradas en una introducción, cuatro libros, un epílogo y los anexos, que hacen referencia a una breve cronología de la época de San Francisco de Asís, así como una corta reseña de los principales personajes históricos que aparecen a lo largo del relato.

Tras su lectura hay algunos aspectos que he podido percibir y que me interesa recalcar: tiene un componente histórico notable. Se denota el esfuerzo del autor por no alejarse en exceso de esa línea, basado en las biografías conocidas del santo. Es verdad que el libro presta menos atención a aquellos acontecimientos "espirituales" que transformaron completamente la vida de Francisco, del paso del hombre al santo. Trufada de un cierto aire romántico, ensalza los valores caballerescos. Su lectura es dinámica, entre otras cosas, por la tendencia a incluir muchos diálogos.

No podemos desdeñar el sentido profundo de las biografías del escritor Louis de Wohl. Sus biógrafos coinciden en señalar que fue uno de los grandes autores de novela histórica del siglo XX. Fue un escritor, astrónomo y guionista alemán. Nació en Berlín en 1924, el 24 de enero, de padre húngaro y madre austríaca. Llamado Lajos Theodor Gaspar Adolf Wohl, luego cambiaría su nombre a Ludwig von Wohl.

Con antepasados judíos, debió emigrar a Inglaterra, donde residía ya en 1935. Aprendió partiendo de cero: compró y leyó los libros infantiles y juveniles propios de los niños y jóvenes ingleses para imbuirse completamente de la cultura inglesa como un nativo más. Fue haciéndose un hueco como escritor de novelas de aventuras y de suspense. Publicó más de treinta novelas de las que dieciséis serían llevadas al cine.

Se ofreció voluntario para combatir en la II Guerra Mundial. Era astrólogo, y esos conocimientos le permitieron involucrarse dentro de la conocida como guerra psicológica, y hacer planteamientos y predicciones astrológicas sobre la Alemania nazi, llegando a dirigir, desde septiembre de 1940, el Departamento de Investigación Psicológica, en Londres.

La II Guerra Mundial supone una verdadera remoción de pensamientos y emociones. Fue muy consciente de la influencia que Adolf Hitler había tenido al haberse convertido en modelo de millones de personas, por lo que, tras la Guerra, la percepción de su oficio cambió de manera profunda⁷. Y así, en ese contexto tan dramático y sobrecogedor, logró descifrar el sentido o el objetivo de sus libros, los santos serían sus modelos: "Para entonces yo había leído lo suficiente para pensar, para sentir, para saber que aparte de ser exactamente eso, eran los más emocionantes, los más interesantes, los más valerosos e incluso la gente más encantadora de todos. Decidí escribir novelas históricas en que los héroes y heroínas fueran santos" (CatholicAuthors.com, s.f.).

⁶ "El Francisco de las biografías se ha impuesto en la devoción popular al de los escritos. Lo mismo le ha sucedido, inexplicablemente, con los historiadores y traductistas de la espiritualidad, entre quienes Francisco consigue sólo una mención como fundador de una orden religiosa, y, por lo tanto, como iniciador de una determinada escuela de espiritualidad. Pero a su propio carisma y experiencia y a los escritos que nos lo transmiten no se les concede importancia, aunque consigan ser el exponente cimero, y, en cierto sentido, casi único, de muchas ideas y corrientes anteriores a él y también de las que le siguen. Por ello, junto al Francisco de las biografías hay que colocar, necesaria y enriquecedoramente, al Francisco de los escritos. El propio Francisco subrayó y acentuó la importancia de los mismos en su repetido consejo y mandato de conservarlos, copiarlos, repartirlos, leerlos y realizarlos" (Guerra 1993, 3).

⁷ "Mis padres eran católicos, y yo me crié de acuerdo con esto. Nunca perdí por completo la fe, pero me había vuelto tibio, un peligro constante, particularmente para los que han tenido demasiado éxito en una etapa demasiado temprana en vida. En ese momento me ayudó preguntarme: ¿Si muero esta noche —y tengo muchas posibilidades— que podría mostrar de mi vida? Recordé la parábola de los talentos. ¿Qué he hecho con los talentos que Dios me ha dado? Había escrito libros "acertados", pero ¿a qué era debido ese éxito? Todos mis libros eran historias de aventuras, novelas de suspense. La gente los leía en trenes o cuando estaban demasiado cansados para leer algo realmente bueno. Y se escribieron justamente con ese propósito, no se escribieron para servir a Dios. Otros siete años pasarían antes de que el último cardenal de Milán, Ildefonso Schuster, me dijese: "Deje que sus escritos sean buenos. Por sus escritos será un día juzgado". Entonces, supe que tenía que experimentar un cambio radical como escritor, y supe también que tendría que compensar muchos años de tiempo perdido. No hice un voto, como Franz Werfel, de escribir la vida de algún santo en especial si salía con vida de la guerra. Había decidido servir a Dios". (CatholicAuthors.com, s.f.)

Por este motivo, decidió proponer modelos atractivos y llenos de valores a sus contemporáneos. Ahí arranca su brillantísima producción novelística sobre cristianos de personalidad poderosa y profundamente inmersos en las luchas y avatares de su época: San Pablo, San Agustín, Santo Tomás de Aquino, San Ignacio de Loyola o San Francisco Javier, entre otras. Y, por supuesto, la de San Francisco de Asís.

CINE Y SAN FRANCISCO: MICHAEL CURTIZ Y SU FRANCISCO DE ASÍS

Michael Curtiz dirigió la película, *Francisco de Asís* (*Francis of Assisi*), en 1961 para la productora 20th Century Fox (Hollywood). Era la primera vez que una productora norteamericana se interesaba por San Francisco de Asís⁸. Con una duración de 106 minutos, Eugene Vale fue el encargado de elaborar el guion basado en la novela referida de Louis de Wohl. En el reparto, Bradford Dillman interpretó a San Francisco y Dolores Hart hizo lo propio con santa Clara. Esta actriz decidió entrar en un convento en Massachusetts tras la realización de la película. Hoy en día es religiosa de la orden benedictina, en la abadía de Regina Laudis en Bethlehem, Connecticut (Estados Unidos).

Michael Curtiz fue un famoso director galardonado con un óscar por su obra maestra, *Casablanca* (1944). Michael Curtiz, también llamado Miska, nació en Budapest, Imperio Austrohúngaro (actual Hungría), el 24 de diciembre de 1886. Era húngaro, como Louis de Wohl. Director estadounidense de ascendencia judía. Como Louis de Wohl. Se marchó de casa a los 21 años para trabajar en el circo, pero más tarde estudió en la Real Academia de Arte y Teatro como actor. Poco a poco también se inició en la dirección. Comenzó su trabajo en el cine en 1912 en Hungría, pero tras finalizar la I Guerra Mundial se traslada a Alemania, y a definitivamente a Estados Unidos en 1926.

Allí se afianza como director, dirigiendo en más de una ocasión a Errol Flynn con obras como *El Capitán Blood* (1935); *La carga de la brigada ligera* (1936), y *Robin de los bosques* (1938). Como ya hemos dicho, y es de sobra conocido, su mayor éxito fue *Casablanca*, rodada en 1942. Otros filmes de interés son *Sinuhé, el egipcio* (1954) y *Las aventuras de Huckleberry Finn* (1960).

Falleció en Hollywood (California, Estados Unidos) el 10 de abril de 1962 a los 75 años de un cáncer fulminante. Ese año, aún rodó dos películas. Una de ellas, *Francisco de Asís*. Se le califica de intransigente. Olivia de Havilland (que interpretó a Lady Marian en *Robin de los bosques*), opinaba que Curtiz era un tirano, ofensivo, cruel, un verdadero villano, pero también un director competente y rápido. Su estilo característico le va muy bien a la figura de San Francisco⁹, aunque algunas pongan en duda el rigor histórico de este filme: "No quisiéramos afirmar que es una americanada, pero si hubiéramos necesitado alguna confirmación de que el rigor histórico no es la característica principal de los filmes estadounidenses, este trabajo de Curtiz nos la proporciona" (Pugliese 2013, 62). Y en la misma línea se enmarca Enzo Nata en su artículo, "San Francisco en la historia del cine" cuando afirma lo siguiente: "El personaje de Francisco sacude también a la lejana Hollywood y el

⁸ "La mítica Hollywood no podía evitar dejarse seducir por la fascinación de un personaje como Francisco" (Pugliese 2014, 61).

⁹ "Se ha dicho a menudo que Curtiz era un director sin estilo definido: trabajó todos los géneros, no siempre aportando originalidad. Sin embargo, su estilo es muy característico; dinámico, con grandes movimientos de grúa para establecer los entornos y ambientes en que se mueven los personajes, así como ángulos de cámara inusuales; encuadres complejos, con personajes a menudo enmarcados por objetos físicos, mucho movimiento de cámara, planos subjetivos y muy marcado contraste de iluminación, con charcos de sombra. Este estilo suele poner de relieve al personaje sobre su entorno, el cual lo atrapa y representa el papel de la fatalidad y el destino; por demás, los personajes de Curtiz suelen debatirse en dilemas morales tratados más desde un punto de vista emocional que intelectual". Vid. <https://www.zubiareno.com/noche-dia-curtiz>.

director Michael Curtiz le da aquel tono espectacular típico del cine americano a un asunto que se beneficia de las sugestivas vistas del Cinemascope y de la fotografía en color¹⁰.

SAN FRANCISCO DE ASÍS: CINE Y ACTUALIDAD

Aquellos que tengan interés en profundizar en la filmografía existente sobre San Francisco de Asís han de consultar irremediablemente el libro de Carmen Pugliese, *Francisco. Un santo de película*. Esta autora presenta un listado de 24 películas, desde 1911 a 2013.

Si atendemos a los títulos por los que se ha optado en estas películas, coincidimos con Carmen Pugliese en el dominio, casi podríamos decir, el abuso en el uso del nombre del personaje. No percibimos atisbos de creatividad, intriga, o espacio para la sorpresa o para lo inesperado¹¹, ni siquiera desde el título.

Las películas sobre san Francisco son, por tanto, previsibles desde el título. Nadie se lleva a engaño y es probable que su éxito radique en eso. La intención está marcada de antemano, es única y unilateral. Cambiará la mayor o menor sujeción al relato histórico, la mayor o menor apuesta por la dimensión pública (exterior) de san Francisco frente a otras donde se insiste en la introspección, o la vida interior.

Esta cuestión nos podría llevar a tratar de ajustar la fidelidad entre el retrato posible del santo de Asís y sus actores, los escogidos para trasladar a la gran pantalla sus facciones, sus gestos, su imagen. Íntimamente ligada a la reflexión anterior, nos aparece la preocupación acerca de la apariencia física de San Francisco. A buen seguro, la imagen idealizada que pintara Giotto en la basílica de Asís, o la propia del Maestro de San Gregorio en el Sacro Speco de Subiaco permanecen en la retina más que las de actores caracterizados como Fray Nazario Gerardi, Bradford Dillman, Graham Faulkner o Mickey Rourke, entre otros. Bien es verdad que la icónica representación de San Francisco casi como un caballero nórdico de Subiaco, de ojos azules y pelo rubio, se debe a una restauración poco veraz realizada en el siglo XIX. Tomás de Celano en su *Vida primera* nos lo describe con gran detalle, ofreciendo una imagen bastante fidedigna y realista:

De estatura mediana, tirando a pequeño; su cabeza, de tamaño también mediano y redonda; la cara, un poco alargada y saliente; la frente, plana y pequeña; sus ojos eran regulares, negros y candorosos; tenía el cabello negro; las cejas, rectas; la nariz, proporcionada, fina y recta; las orejas, erguidas y pequeñas; las sienes, planas; su lengua era dulce, ardorosa y aguda; su voz, vehemente, suave, clara y timbrada; los dientes, apretados, regulares y blancos; los labios, pequeños y finos; la barba, negra y rala; el cuello, delgado; la espalda, recta; los brazos, cortos; las manos, delicadas; los dedos, largos; las uñas, salientes; las piernas, delgadas; los pies, pequeños; la piel, suave; era enjuto de carnes (Guerra 1993, 191). ●●●

Los atributos iconográficos que facilitan su identificación son diversos. Los autores de la *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana* destacan, entre ellos: las aves, la calavera ("Loado seas, mi Señor,

¹⁰ <http://www.fratefrancesco.org/cine/historia.htm>

¹¹ "Observando los títulos elegidos por los directores a lo largo de los años, podemos apreciar una cierta falta de fantasía: Francisco o Francisco de Asís son los rótulos más utilizados, elección que hace presuponer un discurso narrativo fundado en la biografía del protagonista, en plan documental, sin privilegiar ningún aspecto en particular" (Pugliese 2013, 29).

por nuestra hermana la muerte corporal"), el crucifijo, el libro, el lobo, el rosario y los estigmas (De la Plaza, Granda, Martínez y Olmedo 2018, 127). También por el hábito gris de la orden franciscana con el cordón con tres nudos (por los votos) o más. Señalan asimismo que "hasta el siglo XVI se le representaba como un joven alegre, pero después fue sustituido por un monje demacrado y torturado, quizá por influencia de los capuchinos, una reforma de los frailes menores" (De la Plaza, Granda, Martínez y Olmedo 2018, 127).

La Edad Media está de moda. Esta frase demasiado simple y, en principio, pasajera, acarrea un trasfondo algo menos superficial y caduco. Algunos especialistas están analizando el "retorno" o el "redescubrimiento" de lo medieval en estas primeras décadas del tercer milenio¹²: "Henos aquí de nuevo en la Edad Media. No hay razón para alegrarse", afirma con rotundidad el historiador italiano, Tommaso Di Carpegna en su provocativa y sugestiva obra, *El presente medieval. Bárbaros y cruzados en la política actual*.

Se habla de una cierta sensación de regreso a la Edad Media, pero a una Nueva Edad Media. La crisis económica, las epidemias y pandemias, el incremento de la contaminación y la polución con la consiguiente degradación medioambiental, el incremento de guerras y conflictos, etc. sitúan a la Humanidad ante tres escenarios de carácter casi milenarista y catastrófico: el hambre, la peste, y la guerra. Estamos inmersos en un momento histórico y cultural de clara desconfianza en la modernidad y sus progresos (posmodernidad), lo que conduce hacia la búsqueda de otros modelos, donde los medievales pueden funcionar y resolver encrucijadas a la población actual.

Así pues, nos encontramos en el contexto de una manera contemporánea, o mejor dicho varias, de imaginar la Edad Media, estableciendo afinidades y analogías entre los tiempos actuales (la contemporaneidad) y la Edad Media; afinidades que pueden resultar tanto positivas como negativas. Circunstancia que ha conducido a extremos tales, que en el género cinematográfico se condensan en el auge de la ciencia ficción o del revival medieval.

La época que le tocó vivir a Francisco de Asís, a caballo entre los siglos XII y XIII, despierta asimismo un interés evidente. Jacques Le Goff sintetizó sus rasgos principales en su artículo "Francisco de Asís entre la renovación y el conservadurismo del mundo feudal" (Le Goff 2003, 13-22). Europa vive un tiempo de esplendor. Al crecimiento demográfico, el avance de las roturaciones, las mejoras técnicas, la consolidación del fenómeno urbano, el auge económico, el impulso del comercio, hemos de unirle la conformación inicial de las monarquías nacionales (proto-estados modernos), mientras entran en revisión las grandes autocracias, tales como el Papado y el Imperio. Se vive bajo el espíritu de Las Cruzadas, pero en un contexto de consolidación de la reforma gregoriana y de revisión de los valores estructurales de la Iglesia con la aparición de las universidades, la proliferación de movimientos hereéticos y de pobreza voluntaria, o el retomar de los grandes encuentros conciliares (Letrán). La fuerza de los municipios también ejerce un papel esencial. Es el caso de la ciudad de Asís, en la región italiana de la Umbría, que se convertirá en una ciudad-símbolo.

Ciertos valores feudales colisionaron con otros de carácter burgués en la ciudad. El propio Francisco encarna algunos de ellos, en ocasiones

¹² "Las películas del denominado 'Alto Cine Medieval' (más alejado de nuestros días) se corresponden con una imagen 'positiva' de la Edad Media: torneos, vida de corte, hadas, caballeros fieles y príncipes magnánimos; sin embargo, las películas del 'Bajo Cine Medieval' (el más cercano) se centran en la imagen negativa (que algunos confunden con la imagen realista de la Edad Media): pobreza, hambre, peste, desorden político, abusos contra campesinos, supersticiones del pueblo y corrupción del clero. Ambas, claro, imaginadas o inventadas" (Alonso, Mastache, Alonso 2007, 12).

contradictorios, en un contexto agitado o convulso. San Francisco ha sido ensalzado como el paladín del igualitarismo¹³, pero no entendido ni desde una posición marxista ni tampoco como un teólogo de la liberación, pues, aunque se aparte y salga de ese mundo y de ese tiempo caduco al que renuncia, “su vida iba en el sentido de la Historia”, y, por tanto, retornará a un mundo nuevo con un tiempo nuevo.

FRANCISCO DE ASÍS: ACTUALIDAD Y MODELO

José Antonio Merino ha escrito un libro memorable que lleva por título, *Don Quijote y San Francisco: dos locos necesarios*. Delicioso por lo sintético, presenta dos personajes, uno de ficción y otro histórico, conectados como modelos para la Humanidad, con personalidades y comportamientos próximos, profundos y a contracorriente. La seducción de Francisco la sitúa este autor en el mundo contemporáneo bajo la atracción a todos los sectores por uno o varios motivos:

Los católicos conservadores y tradicionalistas acentúan la fidelidad del santo a la Iglesia; los reformistas e inconformistas recogen su actitud de apertura y de diálogo con lo diverso y diferente; los socialistas toman su sensibilidad por el problema social y la preocupación por los pobres; los laicistas recogen su sensibilidad por los valores humanos; los de derechas se apoyan en él para defender la ortodoxia; los de izquierdas para potenciar la ortopraxis; los ecologistas y los verdes para defender la causa de la naturaleza; incluso los hippies ven en él al patrono de la contracultura. También los medios de comunicación social recurren a este pobre cristiano porque ofrece admiración y espectáculo al gran público. El cine, la televisión y el teatro representan su mensaje y su dimensión estética, aparte de que la fascinación por el personaje resulta un buen negocio (Merino 2003, 122). ●●●

Conectados con esas ideas, tomamos de la obra de Marie-Abdón Santaner y del análisis que de ella hace el traductor, José Carrillo, aquellas cuestiones que le hacen estar en boga en nuestros días, y que, como se ha dicho, se expresan desde ámbitos y posiciones muy diversas, no sólo desde el más esperado de la Teología, sino desde la Sociología, la Ecología, o la Antropología, entre otras.

Por un lado, destaca la figura de San Francisco como mensajero de la paz. En la exhortación que hizo Francisco a sus primeros compañeros les invitaba a ir por el mundo (“Vayamos por el mundo...”), no con la misión de predicar, sino con el objetivo de tratar de anular odios y divisiones: la paz es posible; vivir como hermanos no es imposible. *Pax et bonum*.

Probablemente, la identificación más actual y reconocida de San Francisco sea la de cantor de la naturaleza. La preocupación creciente que por el medio ambiente y la conservación de la naturaleza se viene desarrollando de manera global desde finales del siglo XX —Protocolo de Kyoto del año 1993—, hacen de San Francisco de Asís un verdadero defensor del mundo y todas sus criaturas. Se ha llegado a especular con otorgarle el marchamo de “activista”, pero, la realidad, su realidad y su modelo, es más sereno, siempre desde el respeto a la norma, pero transformada desde la profundidad de la experiencia de las cosas.

¹³ Sorprende, por ejemplo, esa relación directa, cercana, respetuosa y firme con los Papas de su tiempo: Inocencio III y Honorio III.

Así pues, no nos debe extrañar que según sostiene Tomás de Celano, San Francisco muriera cantando. Sabemos de los graves problemas de visión de los que estaba aquejado, y en sus horas finales, no podría leer, por lo que la lectura en voz alta y la música le serenaban. También sabemos que deseó que, en las horas finales de su vida, siendo el 3 de octubre de 1226, le recitaran su texto más conocido y admirado, el que según Jacques Le Goff es su obra maestra, el *Cántico del hermano Sol* (*Cantico di frate Sole*). Se le atribuye el ser el primer poema en italiano, a pesar de que la lengua espiritual e íntima que gustaba Francisco era su lengua materna, el francés¹⁴.

La experiencia íntima y absoluta que vivió San Francisco de Asís de Jesucristo, hasta el punto de haber experimentado las llagas corporales de la Pasión, hacen del santo de Asís un auténtico modelo de cristocentrismo o de teocentrismo:

La identidad cristiana no se define primariamente, según Francisco, ni por la aceptación de verdades, ni por una práctica ritual, ni por una recitividad moral, ni por una apertura espiritual, aunque esto se suponga. Se trata de vivir según el Evangelio: éste no es un libro que se consulta, es una aventura en la que se entra, un dinamismo que se coge en marcha: "Ven y sígueme" y no, "Toma y lee": esa es la diferencia que define a San Francisco (Santander 1986, 14). ●●●

Otro de los rasgos que Marie-Abdón Santander señala como representativos de San Francisco es el de su humanidad. Hacerse hombre a través de las relaciones que mantiene en medio del mundo en que ha venido a la existencia. Con precisión lo describen asimismo las sencillas palabras de José Antonio Merino: "El gran héroe del humanitarismo, pues amaba a los hombres sin jactancia ni altanería, con profundo sentido cristiano y humano, y no como un filántropo que ama a los antropoides [...] Su visión del hombre y del mundo es radical y apasionadamente positiva" (Merino 2003, 15).

Por último, podemos proclamar a San Francisco como modélico y actual por el protagonismo que le otorga a la mujer. Jacques Le Goff insiste en la relevancia que le concede San Francisco a la mujer: "En san Francisco y el franciscanismo del siglo XIII hay un lugar para la mujer, que no se encuentra en semejantes grado y perspectiva en ningún otro medio religioso de la época" (Le Goff 2003, 123). Esta presencia de lo femenino en la vida y la obra de san Francisco no es impostada. Es bastante más real y objetiva en los escritos y relatos, que, en las películas, donde Santa Clara¹⁵ se presenta como un complemento y un contrapunto al mismo tiempo a San Francisco, en algunos casos, con un componente de amor romántico que se canaliza y proyecta hacia Dios en ambos, del que la película de Michael Curtiz es un ejemplo paradigmático¹⁶.

Hay un rasgo que las biografías, novelas y películas sobre San Francisco ignoran para no enturbiar la imagen icónica del santo: Y es el de la exclusión. Los estudiosos franciscanistas han detectado una tendencia de sus biógrafos (desde la obra de Tomás de Celano) a olvidar, incluso obviar, la intensa y categórica exclusión que recibió y padeció San Francisco desde dentro de su comunidad, por los suyos. El escrito de san Francisco conocido como *La verdadera y perfecta alegría* es el mejor reflejo de aquello. Y esto queda patente, en cómo vivió los dos últimos años de su vida, notablemente apartado y alejado del mundo.

¹⁴ "Pero esta contribución de san Francisco a la poesía espiritual, si bien característica del siglo XIII, fue eclipsada por su obra maestra en la lírica, el *Cántico del hermano Sol*. El poema, gracias al cual la poesía italiana debuta con una maravilla literaria, ha sido definido por Renan como 'la más bella pieza de poesía religiosa después de los Evangelios'. Resume todo el amor fraterno de Francisco por toda la Creación. Tras haber esparcido su amor entre las criaturas vivientes, hombres y bestias, canta su amor por las criaturas inanimadas, a las que confiere vida y alma, incluida 'nuestra hermana la muerte'" (Le Goff 2003, 58).

¹⁵ Resulta curioso recordar que Santa Clara de Asís, es la patrona de la Televisión y las Telecomunicaciones, declarada por el Papa Pío XII en 1958. Se celebra el 11 de agosto.

¹⁶ "Quizás, el haber recibido la prestigiosa estatuilla, persuadió al director de que, en el cine, la fórmula ganadora es la del triángulo amoroso 'él, ella y el otro' empleado en la película *oscarizada*, y, sin titubeos la introdujo, casi como *leit-motiv*, en *Francis of Assisi*, el penúltimo filme de su carrera cinematográfica" (Pugliese 2013, 61-62).

Francisco nunca buscó ni apartarse ni excluirse de nada y nadie. No deseó apartarse de su padre, y mucho menos, de su madre; tampoco de sus amigos (entre los que era el líder o el popular); tampoco de su ciudad, el municipio de Asís, o de la Iglesia en todos sus órdenes, desde los pontífices Inocencio III y Honorio III, a otras dignidades y religiosos. Está expresado y repetido en todas sus biografías: San Francisco fue un hombre de su tiempo, pero en su convencimiento de que su tiempo era el tiempo de Jesucristo, la vía para aceptar la intervención divina fue la de la renuncia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, Juan J., Mastache, Enrique A., Alonso, Jorge. (2007). *La Edad Media en el cine*, Madrid, T&B editores.
- CatholicAuthors.com (s.f.). *Louis de Wohl (1903-1961)*. Catholic.net. <https://es.catholic.net/op/articulos/33384/louis-de-wohl-1903-1961.html>
- De la Plaza Escudero, L.; Granda Gallego, C.; Martínez Murillo, J. M^º. y Olmedo Molino, A. (2018). *Guía para identificar los santos de la iconografía cristiana*, Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra.
- Di Carpegna, T. (2015). *El presente medieval. Bárbaros y cruzados en la política actual*, Barcelona, Icaria Editorial.
- Guerra, J.A. (Ed.) (1993). *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Le Goff, J. (2003). *San Francisco de Asís*, Madrid, Akal.
- Merino, J. A. (2003). *Don Quijote y san Francisco: dos locos necesarios*, Madrid, PPC.
- Nata, E. (1999). "Francesco nella Storia del Cinema", *San Francesco Patrono d'Italia*, 33-36. (Traducción de Fr. Tomás Gálvez). <http://www.fratefrancesco.org/cine/historia.htm>
- Noguchi, Y. (2020). *La última lección. La asombrosa clave para hacer que tu vida brille*, Barcelona, Comanegra.
- Pugliese, C. (2013). *Francisco. Un santo de película*, Sevilla, Punto Rojo.
- Santaner, M.-A. (1986). *San Francisco de Asís y de Jesús*, Madrid, Centro de Franciscanismo.





MANGA, CÓMIC Y MEDIEVO

2.1

Fantasia, medieval y pastiche. Influencias medievales en el imaginario del manga *Arslan Senki*

José Andrés Santiago Iglesias

Universidade de Vigo

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas, el Medioevo Europeo se ha convertido en una fuente de inspiración para los autores japoneses, influenciando el imaginario fantástico de obras de literatura, cine, animación, videojuegos o cómic. La Edad Media está presente en la construcción de multitud de universos narrativos de conocidas obras de manga y *anime* —caracterizando el marco económico, social y cultural, pero también aspectos muy importantes en esa forma medial que es el manga: como el diseño de personajes, la disposición de la página, el uso de evocativos, etc.— aun cuando dicha apropiación se realiza de una manera laxa y estereotipada, rompiendo a menudo la lógica temporal o geográfica.

Arslan Senki (*La heroica leyenda de Arslan*, 1986–) es una franquicia nacida a partir de las novelas de fantasía del autor japonés Yoshiaki Tanaka. Inspirado en la epopeya persa *Amir Arsalan-e Namdar* (نامدار امیر ارسلان) Tanaka construye un mundo ficticio de magia y fantasía, pero con claras reminiscencias al sultanato de Rum y al imaginario medieval de los siglos XII, XIII y XIV. La historia se centra en las épicas aventuras del príncipe Arslan, exiliado tras la toma del reino de Pars por la nación vecina de Lusitania, y sus esfuerzos por expulsar a los fanáticos invasores y recuperar el trono. Las aventuras de *Arslan Senki* han sido llevadas a cine, OVA, *anime* y manga —hasta en dos ocasiones— destacando la adaptación de la célebre *mangaka* Hiromu Arakawa (conocida por *Fullmetal Alchemist*, 2001), que lleva publicándose desde el año 2013 en la revista *Bessatsu Shōnen Magazine*.

En este capítulo tomaré como caso de estudio el manga de Arakawa. A pesar de que las influencias visuales de la autora japonesa abarcan acontecimientos, pueblos y culturas separados a veces por más de mil años (desde el imperio Medo hasta el siglo XV), su principal inspiración bebe del imaginario medieval. Por ello, trataré de señalar las referencias (de muy diversa índole: templarias, bizantinas, hindúes, otomanas,

etc.) que emplea Arakawa para singularizar a los diferentes pueblos guerreros que habitan el mundo de *La heroica leyenda de Arslan*. Para ello, he estructurado este capítulo, de manera muy sencilla, en tres grandes secciones: en primer lugar, me centraré en contextualizar el manga de Hiromu Arakawa dentro de la franquicia transmedial de *Arslan Senki*, que abarca un conjunto de novelas, sendas adaptaciones a manga, series de *anime* y videojuegos. A continuación, en este texto presentaré brevemente el trasfondo histórico que inspira el mundo de Arslan, así como algunas de las principales y muy diversas referencias de inspiración medieval o pseudo-medieval —desde la perspectiva de una *mangaka* contemporánea— presentes en la visión que Arakawa tiene del mundo de Arslan, y que beben del rico imaginario visual de los templarios, o de las culturas bizantina, hindú u otomana, entre otras muchas. Por último, me centraré en el rol que juega la caricaturización en *Arslan Senki*. En el caso del manga de Arakawa, planteo cómo los diseños sintéticos y caricaturescos, frente a otros mangas donde predominan las representaciones naturalistas de personajes y escenarios, así como el uso de referencias medievales, sirven únicamente para la construcción de una narrativa de ficción atractiva, buscando con ello la inversión afectiva del lector y nunca una inmersión verosímil ni históricamente fiel en este mundo ricamente documentado.

LA FRANQUICIA TRANSMEDIA DE ARSLAN SENKI

A *Arslan Senki* (*La heroica leyenda de Arslan*) es una colección de novelas de fantasía escritas por el escritor japonés y doctor en literatura Yoshiki Tanaka (1952). Publicadas entre 1986 y 2017, la colección completa consta de dieciséis novelas y un breve relato incluido en la guía oficial de la colección. Al margen de la propia calidad literaria de la serie de novelas, uno de los aspectos más recordados por los aficionados son las ilustraciones de los diez primeros volúmenes, publicados por la editorial Kadokawa, y obra del célebre *mangaka* y artista plástico Yoshitaka Amano (Fig. 1).

Debido a la positiva acogida de los lectores en su mercado natal, *Arslan Senki* ha terminado por convertirse en una franquicia transmedial (o *media-mix*). Así, las historias de Tanaka han sido adaptadas a varias obras de manga, *anime* —tanto para cine como para televisión— y videojuegos. Además, como es habitual con las franquicias de éxito en el mercado japonés, también están disponible para los aficionados multitud de productos derivados, como figuras de acción, artículos de colección y *merchandising* variado.

Entre noviembre de 1991 y septiembre de 1996 el *mangaka* Chisato Nakamura dibujó el cómic de *Arslan Senki*, que adaptaba las primeras siete novelas de la colección. El manga de Nakamura se publicó en la revista *Monthly Asuka Fantasy DX* de la editorial Kadokawa Shoten, y se reunió posteriormente en un total de 13 volúmenes recopilatorios *tankōbon*. Como consecuencia del buen desempeño tanto de las novelas como del manga, en los años noventa se produjeron dos películas y cuatro OVA¹ con diseño de personajes de Sachiko Kamimura. Así, en 1991 y 1992 se estrenaron dos filmes a cargo de Animate Film, producidos por Kadokawa Shoten y Sony Music Entertainment Japan. Un año después, y entre 1993 y 1995, se lanzó una OVA consisten-



Fig. 1. Portada del primer volumen de la serie de novelas de *Arslan Senki* (Yoshiki Tanaka), con ilustración de Yoshitaka Amano. ©Amano Yoshitaka/ Kadokawa Shoten.

¹ Del inglés *original video animation*, OVA alude a aquellas producciones de animación pensadas para su lanzamiento y distribución directos en formatos físicos domésticos físicos, como VHS, DVD o Blu-ray. Con un presupuesto y calidad de producción normalmente superior a las producciones televisivas, pero sin llegar a ser estrenadas en cines, las OVA fueron un formato muy popular en Japón durante la década de 1990 y principios del siglo XXI.

te en cuatro episodios a cargo de J.C.Staff. En la misma década de 1990, y siguiendo la estela de éxito marcada por el manga y las producciones de *anime*, también se puso a la venta un videojuego para SEGA mega-CD, consistente en un RPG de estrategia que aprovechaba la incipiente popularidad cosechada por el manga de Nakamura. No obstante, este capítulo toma como objeto de análisis otra adaptación a manga, más célebre y conocida fuera de Japón, como es la serie homónima de la artista Hiromu Arakawa.

Arakawa es una prolífica *mangaka* con una notable proyección internacional, gracias a diferentes obras como *Fullmetal Alchemist (Hagane no Renkinjutsushi)*, 2001–2010), *Silver Spoon (Gin no Saji)*, 2011–2019), *Hero Tales (Jūshin Enbu)*, 2006–2010) y otros títulos. Hiromu Arakawa destaca, asimismo, por su capacidad para simultanear la publicación de dos mangas de éxito, un caso que si bien no es único sí es infrecuente en el exigente y extremadamente competitivo mercado editorial japonés. Arakawa comenzó a publicar su versión de *Arslan Senki* en el número de julio de 2013 de la revista *Bessatsu Shōnen Magazine*, de la editorial Kodansha, y se sigue serializando en la actualidad con periodicidad mensual. *La heroica leyenda de Arslan* se publica en varios países de todo el mundo, incluyendo ediciones en España (Norma Editorial, 2015–), Estados Unidos (Kodansha, 2014–), Francia (Kurokawa, 2015–) o Alemania (Carlsen Verlag, 2016–), entre otros.

Asimismo, y debido al éxito cosechado por el manga, la recreación que Arakawa ha hecho del mundo de *Arslan* ha sido exportada al formato de *anime* televisivo, obra de las productoras Liden Films y Sanzigen. La serie, emitida entre abril de 2015 y agosto de 2016 en la cadena MBS, consta de 2 temporadas con un total de 33 episodios y dos OVA. De igual modo, la positiva recepción internacional del manga de Arakawa y el *anime* derivado ha dado lugar al lanzamiento de dos videojuegos para diferentes plataformas: *Arslan Senki × Musō (Arslan: Los Guerrros de Leyenda)* desarrollado por la compañía Koei Tecmo en el año 2015 para Playstation 3 y 4; y *Arslan Senki: Senshi no Shikaku (La heroica Leyenda de Arslan: Prueba de Guerreros)*, disponible entre 2017 y 2018 para teléfonos móviles de la compañía Sakura Soft.

Las novelas de Yoshiki Tanaka están inspiradas en un poema épico, basado a su vez en una antigua leyenda persa, titulado *Amir Arsalan-e Namdar*. El relato se centra en las peripecias del príncipe heredero Arslan por recuperar el trono tras la invasión de su país por el vecino reino de Lusitania. En ese sentido, los acontecimientos descritos al comienzo del manga de Hiromu Arakawa resultan bastante fieles a las novelas de Tanaka, pero mientras que en estas últimas se da más importancia a la imbricación de las diferentes tramas políticas y personales, conspiraciones, luchas de poder, así como a la construcción del mundo ficticio y sus diferentes pueblos, el manga de Arakawa no puede negar que está dirigido al público infantil y juvenil propio de la demografía *shōnen*, y donde predomina un enfoque que gira sobre tres ejes. En primer lugar, se trata una obra orientada hacia la acción, con batallas espectaculares, duelos de espada imposibles, guerreros de leyenda, persecuciones, etc. El segundo eje es el desarrollo tanto emocional como visual de los personajes, buscando establecer una conexión afectiva con el público lector. Cabe destacar cómo la caracterización y diseño de personajes es uno de los grandes atractivos de los mangas de Arakawa y, en ese sentido, *Arslan Senki* no es una excepción. Por último, *La heroica le-*

yenda de Arslan se inscribe dentro del subgénero del *konjō*-manga, una versión *mangaesca* del monomito, habitual en los cómics de peleas y aventuras dirigidos a una demografía *shōnen*. Este tipo de series suelen conceder mucha importancia al crecimiento personal del personaje protagonista, situando la amistad, el esfuerzo y la superación personal como vías para la consecución de sus objetivos, y en las que el joven héroe, inicialmente torpe e inadaptado, logra demostrar su valía a base de tesón y tras vencer todo tipo de adversidades.

La Heroica leyenda de Arslan de Arakawa adapta las novelas de Yoshiki Tanaka y, por lo tanto, toma prestadas muchas referencias del poema épico persa, pero de una manera laxa y nada rigurosa en lo histórico. El mundo de Arslan presenta una amalgama de más de mil años de historia de la antigua Persia y naciones vecinas, en un mundo donde existe la magia (aunque su aparición en la historia es inicialmente menor) y criaturas monstruosas, pero donde los principales villanos son los humanos. Con el crecimiento personal de Arslan como hilo conductor, Arakawa opera con diferentes niveles de relaciones —afectivas, entre diferentes personajes; o macroscópicas, entre facciones buscando forjar alianzas geopolíticas— con luchas entre naciones, traiciones entre aliados, pero donde también se trata el fanatismo religioso, las desigualdades entre estratos sociales, la esclavitud y su dinámica con las élites políticas, etc.

La historia comienza cuando el próspero reino de Pars, gobernado con mano de hierro por el Rey Andrágoras, es atacado por el vecino reino de Lusitania, empujado por su radicalismo religioso y su deseo de someter a los pueblos infieles. Andrágoras es temido por ser un guerrero tan hábil como cruel y, a priori, la caballería de Pars, que no conoce la derrota, debería ser superior a sus enemigos, pero las tropas lusitanas, con la ayuda de un misterioso personaje —conocido como Máscara de Plata— y el uso de artes mágicas, tienden una emboscada en las planicies de Atropatene que termina con la casi completa aniquilación del ejército de Pars. Con Andrágoras cautivo por las tropas Lusitanas, Ecbatana, la capital de Pars, no tarda en caer en manos de los invasores y, en especial, del general Bodin y sus caballeros templarios, la facción más radical de entre los fanáticos guerreros de Lusitania.

Al comienzo de la trama, Arslan se presenta como un adolescente de 15 años, ingenuo y pusilánime, criado entre algodones. Percibido como un heredero débil de carácter y carente de las cualidades de un líder por la mayoría de personas que le rodean, es despreciado por su propio padre y vive ajeno a la realidad del mundo fuera de las murallas de palacio. Cuando las tropas lusitanas amenazan el reino, Arslan acompaña por primera vez a Andrágoras y al ejército de Pars en calidad de príncipe heredero. Sin embargo, cuando las tropas de Pars son aniquiladas por los lusitanos, Arslan se ve rodeado de enemigos y está a punto de perder la cabeza. En ese instante interviene Daryun, el más joven y habilidoso de los *Marzban* de Pars —la élite guerrera— que rescata a Arslan y juntos emprenden la huida. A partir de ese momento buscan la ayuda de Lord Narsus, un gran guerrero y magistral estratega que antaño fuera consejero de la corte, pero que terminó exiliado por hacer públicas sus discrepancias con el brutal gobierno de Andrágoras.

Poco a poco, la historia avanza a medida que Arslan deja de ser el príncipe iluso y guerrero mediocre del comienzo y se va ganando la fidelidad de un grupo cada vez mayor de aliados y soldados, y empiezan

a luchar por la reconquista de Pars frente a las legiones lusitanas, al tiempo que tienen que lidiar con las agresiones de otras naciones vecinas, el fanatismo de Bodin y los templarios, las ambiciones secretas de Máscara de Plata y las crecientes diferencias entre las ideas de Arslan y las de su padre Andrágoras. En el último tomo publicado hasta la fecha se precipitan los acontecimientos con la toma de la capital por parte de Arslan y sus aliados, y la muerte de Andrágoras. Al mismo tiempo, la lucha entre los diferentes bandos y las tramas políticas subyacentes se simplifican (o directamente desaparecen) cediendo todo el protagonismo a los elementos fantásticos, con la puesta en escena del villano en la sombra, que resulta ser una monstruosa criatura de leyenda con cuerpo de serpiente y asombrosos poderes mágicos. Así pues, si bien este último arco se aleja de la historia original de las novelas de Yoshiki Tanaka, encaja con naturalidad en la estrategia habitual de las obras de aventuras de Arakawa, con finales donde predominan la velocidad y la acción en lo narrativo, y la espectacularidad en lo visual.

Con veintiún volúmenes recopilatorios *tankōbon* editados hasta la fecha y aún publicándose con periodicidad mensual, la historia de Arslan avanza avanza lentamente con giros inesperados, sorpresas y contra-tempos en cada tomo, retratando el tortuoso camino del héroe protagonista. Esta dilatada estrategia narrativa se construye, en realidad, sobre la noción de *story-manga* (narrativas largas seriadas) que todavía impera en la actualidad, surgida en la década de 1950 y cimentada sobre el tándem comercial de revistas *mangashi* y tomos *tankōbon* que ha definido el sistema editorial del manga durante más de medio siglo. El carácter seriado de los mangas, distribuidos en revistas *mangashi* con periodicidad semanal o mensual, fomenta el que la publicación de las historias se dilate en el tiempo, a menudo a lo largo de varios años —e incluso décadas, alcanzando docenas de volúmenes recopilatorios *tankōbon*— y esto, a su vez, ha terminado por influir en el ritmo narrativo de las historias, con un uso generoso del *cliffhanger* (Moreno Acosta, 2014) y la abundancia de relatos formulaicos, tropos narrativos recurrentes y repeticiones.

EL TRASFONDO HISTÓRICO EN LA HEROICA LEYENDA DE ARSLAN

Arslan Senki, del novelista japonés Yoshiki Tanaka y, por extensión, el manga homónimo de Hiromu Arakawa que analizo en este capítulo, están inspirados en el poema épico *Amir Arsalan-e Namdar*, una antigua leyenda persa (cf. Yamamoto, 2003), atribuida a Mīrzā Mohammad Ali al-Naqib Mamalek (Seyedan, 2013; Haqiqi et al., 2018) por encargo de Naser al-Din, sah persa de la Dinastía Kayar en el siglo XIX. Naqib ol Mamalek era el título del narrador jefe o cuentacuentos (naqqāl²) en el Irán de la dinastía Kayar. No obstante, si bien el poema se le atribuye a este autor³, la leyenda en sí es mucho más antigua (que se presume transmitida oralmente hasta ese momento; Seyedan, 2013). Popularmente, se suele contar que fue la hija del sah, Tūrān Āgā Fakr-al-dawla, entusiasta de la historia de Arsalan, quien la transcribió para generaciones futuras; sin embargo, el texto original de Fakr-al-dawla no se conserva (Seyedan, 2013) y las publicaciones actuales son versiones, con diferentes correcciones, de distintas ediciones publicadas a principios del siglo XX.

² Naqqāli es el nombre que recibe la forma más antigua de representación dramática iraní, incluida desde 2011 en la Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO (UNESCO, s.f.)

³ Aunque una mayoría de investigadores (Seyedan, 2013) conceden la autoría del poema a Mohammad Ali al-Naqib Mamalek, algunos académicos señalan otros posibles orígenes de la obra. En todo caso, sí se acepta unánimemente que el poema épico de *Amir Arsalan-e Namdar* es obra de un narrador Naqqāl (Tomasello, 2019) de la corte del sah.

El poema narra la historia de Arslan. Comienza con el rescate de la madre de Arslan, una virtuosa mujer de linaje real y viuda del rey de Estambul, que se ve obligada a escapar de su tierra tras la conquista y caída del sultanato de Rum a manos de las fuerzas invasoras de Sam Khan. Tras una huida precipitada, embarazada y exiliada en una isla, es rescatada por un comerciante egipcio que la traslada a la próspera ciudad de El Cairo. Tal y como detalla el poema, el comerciante egipcio termina por acoger al niño como suyo, que demuestra una notable inteligencia y gran precocidad (Hanaway, 2011), pero en el momento en el que Arslan descubre su noble ascendencia, decide embarcarse en una aventura épica para acabar con la vida de Sam Khan y recuperar el trono de Estambul que le había sido injustamente arrebatado. Como se puede observar, hay evidentes similitudes entre el poema original y el manga de Arakawa, sobre todo en las pinceladas generales que definen la historia: la invasión de un estado agresor, la huida del príncipe de misteriosa ascendencia, y la lucha por recuperar el reino. Sin embargo, las principales semejanzas estriban en los elementos ambientales —sean geográficos o culturales— que Arakawa emplea para la construcción de un universo narrativo consistente.

Uno de las diferencias más llamativas entre el poema original y el manga de Arakawa es la importante subtrama romántica existente en el primero y que brilla por su total ausencia en el cómic japonés. Esto resulta especialmente notable por cuanto la obra de Arakawa —tanto en lo narrativo como en el apartado gráfico— se inscribe dentro de las convenciones más clásicas de la demografía *shōnen*. No en vano, hay que pensar que muchos de estos mangas están dirigidos a chicos adolescentes, y es muy frecuente que el personaje protagonista desarrolle algún tipo de interés romántico a lo largo de la historia. En el poema original, una vez derrota al Khan y asume el control de Estambul, Arslan se enamora de la hija del sah y ve su amor correspondido por esta, pese a la férrea oposición del padre de la doncella. Tras un sinfín de vicisitudes (incluyendo la muerte y mágica resurrección de Farrok-leqā), Arslan y su esposa regresan a Estambul donde viven felices el resto de sus días. En ese sentido, la estructura argumental de *Amir Arslan-e Namdar* es consistente con muchas otras obras del género (Yamamoto, 2003; Gay, 2006), incluyendo el componente romántico y los elementos fantásticos hacia el final de la trama (Hanaway, 2011). En cambio, en la obra de Arakawa y en las más de cuatro mil páginas publicadas hasta la fecha, Arslan no manifiesta un interés amoroso por ninguno de los personajes femeninos —con personalidad propia y roles bien definidos, no sólo como contraparte romántica del protagonista—, lo que, a la postre, hace de Arslan un héroe interesante y atípico dentro del universo de personajes altamente convencionalizados del manga *shōnen* más comercial.

El Sultanato de Rum fue un estado gobernado por la dinastía selyúcida entre los siglos XI y comienzos del XIV (desde 1077 a 1307), situado en la península de Anatolia, bañada al norte por las aguas del mar Negro y en su región suroeste por el mar Mediterráneo; un territorio que hoy en día pertenece a Turquía. En el manga de Arakawa no se habla de Rum, sino del Reino de Pars —esto es, Persia— pero, al margen de dicha denominación, las descripciones de los diferentes territorios que componen el país reflejan con razonable acierto la variada topografía de esa región, con grandes llanuras desérticas, regiones montañosas y salvajes, o puertos mercantes de gran riqueza. Asimismo, la selyúcida

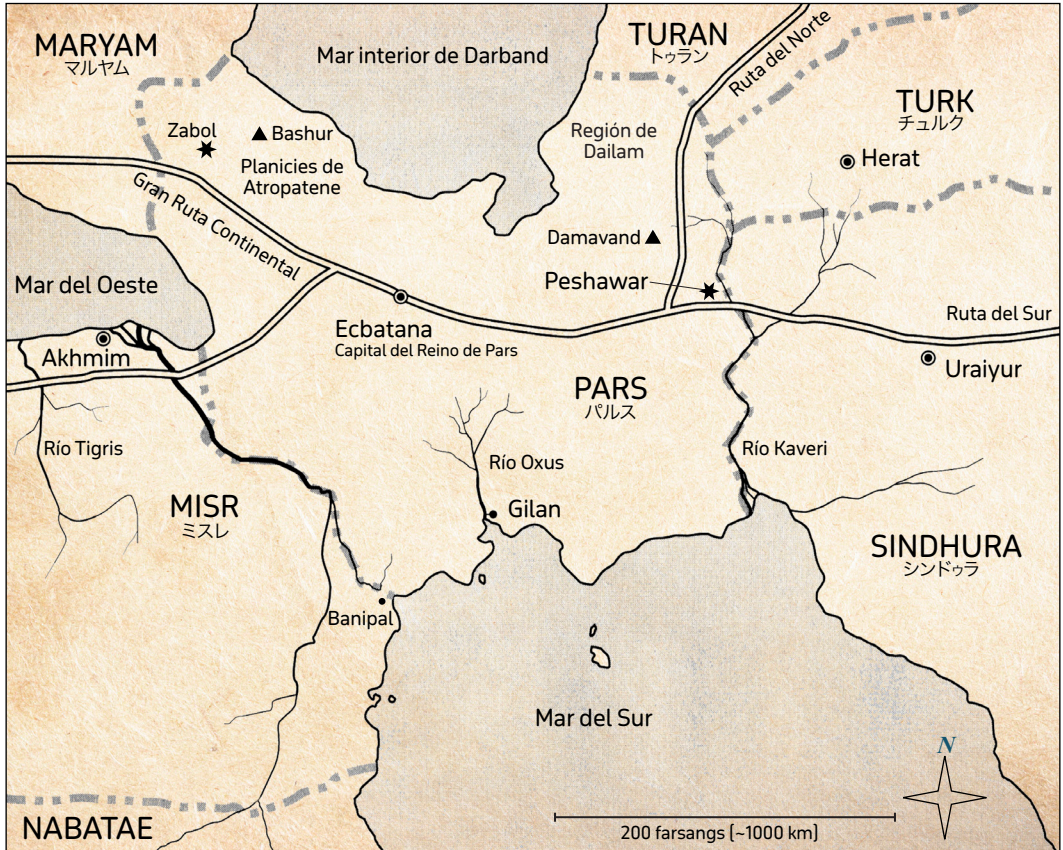


Fig. 2. Recreación del mapa de Pars y las naciones vecinas, con las principales localizaciones donde se desarrolla la trama.

fue una dinastía turca oğuz que reinó entre mediados del siglo XI y finales del siglo XIII en Asia Menor, así como el territorio ocupado por los actuales Irán e Irak. Los selyúcidas llegaron a Anatolia a finales del siglo X, y desplazaron a los pueblos dominantes en la región por aquel entonces, principalmente bizantinos y árabes. Acabaron con el califato abasí y forzaron la retirada del Imperio bizantino. En ese sentido, la victoria de los selyúcidas, capitaneados por el sultán Alp Arslan sobre el emperador bizantino en el año 1071, fue determinante en la expansión de los turcos en la península de Anatolia. Más aun, cabe destacar el relevante papel de los salyúcidas en la historia medieval, por la posición de la península de Anatolia como bisagra entre Europa y Asia: por una parte, frenaron la expansión de los cruzados hacia el mundo islámico; al mismo tiempo, fueron instrumentales en la desmantelación del imperio bizantino, conquistando enormes extensiones de su territorio; y, finalmente, también actuaron como barrera frente a las incursiones de los mongoles desde el este.

En ese sentido, Hiromu Arakawa se nutre de muchos de estos aspectos históricos cuando se inspira en culturas lindantes para definir a las naciones rivales de Pars, pero expandiendo las fronteras e hipertrofiando de manera muy exagerada las dimensiones reales de lo que, en su momento, fue el sultanato de Rum. En el Pars ficticio del mundo de Arslan (Fig.2), la frontera sur linda con el reino de Shindula, que la man-

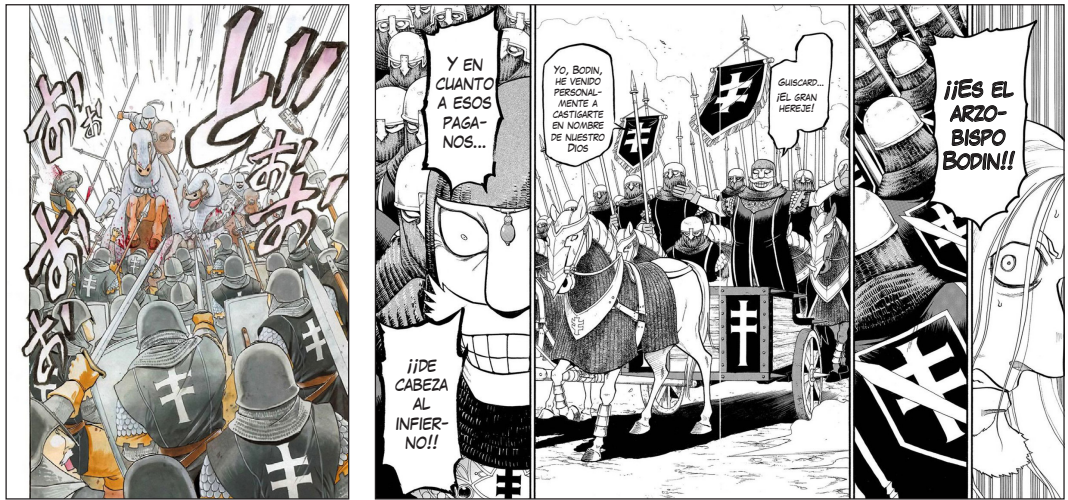


Fig. 3. La estética del ejército lusitano (y, en especial, la de Bodin y sus guerreros) se inspira en los cruzados. Página 4 del primer capítulo (izqda.) y doble página (30-31) del capítulo 118 del manga (dcha.) ©Arakawa Hiromu / Kōdansha.

gaka recrea a imagen de la India. Los bárbaros enemigos del norteño reino de Turán se inspiran, a su vez, en las hordas mongolas y sus terribles jinetes. Las regiones del sur de Pars se abren a un extenso mar que permite establecer rutas comerciales con otros países, al igual que el Mediterráneo, siendo la ciudad de Gilan su puerto más notable; y hacia el oeste se encuentran los bárbaros lusitanos (inspirados en los cruzados y otros guerreros cristianos de Europa occidental), que se presentan como fanáticos religiosos, monoteístas —frente al politeísmo que se profesa en Pars— que quieren expandir su dominio y aniquilar a todos aquellos que no se adhieran ciegamente a su fe (Fig. 3).

Parece evidente, pues, que Arakawa ha hecho un uso laxo pero eficaz de referencias históricas medievales para la construcción de un mundo narrativo consistente y —entendiendo que se trata de una obra de ficción con evidentes elementos fantásticos— verosímil⁴ (Ōtsuka, 2003). No obstante, cabe preguntarse de qué modo funcionan estas referencias históricas a la hora de construir los personajes y, especialmente, los protagonistas de *La heroica leyenda de Arslan*.

REFERENCIAS MEDIEVALES EN LA CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES Y EL USO DE LA CARICATURIZACIÓN

En los últimos años han aumentado el número de publicaciones, tanto académicas como divulgativas, que analizan el auge de los mangas de inspiración medieval, ya sea desde un punto de vista cultural —preguntándose sobre los motivos que empujan a los autores japoneses a indagar en el rico imaginario medieval europeo (y que conviven con otras muchas obras ambientadas en un medio japonés)— como desde una perspectiva de análisis visual y estético, centrándose en las representaciones de la Edad Media en la forma de escenarios y localizaciones, ambientación y personajes que conforman esos ricos universos narrativos.

Desde principios del siglo XXI, la Edad Media europea se ha convertido en un tema de creciente interés para los creadores japoneses, empuja-

⁴ En el año 2003, el antropólogo social Eiji Ōtsuka definió tres tipos de realismo presentes el manga y otros medios afines, como son el *anime* y las novelas ligeras (*light novels* en el original): el realismo científico, el realismo biológico y lo que el Ōtsuka denominó como “realismo manga-*anime*” (Ōtsuka, 2003). El tercer tipo de realismo descrito por Ōtsuka —o “realismo manga-*anime*”— se define por dos principios: en primer lugar, que el universo narrativo de una determinada serie de manga se rige por un conjunto de convenciones internamente consistentes. En segundo lugar, que dichas convenciones son aceptadas por el público lector como representaciones de una realidad que no tiene por qué tomar como referente el mundo real y sus principios físicos.

En ese sentido, cuando en este capítulo hablo de la capacidad de Arakawa para construir un mundo narrativo consistente y verosímil, no afirmo que las referencias históricas reales utilizadas por la autora sean veraces (ni siquiera desde una lógica diacrónica) ni que dicho mundo narrativo se rija por la misma física que rige nuestra realidad (como se evidencia, claramente, en los elementos mágicos y criaturas de fantasía presentes en el manga). En cambio, propongo que *Arslan Senki* es coherente con el tercer realismo de Ōtsuka, por cuanto resulta internamente consistente.

dos por el modelo de las franquicias transmediales que Japón ha sabido explotar con enorme éxito comercial. Aunque algunas de las primeras franquicias populares se remontan a la década de 1980 (Danesin, 2016), el desarrollo comercial de las narrativas neo-medievalistas en Japón se debe, precisamente, a esa misma estrategia *media-mix*. Tal y como postula Aki Enomoto (Danesin, 2016), este crecimiento se explica por el aumento en el número de traducciones de títulos clásicos de fantasía medieval de autores de culto como J.R.R. Tolkien, Ursula Le Guin o C.S. Lewis. Asimismo, Enomoto ata el creciente interés en obras de ambientación neo-medieval al desarrollo y auge de las novelas ligeras en la década de los ochenta. Tal es el caso de la serie de novelas de *Arslan Senki* de Yoshiki Tanaka, cuyo primer volumen se publicó en 1986, pero también de otros títulos de renombre —y que han sido exportados con éxito a manga y *anime*— como las sagas *Record of Lodoss War* (Ryo Mizuno, 1988) y *Slayers* (Hajime Kanzaka, 1989). Finalmente, el tercer factor que apuntaló el fenómeno neomedievalista en Japón, descrito por Enomoto, fue el éxito de los videojuegos de fantasía, como *Final Fantasy* (Squaresoft, 1987) o *Dragon Quest* (Enix, 1986), retroalimentando con ello la dinámica de franquicias transmediales sobre la que he insistido.

Por supuesto, no todas las obras de manga inspiradas en el medioevo europeo presentan el mismo rigor histórico. Hay algunos títulos que toman como referencia acontecimientos reales y, con lógicas licencias, se nutren de fuentes rigurosas de contrastada solvencia, acompañadas de un dibujo naturalista y de gran detalle, como el manga *Vinland Saga*⁵ (2005–2025), del dibujante Makoto Yukimura. Sin embargo, la tónica dominante son mangas de fantasía en los que se hibridan diferentes elementos medievales o pseudo-medievales bajo la idea de una “Edad Media como país” (Boulaire, 2002). En un ejercicio posmoderno de puro pastiche, muchos de los ingredientes que habitualmente se asocian con una idea popular de medioevo (las armaduras y equipamiento de los guerreros; el ropaje de las diferentes clases sociales; el clero, la nobleza o la realeza; los gremios de artesanos y órdenes de caballería; los castillos de piedra; el bestiario fantástico; etc.) están al servicio de los personajes, sin importar las inconsistencias temporales ni tener en cuenta las complejas dinámicas sociales propias de esa época.

Esta tónica se hace visible en el manga de *Arslan Senki*. En la obra de Arakawa los personajes no pretenden ser realistas, sino icónicos, respondiendo a una caracterización propia del manga *shōnen*, con roles más cercanos a la estructura *gamificada* o *ludificada* de los juegos RPG. De igual modo, hemos visto que hay claras referencias a un medioevo real (que nacen de la adaptación de un poema épico decimonónico que narra una leyenda medieval, que se adapta a novelas de fantasía medieval, y estas, a su vez, a un manga), pero las coordenadas espacio-temporales se emplean de manera bastante laxa. En ese sentido, dos de las localizaciones más importantes del Pars de *La heroica Leyenda de Arslan* preceden en cientos de años a la existencia del sultanato de Rum. Es el caso de Ecbatana, la capital del ficticio reino de Pars, o la planicie de Atropatene (en el actual Azerbaiyán iraní y donde tiene lugar la batalla más célebre del manga), que son referencias al imperio Medo de la antigüedad, separado por más de mil años de historia respecto al sultanato de Rum. Asimismo, el uso de las armas por parte de los guerreros de diferentes bandos no siempre responde a un rigor histórico, sino a la espectacularidad de los combates, con armaduras, arcos, lanzas, alabardas o espadas con reminiscencias de diferentes períodos.

⁵ Para un análisis de los usos de naturalismo y caricaturización en el manga *Vinland Saga*, véase (Santiago Iglesias, 2023).

No obstante, más allá de los aspectos representacionales, las elecciones formales de Arakawa en el diseño de los personajes de *Arslan Senki* (tanto los roles protagonistas como los diseños prototípicos de las diferentes facciones) condicionan la manera en la que los lectores disfrutan y se relacionan con este manga. Así, el uso de referentes medievales en *La heroica leyenda de Arslan* responde a dos premisas. En tanto que adaptación, el manga de Hiromu Arakawa tiene que presentar una cierta fidelidad respecto a la obra original, las novelas de Tanaka, que a su vez beben de un referente histórico real. Sin embargo, este primer punto está condicionado por el segundo supuesto, por el cual los referentes medievales sirven —en el sentido de que se subordinan— a la construcción de personajes visualmente atractivos. Los diseños funcionan a modo de *leitmotiv* visual: se trata, pues, de crear personajes con diseños icónicos y altamente reconocibles que los singularicen frente a los secundarios. Esta singularización permite, a su vez, fortalecer las dinámicas de inversión emocional y retorno afectivo con los aficionados.

Hideki Ono (Kelts, 2007) —editor de la revista *Anime Style*— afirma que el mecanismo para diseñar personajes de manga memorables y atractivos para una pluralidad de públicos estriba en la discriminación de elementos superficiales; esto es, en no representar todos los elementos del cuerpo con igual importancia, sino en privilegiar aquellos rasgos que definen dicho personaje, en detrimento de otros atributos superfluos para la comprensión del mismo (Santiago Iglesias, 2010). En otros escritos anteriores (Santiago Iglesias, 2023) he intentado conectar las tesis de Ono con el concepto de *cartooning* —o caricaturización— referido por McCloud (McCloud, 1993). En su reflexión sobre la iconicidad pictórica, McCloud postula que una representación más simple y caricaturesca de los rostros de los personajes en el cómic permite una mayor conexión empática con los lectores, que pueden vestir el rostro ficticio como una máscara, frente a los diseños más naturalistas, que proporcionan un mayor realismo, pero, a su vez, devienen en un distanciamiento emocional con el público lector. Para Ono, los personajes en el manga pueden tener diseños sintéticos a la par que descriptivos, que aportan unidad al conjunto; una idea que coincide con lo que McCloud acuña como “una forma de amplificación a través de la simplificación” (McCloud, 1993).

En mangas de inspiración medieval dirigidos inicialmente hacia un público más adulto, la convivencia entre un mayor rigor histórico en la construcción del universo narrativo y la representación más naturalista de personas y escenarios, propicia una mayor inmersión cultural a costa de un distanciamiento emocional con los protagonistas (Santiago Iglesias, 2023). En el caso de *Arslan Senki*, siendo un manga *shōnen* muy comercial —con las implicaciones que ello comporta en cuanto a convenciones formales y narrativas— el efecto es el contrario. El manga de *La heroica leyenda de Arslan* proporciona una idea romantizada del medioevo, como un período bastante ignoto que sirve de inspiración, pero en el que Hiromu Arakawa se permite muchas licencias creativas y evidentes anacronismos. En el *Arslan Senki* de la autora japonesa, la construcción del universo narrativo no se basa en el realismo histórico, sino en cuán memorables resultan sus personajes. Las ciudades no capturan la atención del lector, y la cultura no se describe por el realismo de los ropajes, las comidas, las festividades, o la representación de eventos cotidianos, sino que se define a través de la actuación —o *performatividad*— de los propios protagonistas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Boulaire, C. (2002). *Le Moyen Âge dans la littérature pour enfants*. Presses Universitaires de Rennes.
- Danesin, M. (2016). The European Middle Ages through the prism of contemporary Japanese literature: A study of *Vinland Saga*, *Spice & Wolf*, and *L'Éclipse*. *Mutual Images Journal*, 1, 95-122. <https://doi.org/10.32926/2016.1.DAN.europ>
- Gay, D. E. (2006). The oral background of Persian epics: storytelling and poetry, and: sunset of empire: stories from the Shahnameh of Ferdowsi. *Journal of American Folklore* 119(472), 243-245. <https://dx.doi.org/10.1353/jaf.2006.0013>.
- Hanaway, Jr., W. L. (3 de agosto de 2011). *Amir Arsalan*. Encyclopædia Iranica, 1/9, p. 958. <http://www.iranicaonline.org/articles/amir-arsalan-a-prose-romance-of-the-genre-dastanha-yehammiana-popular-tales>.
- Haqiqi, F., Zarfani S.M., y Yahaqi, M.J. (2018) مهمترین ژانرهای همروژگار وسفرنامهنویسی پیدایش، نقش امیرارسلان، زمان (The Story Teller of Amir Arsalan, the Emergence Time, the Most Important Genres of That Time, and Travel Memoirs). *Culture and Folk Literature*, 6 (21), 172-198. <http://cfl.modares.ac.ir/article-11-17219-en.html>
- Kelts, R. (2007). *Japanamerica: How Japanese Pop Culture has Invaded The U.S.* Palgrave Macmillan
- McCloud, S. (1993). *Understanding Comics: The Invisible Art*. Harper Perennial.
- Moreno Acosta, A. (2014). "OEL" Manga: Industry, Style, Artists [Tesis Doctoral, Kyoto Seika University]. <https://dl.ndl.go.jp/pid/9103821/1/1>.
- Nosrat, M., Moheb, R. (Eds.) (2020). *Amir-Arsalān-Ibn Mālākshāh Roumi*. Iran Open Publishing Group.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) Intangible Cultural Heritage (s.f.). *Naqqāli, Iranian dramatic story-telling*. <https://ich.unesco.org/en/USL/naqqli-iranian-dramatic-story-telling-00535>.
- Ōtsuka, E. (2003). *Atomu no meidai: Tezuka Osamu to sengo manga no shudai*. Tokuma Shoten.
- Santiago Iglesias, J.A. (2010). *Manga. Del cuadro flotante a la viñeta japonesa*. Comanegra.
- Santiago Iglesias, J.A. (2023). Dicotomía entre naturalismo y cartooning en el manga contemporáneo: Una aproximación desde el imaginario medieval de *Vinland Saga*. En J. Hernando Morejón y P. Garrido Clemente (Coords.), *Estudios en neomedievalismo. Juegos, Letras y Viñetas* (pp. 101-115). Comares.
- Seyedan, M. (2013). هویت ابهامآمیز نقال قصه امیرارسلان [La ambigua identidad del narrador de la historia de Amir Arsalan]. *Culture and Folk Literature*, 1(2), 157-174. <http://cfl.modares.ac.ir/article-11-3610-en.html>
- Tomassello, D. (2019). Il Naqqāli iraniano. La memoria sonora del rito. *Occhiali. Rivista Sul Mediterraneo Islamico*, 4 (2019), 29-37.
- Yamamoto, K. (2003). *The Oral Background of Persian Epics: Storytelling and Poetry*. Brill.

2.2

La recreación de la Edad Media europea en el manga *Berserk* (1989-2021) de Kentaro Miura: ¿una forma de orientalismo invertido?

Ítalo Enrique Sgalla Malla
 Universidad Nacional del Sur

LA CATEGORÍA
 TEMÁTICA DE
 MANGA NEOMEDIEVAL
 Y LA NOCIÓN DE
 'ORIENTALISMO
 INVERTIDO'

La capacidad de expresar visiones fantásticas —con una sustancia mítica u onírica— es un factor de importancia para cualquier análisis del imaginario cristalizado en cómics japoneses, en especial si consideramos que estos a menudo proyectan fantasías y nostalgia sobre la historia y geografías occidentales. Dentro de estas narrativas se encuentran los mangas con una ambientación que recrea la Edad Media europea. Este tipo de representación¹ neomedieval ha entrado a formar parte de una suerte de paisaje mental existente en la imaginación de la sociedad nipona, tratándose de un aspecto cada vez más recurrente. Por lo tanto, se trata de representaciones que son no solo foráneas, sino que también se han vuelto familiares (Danesin, 2019). No es un fenómeno nuevo. Hacia la década de los noventa, Japón ya mantenía una relación mediatizada con Europa y su cultura; Europa era, según Karoline Postel-Vinay (1994, p. 21), percibida como una realidad internacional que coexistía con un espacio imaginario, “un lieu bucolique où l'on trouve des châteaux en pierre et des paysages immuables”. Proliferaba, por ende, una recepción dual, a medio camino entre la familiaridad y el exotismo. Dicha relación mediatizada no ha hecho más que extenderse con el incremento de las representaciones del Occidente medieval en el manga.

¹ Al utilizar la noción de representaciones, nos estamos refiriendo a esquemas intelectuales incorporados a partir de lo social y que condicionan nuestras prácticas (Chartier, 1989). Esta definición nos sirve también para abordar el concepto de apropiación, que entendemos como la resignificación de una representación.

A pesar de las distancias geográficas y culturales, la producción intelectual nipona no es ajena a los contenidos medievales de inspiración europea, sino más bien lo contrario. En palabras del académico Atsushi Iguchi (2010, p. 65): “The ubiquity of the Middle Ages is well attested

by Japanese post-war popular culture, which has been inundated with images of the Western Middle Ages". Como es de esperar, el manga incluye una variedad de títulos de inspiración medieval. Estas frecuentes e intencionales apropiaciones y resignificaciones por parte de los *mangakas*, plasmadas en la narrativa e imaginería de sus obras, de un pasado que es, a la vez, familiar y ajeno, dejarían traslucir que los motivos inspirados en el Occidente medieval pueden reelaborarse reiteradamente para concebir distintas variaciones temáticas de una materia, en algunas ocasiones, compartida. Ahora bien, por más tentadora y lícita que resulte esa afirmación, la representación del Medioevo europeo en el manga presenta su propia variedad en cuanto al tono, tratamiento y uso específico de dicho imaginario medievalista. Por ejemplo, en términos de cierta pretensión de realismo, puede mencionarse un manga neomedieval pseudo-histórico como *Vinland Saga* (2005) de Makoto Yukimura, de gran éxito en tiempos recientes. *Vinland Saga* cuenta una historia de vikingos, basada en distintas sagas islandesas y con una ambientación que apunta más bien a la precisión histórica².

Para hallar obras que tienen otro tipo de conexión con la Edad Media 'occidental' —ajena al realismo y basada en la libre apropiación de la iconografía y motivos medievales— es necesario considerar el catálogo de mangas con una narrativa neomedievalista de fantasía. Este subgénero incluye exponentes tan conocidos como *Slayers* (1995-2001) de Hajime Kanzaka, Shoko Yoshinaka y Rui Araizumi, *Claymore* (2001-2014) de Norihiro Yagi, *Wolfsmund* (2009-2016) de Mitsuhisa Kuji, *The Seven Deadly Sins* (2012-2020) de Nakaba Suzuki o *Re Cervin* (2022) de Kōsuke Hamada. Entre los títulos mencionados se encuentra nuestra fuente: *Berserk* (1989), un manga de fantasía medieval oscura, escrito e ilustrado por Kentaro Miura (1966-2021)³.

1989 marca el año en que *Berserk* comenzó su publicación, primero en la extinta revista mensual *Monthly Animal House*. Tras la desaparición de esta última, en 1992, el título pasó a la revista quincenal *Young Animal*, donde fue publicado hasta el fallecimiento de Miura en 2021. Los miembros del Studio Gaga (integrado por el equipo de asistentes de Miura), con la dirección del *mangaka* Kouji Mori, decidieron concretar la historia, gracias a lo cual el manga reanudó su publicación desde junio de 2022. *Berserk* ha superado sucesivos récords de ventas a nivel mundial, con una trama dividida en cinco arcos principales (en orden cronológico: *Black Swordsman*, *Golden Age*, *Conviction*, *Millennium Falcon* y *Fantasia*), divididos en distintos capítulos. El reconocimiento internacional llevó a que, en 2002, Miura fuera galardonado con el premio cultural Osamu Tezuka, en la categoría 'Excelencia'. Este éxito ha inspirado tres adaptaciones animadas del manga, no conectadas entre sí, las cuales incluyen dos series, junto con una trilogía de películas. La primera serie, de una sola temporada, es del año 1997. Fue seguida por tres películas, estrenadas entre 2012 y 2013. Las dos temporadas de la segunda serie fueron emitidas entre 2016 y 2017. Tanto la versión de 1997, como la trilogía de filmes, adaptan el segundo arco de historia (*Golden Age*), mientras que en la serie de 2016-2017 se optó por otros arcos (*Black Swordsman*, *Conviction* y *Millennium Falcon*).

La presentación del cómic que hemos seleccionado debe completarse con una mención al lugar que ocupa entre las categorías demográficas que predominan en el mercado del manga. En esta lógica clasificatoria, *Berserk* integra el género *seinen*, orientado a un público masculino

² Las estrategias gráficas empleadas en la narrativa neomedieval de este título han sido analizadas en detalle por Santiago Iglesias (2023).

³ Para este trabajo utilizamos, como fuente primaria de consulta, la traducción al inglés de *Berserk*, editada por Dark Horse Manga (2003). Por este motivo, las referencias a ciertos contenidos de la obra (arcos, personajes y *lore* en general) son presentadas en dicho idioma.

adulto. No obstante, estos esfuerzos del sector editorial nipón por categorizar al público lector no deben ser interpretados como una realidad concreta, como tampoco lo es la intención de delimitar los tonos con que se abordan diversos temas. Debido a su inherente ambigüedad temática y de registro, no es fácil establecer clasificaciones generalistas para los contenidos del cómic japonés. Si intentamos aplicar una división del tipo 'infantil' y 'adulto', notaremos que algunos *seinen* apelan al 'niño interior del hombre', mientras que otros mangas destinados a la niñez no temen abordar con seriedad cuestiones como la sexualidad o la muerte (Berndt, 2008, p.299).

Teniendo en cuenta lo expuesto previamente, creemos posible sostener que la representación medieval desplegada en las páginas de *Berserk* puede interpretarse como un caso de 'orientalismo invertido', un fenómeno recurrente en las reelaboraciones de contenidos medievales producidas por la imaginación japonesa de fines del siglo XX e inicios del XXI. Esto se debe a que el tipo de representación neomedieval presente en la obra de Miura se nutre del mosaico posmoderno⁴ de ideas, referencias visuales e influencias, del cual hacen uso los *mangakas* y que es bastante típico de la imaginación japonesa contemporánea.

⁴ A modo de aclaración, señalaremos que, en este caso, el término posmoderno alude a una condición con características dadas, que no debe ser confundida con una delimitación cronológica. Para nuestro uso de la expresión, entendemos que, en sociedades posmodernas, los individuos son 'libres' de resignificar —en forma individual— diversos componentes de la paleta de experiencias reunida por su respectiva sociedad (u otras) a lo largo del tiempo (Lenehan, 1994, p. 5). Desde nuestro punto de vista, tal es el caso del pastiche de influencias que dio origen a *Berserk*.

⁵ Si bien no se ha elaborado una definición específica del 'orientalismo invertido', nuestra aproximación no es la primera en aplicar dicho uso del concepto. Por empezar, en los estudios de habla inglesa se lo ha presentado como *Reverse Orientalism*, siendo utilizado por autores como Bernard Faure (1995). En cuanto al mundo académico de habla hispana, se cuentan los aportes de Martín Bergel (2006), quien ha incorporado el 'orientalismo invertido' en su artículo sobre la *Revista de Oriente*. En una línea de análisis similar —aunque con sus respectivas diferencias— se encuentra el libro *Un orientalismo periférico: Nuestra América y el Islam* de Hernán G. H. Taboada (2012). Aunque este último no alude expresamente a un 'orientalismo invertido', sí introduce la noción de 'orientalismo periférico'. Con respecto a justificar la utilización del 'orientalismo invertido' en nuestra propuesta, hemos seguido el ejemplo de Bergel (pp. 99-100), en lo relativo a elaborar una fundamentación que explica el uso del concepto en el caso puntual que proponemos estudiar.

No sería apropiado continuar sin antes precisar qué entendemos por orientalismo. El académico palestino-estadounidense Edward Said (2003, pp.1-2) definió el concepto:

[...] a way of coming to terms with the Orient that is based on the Orient's special place in European Western experience [...] the Orient has helped to define Europe (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience [...] The Orient is an integral part of European material civilization and culture. Orientalism expresses and represents that part culturally and even ideologically as a mode of discourse with supporting institutions, vocabulary, scholarship, imagery. ● ● ●

Un término tan abarcativo comprende diversas facetas. Uno de sus significados posibles es entenderlo como un esquema mental, basado en la distinción ontológica y epistemológica establecida entre Oriente y Occidente; una vez aceptada, esta diferencia fue determinante en la amplia producción textual y visual que intelectuales y burócratas occidentales desarrollaron sobre el Oriente (Sánchez, 2014, p.236). La definición planteada por Said puede ser complementada con la filosofía crítica de Ziauddin Sardar (1999, p. 9), quien advierte: "Orientalism is not a construction from experience of the Orient. It is the fabrication of pre-existing Western ideas overwritten and imposed upon the Orient". Las palabras de Sardar invitan a la reflexión, debido a las nociones que inserta, 'fabulación de ideas preexistentes' y 'reescritura'. Son operaciones intelectuales que veremos con frecuencia en el desarrollo de nuestra propuesta, pero con una diferencia esencial. Este trabajo indaga la forma en que dichas operaciones son efectuadas desde la imaginación nipona y su reflejo en la percepción del Medioevo europeo, con el manga como medio de expresión, por esa misma razón hablamos de un 'orientalismo invertido'. La decisión de acompañar el término orientalismo con la expresión *invertido* no es un mero capricho semántico. Al alterar su sentido original, esta utilización del concepto le otorga toda una nueva dimensión analítica, capaz de incluir el estudio de representaciones de Occidente concebidas desde el Oriente⁵.

Una forma de profundizar esa noción de 'orientalismo invertido' es en base a una lectura más transcultural del cómic japonés contemporáneo. Esto se debe a que, en principio, es muy difícil negar las influencias foráneas en su narrativa y estética. Sin embargo, presentarlo como un producto enteramente apátrida conlleva el peligro de no reconocer que sus orígenes se remontan al arte tradicional japonés (Santiago Iglesias, 2010). Ante la necesidad de precisiones, hallamos una clave interpretativa de gran utilidad en la lectura propuesta por Klaudia Adamowicz (2014, p.38), quien concibe el manga como un medio transcultural, cuyos contenidos actúan a la manera de canales que habilitan la exploración de la alteridad por parte de los *mangakas* y los lectores. Considerar ese planteo nos permite apreciar el valioso aporte que una visión transcultural puede ofrecer para estudios centrados en el manga. Por un lado, permite visibilizar las influencias, préstamos y apropiaciones; por otro, evita el prejuicio que supondría negar las raíces japonesas de esta expresión artística. En definitiva, el reconocimiento de tales dinámicas posibilita una mejor comprensión del 'orientalismo invertido', el cual opera como una inversión especular de las visiones orientalistas sobre Asia.

Al ser *Berserk* un manga publicado desde finales de la década de los ochenta, el enfoque del neomedievalismo se presenta como la mejor opción para la tarea que proponemos. A partir de sucesivas reelaboraciones, la teoría literaria le ha asignado al mismo un significado preciso, que implica, *de hecho y por definición*, pensar la Edad Media fuera de la Edad Media (Lacalle, 2023). Esto resulta clave a la hora de tratar con representaciones medievales no concebidas en Europa, como sucede en el caso del manga. Además, su metodología de abordaje multidisciplinar, que investiga la percepción de la Edad Media y sus recreaciones, nos permite centrarnos en diferentes aspectos, ya sean estéticos o narrativos.

ENTRE DRAGONES Y CASTILLOS: APROPIÁNDOSE DE UN PASADO MEDIEVAL

El académico estadounidense John Griffith (2009, p. 91) ha señalado que los *mangakas* se apropian y transfiguran varios elementos del cristianismo (como la simbología religiosa o los vitrales) y lo que él denomina cultura medieval occidental (como podrían ser los castillos o los caballeros andantes). Las operaciones de esta índole ofrecen un interesante objeto de estudio, que al mismo tiempo nos permite definir un primer conjunto de influencias.

Con respecto a los contenidos de carácter fantástico, cabe citar aquí las palabras de la especialista alemana Jaqueline Berndt (2015, p. 72), quien afirma: "contemporary manga culture favors the codified, playful and fantastic over the authentic, serious and natural". En el caso de *Berserk* se destaca su grotesca atmósfera de terror y pesadilla, con una fuerte inspiración en el bestiario medieval (Danesin, 2019, p. 543). Uno de los tantos ejemplos de este tipo está representado por la figura del dragón (Fig. 1). Según la cosmogonía de *Berserk*, antes del *Great Roar of the Astral World*, los dragones eran fuente de leyendas, criaturas fantásticas que no existían en la realidad. La sola posibilidad de que uno de estos seres existiera demandaba una espada (*Dragons-*

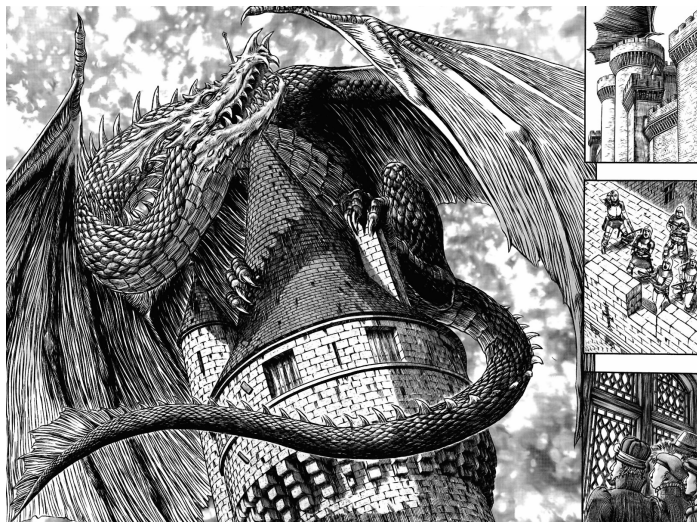


Fig. 1. Dragón (volumen 34, episodio 306, *Fantasia Arc*)

layer) capaz de matar una de estas bestias. Luego de su ingreso en el 'mundo físico' o 'plano material', los dragones son vistos como temibles monstruos que aterrorizan ciudades humanas. Aquí tenemos un elemento, presente en el imaginario medieval europeo, cuya inclusión en el manga contribuye a enfatizar la visión grotesca⁶ de la Edad Media, a la par que refuerza una ambientación terrorífica.

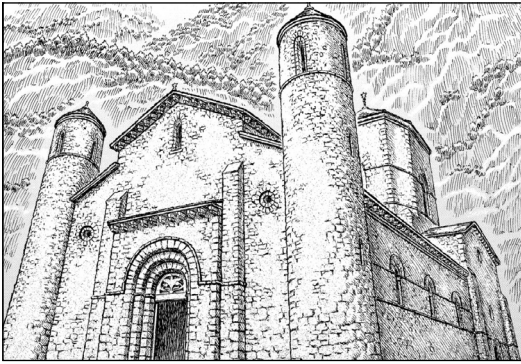
Aunque es cierto que la figura del dragón es muy conocida y asociada a los bestiarios medievales, para un mejor análisis de este ejemplo particular se deben tener en cuenta dos cuestiones relevantes:

1 Es preciso considerar que el Oriente tiene una tradición muy extensa, en la cual el dragón forma parte constitutiva de distintas mitologías. Entonces, puede argumentarse también que la representación de esta figura implica un cruce entre las tradiciones de ambos mundos, ya que, por un lado, no desentona con la ambientación medieval europea que predomina en *Berserk*, y, al mismo tiempo, tampoco se trata de algo totalmente ajeno a una cosmovisión asiática, sino que puede ser integrado con facilidad.

2 Con respecto al dragón y su importancia para el imaginario de la Edad Media occidental, podemos contemplar las menciones literarias de esa criatura en textos de la época. En este sentido, se debe señalar que la aparición de los dragones es más infrecuente en la literatura francófona, mientras que tiene más preeminencia en las literaturas germánicas (nórdica, germana y anglosajona). Basta con mencionar algunos ejemplos clásicos literarios de aparición del dragón, procedentes del área germano-escandinava: *Beowulf* (ca. 1000) en anglosajón antiguo, *Ortnit* (ca. 1230) en alto alemán medio y *Völsunga Saga* (ca. 1270) en nórdico antiguo.

⁶ Para nuestra interpretación de lo grotesco seguimos a Connelly (2003, p. 2), quien argumenta: "Images gathered under the grotesque rubric include those that combine unlike things in order to challenge established realities or construct new ones; those that deform or decompose things; and those that are metamorphic".

Otro préstamo —en este caso, lingüístico—, incorporado desde un pasado medieval ajeno, es el título mismo del manga, el cual está vinculado con la visión grotesca y, en especial, violenta de la Edad Media. El *Berserker* o *berserker* (plural: *berserkir*) es un guerrero de la tradición nórdica, caracterizado justamente por una violencia irrestricta, es decir, la violen-



cia ejercida de manera ciega. Según las antiguas costumbres escandinavas, los *berserkir* eran guerreros en trance, que luchaban desnudos, cubiertos únicamente por una piel de oso, normalmente consagrados o asociados a *Óðinn* en su faceta de comandante de los ejércitos.

El especialista español José Andrés Santiago Iglesias (2010, p. 162) afirma: "El manga, como el cine japonés, se deleita en el detalle y se recrea en el entorno". Dichas palabras nos sirven para recordar que *Berserk* contiene también numerosas referencias visuales arquitectónicas, inspiradas en edificaciones históricas del Medioevo europeo. Esta resignificación de elementos arquitectónicos, procedentes en su mayoría del patrimonio medieval hispano, ha sido señalada por Iria Ros (2023), quien investiga la representación ficcional de la Edad Media europea en la cultura japonesa. Según la historiadora, Miura instrumentaliza tales apropiaciones para dar presencia y personalidad a *Berserk*, dotando de vida a un mundo de fantasía. Son dibujos detallistas que, salvo contadas ocasiones, recrean de forma minuciosa su equivalente histórico. Entre otras, se pueden mencionar:

- a_** La iglesia de la aldea de Enoch, que tiene una estructura semejante al templo románico de San Martín de Tours ubicado en Frómista (Fig. 2).
- b_** El castillo de Doldrey (Fig. 3) se inspira, con variaciones menores, en el castillo de Coca (Fig. 4). La modificación añadida en la parte superior está basada en el *Castel Sant'Angelo*, uno de los monumentos más famosos de Roma.
- c_** En la ciudad portuaria de Vritannis se observa una edificación semejante a la *Torre di Arnolfo* del *Palazzo Vecchio*.

Estas ilustraciones evocan una nostalgia de tiempos antiguos, teñida de cierta melancolía, y le aportan a los distintos paisajes un tinte onírico. Nos presentan pintorescas construcciones erigidas en medio de inmensos espacios vacíos (el castillo de Doldrey), en ciudades (la torre de Vritannis) o en cercanía de remotas aldeas (la iglesia de Enoch). La belleza de estos edificios contrasta con las brutales escenas de las que son testigos. Quizás este sea uno de los pocos aspectos del manga en los que prima una representación idealizada de la Edad Media, casi mágica. Pero esa cualidad no es suficiente para distraernos del sombrío universo de *Berserk*. Es como si Miura hubiera deseado incluir un contrapeso de su visión grotesca del Medioevo, externalizado en la apariencia de estas iglesias, palacios y castillos.

Fig. 2. Ilustración de la iglesia de Enoch (volumen 24, capítulo 204, *Millennium Falcon Arc*), contrastada con su inspiración histórica, el templo románico de San Martín de Tours (siglo XI), localizado en Frómista

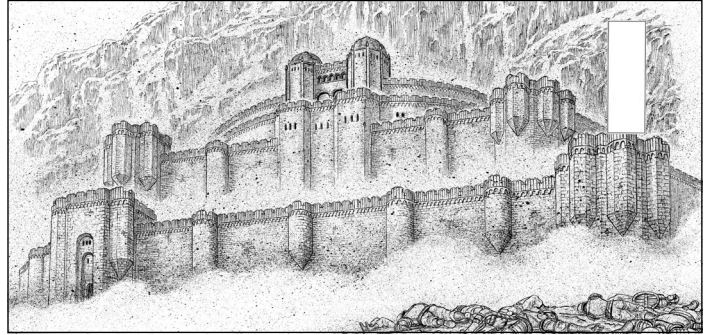


Fig. 3. Castillo de Doldrey (volumen 7, capítulo 22, *Golden Age Arc*)

Fig. 4. Castillo de Coca (siglo XV), ubicado en Segovia. Una obra esencial del gótico mudéjar.



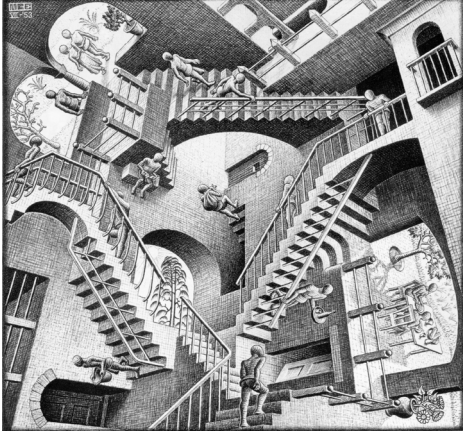
CONSTRUIR OTRA EDAD MEDIA: DE ESCHER A MAD MAX

Una de las características singulares del manga, en tanto medio de comunicación de masas, es su capacidad de abarcar la tradición cultural japonesa, abriéndose al mismo tiempo a temáticas e influencias de todo el mundo, las cuales comprenden desde la literatura occidental hasta el cine (Santiago Iglesias, 2007). Considerar esta particularidad distintiva es de gran importancia para identificar un segundo conjunto de influencias, cuyos orígenes se encuentran en manifestaciones artísticas contemporáneas.

Berserk sabe ofrecernos imágenes de pesadilla. Uno de los momentos de mayor extrañeza tiene lugar cuando hace su aparición la temible *God Hand*, el grupo formado por cinco poderosas entidades de apariencia abominable, encargadas de ejecutar los designios de la *Idea of Evil*. La arquitectura que rodea a los seres parece de otro mundo, con un interior laberíntico repleto de escalinatas que ocupan espacios ilusorios. Estos juegos con la perspectiva dan la impresión de una realidad en la que las leyes de gravedad han sido trastocadas. Para hallar la inspiración de esta escena, debemos pensar en *Relativity* (1953) y *Convex and Concave* (1955), dos de los grabados más conocidos de M. C. Escher (1898-1972). No es de extrañar, pues Miura confesó su admiración por el arte del holandés: "I've liked Escher for a very long time. Well, I think *Berserk* readers would already know this"⁷.

Esta influencia, proveniente del arte contemporáneo, representa uno de los rasgos más originales de la obra de Miura, quien se permite añadir elementos visuales que —a pesar de no estar asociados en su origen con la Edad Media (como si sucedía con el bestiario, el término que da origen al título o la arquitectura)— son incorporados de igual

⁷ Esta cita procede de la entrevista *Illustrations File Interview* (1996-12-04). Se puede acceder a la versión completa de la misma en este sitio: <https://berserk.fandom.com/wiki/Interviews>.



manera. El *mangaka* halla en las paradojas visuales de Escher, con sus laberintos recorridos por figuras sin rostro, un complemento para la fantasía medieval (Fig. 5).

Tal vez uno de los aspectos más interesantes del análisis de las influencias detrás de *Berserk* reside en las películas que inspiraron la creación de Miura. Es notoria la relación entre *Berserk* y las dos primeras entregas de la saga *Mad Max*, dirigidas por el cineasta australiano George Miller. *Mad Max* (1979) y *Mad Max 2: The Road Warrior* (1981) pueden calificarse como los filmes posapocalípticos por antonomasia. Desde un plano estético, observamos un vínculo existente entre la apariencia de Max Rockatansky en *The Road Warrior* y la imagen de Guts en su versión adulta. Esto debe ser tenido en cuenta, ya que la narrativa de *Berserk* se expresa, en gran medida, a través del vocabulario visual establecido mediante los diseños de sus personajes, cuyas representaciones seminaturalistas experimentan diferentes etapas a lo largo de la obra (Kopylova, 2024, p. 61). Ambos protagonistas, tanto Max como Guts, transmiten, desde su aspecto físico, la idea de avezados guerreros, sobrevivientes de incontables combates. Pero no es solo en el plano visual donde pueden verse las influencias de los filmes de Miller. La misma caracterización de Guts en cuanto a sus motivaciones, e incluso la razón detrás de la elección del título, encuentran su inspiración en la saga posapocalíptica australiana. Durante una entrevista realizada por Arthur Bayon para el periódico francés *Le Figaro* en 2019, Miura afirmó:

À l'origine, l'image de Guts vient essentiellement du premier *Mad Max*. Pour faire court, partir d'un monde avec un héros sombre qui brûle de se venger, vous pousse à imaginer un personnage enragé. Quand, guidé par sa colère, il va déverser cette rage sur des ennemis surpuissants, il faut insister sur son fanatisme si on veut rester cohérent. Voilà pourquoi j'ai trouvé que '*Berserk*' ferait un titre parfait pour représenter mon univers. ●●●●

Por momentos, los desolados valles y bosques por los que Guts viaja (como el *Misty Valley*) parecen reminiscentes de los paisajes del desierto australiano que un solitario Max recorre en busca de gasolina, agua y alimentos. En ambos casos, nos encontramos frente a escenarios plagados de bandidos y otras amenazas. Los dos protagonistas también están unidos por el hecho de ser sobrevivientes (Max de la hecatombe nuclear, Guts del *Eclipse*). La experiencia de haber sobrevivido ante grandes tragedias es una marca fundamental de sus personalidades y de todo lo que acontece después, sumado a las luchas personales que libran, que les han dado un estatus mítico en sus respectivas realidades: hacia el final del segundo filme, el narrador se

Fig. 5. Del grabado a la viñeta. En la izquierda, *Relativity* (1953), quizá una de las creaciones más emblemáticas de M. C. Escher. En la derecha, la ilustración que introduce a la temida *God Hand* (volumen 3, preludio 6, *Black Swordsman Arc*)

refiere a Max como *The Road Warrior*, mientras que Guts es conocido como *Hundred Man Slayer*, *Struggler* y *Black Swordsman*. No obstante, esa trágica estatura heroica no implica que dejen de ser *outsiders*. La soledad que vemos en Max y Guts encierra algo muy profundo; aquel que perdió todo, hasta su propia humanidad, ahora vive errante, guiado por su instinto de supervivencia (Max) o su sed de venganza (Guts). Si bien *Berserk* difiere de *Mad Max* en este sentido, ya que para Guts existe una posibilidad de redención, reflejada en el amor que siente por Casca y la compañía del grupo conformado por Puck, Isidro, Farnese, Serpico, Schierke y la elfa Ivalera.

Otra película clave para comprender el conjunto de influencias que el séptimo arte ha tenido sobre *Berserk* es *Flesh+Blood* (1985), una aventura histórica de ambientación medieval, dirigida por el holandés Paul Verhoeven. Su trama se desarrolla a inicios del siglo XVI, sin precisar una localización geográfica específica (los títulos del comienzo solo mencionan "Western Europe, 1507") y con un paisaje en el que no faltan la ciudad amurallada ni el castillo fortificado⁸. Una escena de batalla inicial introduce el conflicto entre la banda de mercenarios liderada por un espadachín, llamado Martin, y Arnolfini, el noble quien, habiéndolos contratado, ya no considera necesarios sus servicios. A partir de allí, la historia sigue el triángulo amoroso formado por el joven hijo de Arnolfini, Steve, la doncella Agnes y Martin. Los momentos de sexo y violencia se alternan con las artimañas de los mercenarios que buscan vengarse de su antiguo señor. Más allá de una evidente rigurosidad en la reconstrucción de vestimentas, armamento y técnicas de asedio, las escenas de acción exhiben un tipo de violencia gráfica que, para las audiencias actuales, podría resultar un tanto caricaturesca. En síntesis, el filme puede ser visto como un intento por conciliar el retorno a una épica medieval de antaño con una pretensión —por momentos exagerada— de cierto realismo histórico.

Fig. 6. Fotograma de *Flesh+Blood* y viñeta de *Berserk* (episodio 32, volumen 17, *Conviction Arc*)

Diversos elementos vistos en *Flesh+Blood* se hallan presentes en *Berserk*. El mismo Miura confirmó que el personaje de Martin (interpretado por Rutger Hauer) sirvió como modelo para Guts: "[...] if you're only talking about his looks and not about his personality then I guess Rutger Hauer was the model. I saw him playing a mercenary in a medieval movie, 'Flesh & Blood' [...]"⁹. En la entrevista concedida a Bayon, el *mangaka* comentó: "Je l'ai déjà dit dans d'autres interviews, mais à l'époque, un film a incroyablement influencé ma vision de l'univers de *Berserk*. Il s'agit de *La Chair et le Sang* avec Rutger Hauer dans le rôle principal".

Esta influencia no se limita de manera exclusiva al diseño del personaje principal, si realizamos un análisis riguroso, hallaremos múltiples conexiones entre el filme de Verhoeven y *Berserk*. Un detalle no menor es la semejanza entre dos personajes puntuales de ambas obras, los cuales accionan como el vehículo de una sombría representación de la religiosidad medieval.

En *Flesh+Blood* tenemos, desde el principio, la figura de Cardinal (interpretado por Ronald Lacey), el clérigo que actúa como cómplice del grupo de mercenarios. Las vestimentas litúrgicas de Cardinal parecen haber inspirado el diseño de su equivalente en el manga, el inquisidor Mozgus. Esta similitud incluye el carácter de uno y otro. Los dos muestran un celo extremo por sus convicciones religiosas. Cardinal llega al punto de matar con su propia mano a uno de los hombres de Martin,

⁸ El filme se rodó casi en su totalidad en Cuenca (España), con el castillo de Belmonte como locación principal.

⁹ Esta cita procede de la entrevista a Miura incluida en el DVD 3 de *Berserk* (*Region 7*). Se puede acceder a la transcripción completa en este sitio: <https://berserk.fandom.com/wiki/Interviews>.



por el mero hecho de atreverse a cuestionar aquello que el religioso interpretó como una señal divina (la súbita aparición del ícono de un santo entre las ruinas de una iglesia). Es posible trazar un paralelismo entre esa escena y el momento en que Mozgus empuña un libro que contiene la Doctrina de la *Holy See*, como si de un arma se tratara, y lo usa para aplastar el cráneo de un prisionero considerado hereje (Fig. 6). Aunque Miura le imprime a la viñeta una exageración casi cómica, en ambos casos sobresale la convicción fanática devenida en violencia física, más pronunciada en Mozgus por su rol de inquisidor. Aquí, la diferencia radica en que este último mantiene una estrecha colaboración con las autoridades establecidas, dado que él mismo es miembro de una jerarquía eclesial con conexiones sociopolíticas. Esa cercanía con el poder se evidencia en el respeto suscitado por el inquisidor entre los *Holy Iron Chain Knights* guiados por Lady Farnese. Asimismo, Mozgus parece gozar de gran influencia entre los altos cargos de la *Holy See*. Cardinal, en cambio, ocupa una posición periférica, sometido a los mismos cambios de fortuna que experimenta un grupo de mercenarios. Además, las motivaciones no son las mismas. Mozgus está enfocado en su tarea y no duda en recurrir a la tortura como método para combatir la herejía, su existencia se halla supeditada al cumplimiento de esa misión providencial. Cardinal tiene móviles distintos: en la exaltación de su prédica subyace un afán por enriquecerse que lo equipara con el resto de los miembros de la banda de Martin. Podríamos afirmar que, con distintos matices, la representación medieval concebida por

Verhoeven funciona como el disparador a partir del que Miura formula una crítica contra los excesos del fanatismo exacerbado.

Berserk es conocido por su carga de violencia gráfica, una característica intensificada por el nivel de detalle del arte de Miura. En cierta medida, este es otro de los puntos de vínculo con *Flesh+Blood*. El cine de Verhoeven tiene una tradición de recurrir a la hiperviolencia y el contenido sexual explícito con un fin satírico. Los primeros minutos de *Flesh+Blood* retratan con crudeza el asedio de una ciudad medieval, su captura y subsecuente saqueo. El segundo arco de historia de *Berserk*, *Golden Age Arc*, inicia de forma similar, con un sanguinario combate librado en la fortaleza sitiada por Guts y otros mercenarios. Una de las ilustraciones más viscerales del manga, aquella que retrata el momento en que un recién nacido Guts es hallado bajo los pies de su madre ahorcada en un árbol, recuerda la escena en que Steven y Agnes juran su amor a la vista de unos cadáveres colgados de un árbol. El collar metálico con púas usado por Mozzgus y sus inquisidores para castigar cautivos es idéntico al instrumento de tortura con el que los mercenarios encadenan a Steven. Como puede verse, la influencia de la obra de Verhoeven es central en *Berserk*, mucho más de lo que parece a simple vista.

En base a lo expuesto, podemos afirmar que estos juegos de influencias cinematográficas dotan de contenido la representación medieval creada por Miura. Si el manga hereda de *Flesh+Blood* esa percepción grotesca de la Edad Media, asociada con visiones de guerra, fanatismo religioso, instrumentos de tortura y muerte, las imágenes que aporta *Mad Max* —a pesar de originarse en la ficción posapocalíptica— logran acoplarse a dicha representación, ya sea por enfatizar la violencia o al ilustrar la desolación posterior al posapocalipsis. Tal imaginario, compartido entre fotograma y viñeta, no excluye los motivos paisajísticos de *Berserk*. Las desoladas e interminables extensiones del desierto australiano que vemos en *Mad Max*, junto con las amuralladas fortalezas de *Flesh+Blood*, tienen su eco en los valles y castillos del mundo habitado por Guts.

CONCLUSIÓN: UNA EDAD MEDIA EUROPEA PARA EL ORIENTE

Como hemos visto, los elementos asociados con el bestiario (el dragón), la tradición lingüística (el vocablo que da título al manga) y la propia historia (las referencias visuales arquitectónicas), pueden ser agrupados en un primer conjunto de influencias, cuyo punto en común es la conexión directa con el pasado medieval europeo. A su vez, puede señalarse un segundo grupo de influencias, con origen en las artes plásticas contemporáneas (los grabados de Escher) y el cine (ya sea una cinta posapocalíptica o una épica histórica). Los componentes de ambos conjuntos son combinados y —en ocasiones— resignificados por Miura, para así poder concebir una visión original, en la cual el carácter bucólico se subordina a una representación grotesca y violenta de la Edad Media.

A nuestro entender, el orientalismo en sí mismo es un concepto que puede resultar de gran utilidad. Teniendo en cuenta la lectura y el aná-

lisis que hemos efectuado, sostenemos que la recreación del pasado medieval europeo, desplegada en las páginas de *Berserk*, representa un caso de 'orientalismo invertido'.

El universo de fantasía medieval que vemos en *Berserk* implica, desde su concepción, una reelaboración y resignificación de elementos pre-existentes, desarrollada en un contexto ajeno a las narrativas convencionales. Al tomar elementos foráneos de diversa procedencia, combinarlos y reinventarlos, Miura consigue crear una visión diferente del Medioevo fantástico, una visión desde la óptica de un *mangaka*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adamowicz, K. K. (2014). The meaning of 'mukokuseki' in Harajuku subcultures research. En *Research Reports Session II: Culture, Language and Social Science, at the 10th Convention of the International Association for Japan Studies* (pp. 35-41).
- Bayon, A. (2019). Kentarô Miura: "Je suis jaloux de Yukito Kishiro et de son Alita!". *Le Figaro*. <https://web.archive.org/web/20200902020125/http://grand-angle.lefigaro.fr/berserk-kentarô-miura-je-suis-jaloux-de-yukito-kishiro-et-de-son-alita>
- Bergel, M. (2006). Un caso de orientalismo invertido: La Revista de Oriente (1925-1926) y los modelos de relevo de la civilización occidental. *Prismas. Revista de historia intelectual*, 10 (10), 99-117.
- Berndt, J. (2008). Considering Manga Discourse. Location, Ambiguity, Historicity. En M. W. MacWilliams (Ed.), *Japanese visual culture: explorations in the world of manga and anime* (pp. 295-310). M. E. Sharpe.
- Berndt, J. (2015). *Manga: Medium, Art and Material*. Leipziger Universitätsverlag.
- Chartier, R. (1989). Le monde comme représentation. *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 44 (6), 1505-1520.
- Connelly, F. S. (2003). Introduction. En F. S. Connelly (Ed.), *Modern art and the grotesque* (pp. 1-16). Cambridge University Press.
- Danesin, M. (2019). *Explorer les transferts littéraires et culturels européens au Japon: des temps archaïques au néo-médiévalisme de l'ère Heisei (1989-2019)* [Tesis de Doctorado, Université de Tours].
- Faure, B. (1995). The Kyoto School and Reverse Orientalism. En C. Wei-Hsun Fu y S. Heine (Eds.), *Japan in Traditional and Postmodern Perspectives* (pp. 245-281). State University of New York Press.
- Griffith, J. L. (2009). Integration and Inversion: Western Medieval Knights in Japanese Manga and Anime. *Medieval and Early Modern English Studies*, 17 (1), 89-119.
- Iguchi, A. (2010). Appropriating the Other on the Edge of the World: Representations of the Western Middle Ages in Modern Japanese Culture. *Journal of The Open University of Japan*, 28, 63-69.
- Kopylova, O. (2024). Graphic Style in Anime and Manga. En J. Berndt (Ed.), *The Cambridge companion to manga and anime* (pp. 59-69). Cambridge University Press.
- Lacalle, J. M. (2023). Neomedievalismo: Un acercamiento al enfoque y una breve historización. *Calamus. Revista de la Sociedad Argentina de Estudios Medievales*, 7, 1-36.
- Lenehan, C. J. (1994). *Post Modern Medievalism, A Sociological Study of the Society for Creative Anachronism* [Tesis de Licenciatura, University of Tasmania].
- Miura, K. (2003). *Berserk. Dark Horse Manga*.
- Postel-Vinay, K. (1994). *La révolution silencieuse du Japon*. Calmann-Lévy, Fondation Saint-Simon.
- Ros Piñero, I. (2023). Resignificar la arquitectura medieval española en el manga para crear una fantasía propia: analizando *Berserk* de Kentaro Miura. En J. H. Morejón y P. Garrido Clemente (Coords.), *Estudios en neomedievalismo: juegos, letras y viñetas* (pp. 93-100). Comares.
- Said, E. W. (2003). *Orientalism*. Penguin Books.
- Sánchez, E. G. (2014). Reflexiones en torno al concepto de representación y su uso en la historia cultural. *Question/Cuestión, revista especializada en periodismo y comunicación*, 1 (42), 228-241.
- Santiago Iglesias, J. A. (2007). Palabra vista. Imagen leída. Una aproximación al imaginario de la viñeta japonesa. Del cuadro que fluye al manga actual. En Gabinete de Estudios de Caligrafía Nacional (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) y Escuela de Grabado y Diseño (Eds.), *Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores 2007* (pp. 13-38 y 66). Fundación Real Casa de la Moneda.
- Santiago Iglesias, J. A. (2010). *Manga. Del cuadro flotante a la viñeta japonesa*. Comanegra.
- Santiago Iglesias, J. A. (2023). Dicotomía entre naturalismo y cartooning en el manga contemporáneo: Una aproximación desde el imaginario medieval de Vinland Saga. En J. H. Morejón y P. Garrido Clemente (Coords.), *Estudios en neomedievalismo: juegos, letras y viñetas* (pp. 101-115). Comares.
- Sardar, Z. (1999). *Orientalism*. Open University Press.
- Taboada, H. G. H. (2012). *Un orientalismo periférico: Nuestra América y el Islam*. Universidad Nacional Autónoma de México.



Los caballeros en las viñetas cuadradas. Flujos y reflujos medievales en *Nanatsu no Taizai*¹

Roberto Jesús Sayar
UBA | UM | UNLP

INTRODUCCIÓN

Marianae, reginae septemtrioni

Errantes, campantes
como el caballero andante
nos tocó bailar con la más fea...

Caminamos
El Cuarteto de Nos
(*Habla tu espejo*, 2014)

¹ El presente trabajo se configura como una continuación y ampliación del presentado (junto con el Prof. Lic. D. Hernán Rosain) bajo el título "Por aquestos juegos que ivan levantando" (PMC 2535). Consideraciones acerca de la medievalidad y el humor en *Nanatsu no Taizai*¹ a las II Jornadas Internacionales de Estudios del Humor y lo Cómico organizadas por el Instituto de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), las Carreras de Ciencias de la Comunicación, Ciencia Política y Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA) y el Área Transdepartamental de Crítica de Artes (UNA) desde el 22 al 24 de septiembre de 2021.

² Entre los múltiples abordajes que se han hecho al respecto desde las más variopintas disciplinas, destacamos el resumen que, como artículo en una revista masiva, realizó Falk (2020) intentando, además de dar las explicaciones pertinentes, ubicarse en un lugar de igualdad con respecto a aquellos periodistas y divulgadores que contribuyeron a edificar semejante mito.

La cantidad de información errada que se ha dado por cierta en torno a la Edad Media como período histórico y como momento bisagra del devenir de la humanidad sería tan ingente que sobrepasaría con creces los alcances del presente trabajo. La consecuencia de tamaño cúmulo de desinformación consistió, casi uniformemente, en la concepción que el público no especializado puede tener de ella ante su sola mención. Esto es, pensarla como un objeto uniforme y chato atravesado por la intolerancia, la oscuridad y la presunta 'falta de cultura' que se les achaca a sus actores. Por ello, se hace preciso exhumarla de entre todos esos discursos que le han quitado una extensión significativa de su multiplicidad para llegar a conocerla realmente.

Gran parte de esta confusión se debe no solamente a un conjunto de elementos divulgativos cuyo soporte científico dista de poseer la legitimidad necesaria² sino, específicamente, a las múltiples producciones audiovisuales que abrevan en su vasto acervo para erigirse en representaciones fidedignas de semejante época. Particular atención le otorga el cine, que ha dado lugar a un número no despreciable de títulos cuyos argumentos fluctúan entre la adaptación directa o velada (como sucede con muchas obras basadas en el ciclo artúrico [Cippo-

neri, 2020] o, incluso, con textos pertenecientes a la Baja Edad Media, tal el caso de *Corazón de Caballero* [2001], adaptación de uno de los *Cuentos de Canterbury*³) y la utilización de su ambientación para gestar en torno a ella tramas con un grado dispar de originalidad.

En el presente trabajo, a partir de los considerandos precedentes, nos abocaremos al análisis del cómic nipón 七つの大罪 (*Nanatsu no Taizai* 'Los Siete Pecados Capitales'⁴) para intentar comprender de qué forma ha sido concebida la ambientación medieval y la interrelación con la leyenda artúrica que sirven de trasfondo a las aventuras allí narradas. Creemos que, en base a lo propuesto por la teoría de la recepción (Guillén, 1993), no solamente se apela a un proceso de japonización —y, a la vez, de conversión al código de las historietas para adolescentes⁵— de muchas estructuras narrativas, sociales y políticas de la Edad Media de forma que sean más comprensibles al lector modelo⁶ oriental sino que, al mismo tiempo, también aparecerán en ella un número de elementos característicos de esta época con leves o nulas modificaciones en pos de que el exotismo así provisto contribuya a la masificación de este producto cultural como un todo.

La conjunción de tradición y novedad, entonces, permitirá plantear un contexto narrativo en donde las referencias específicamente cristianas o semejantes a ellas estén deliberadamente borradas o transformadas⁷ y, no obstante, continúen resultando coherentes y lógicas de acuerdo con los textos que abordan las leyendas más representativas del período tanto en la carga religiosa que permanece en las viñetas como en la positividad de determinados rasgos considerados negativos en Occidente pero que en el archipiélago gozan de un ascendiente positivo nada desdeñable.

ERIGIENDO UNA EDAD MEDIA 'REAL'

Ahora bien, si a la concepción medieval derivada de la recepción acrítica del material audiovisual se le agrupa la construcción psicológica que puede tenerse en el archipiélago acerca de un concepto semejante, el resultado no será del todo alentador. Es decir, en tanto que es preciso recordar que, en Japón, bajo el término de 'Edad Media' —o expresiones equivalentes⁸— suele entenderse algo muy diferente a lo que son las construcciones de sentido occidentales del término, la lógica resultante de tal recepción distará mucho de asemejarse a una Edad Media históricamente fidedigna. Nociones como 'feudalismo'; 'señorío' o el mismo poder o la posición social del clero como conjunto (cf. Devia, 2020) son absolutamente diversas o incluso inexistentes en el archipiélago. Esto es así porque el andamiaje sociopolítico de los siglos XII-XVI en el Japón, primeramente, desconocía las relaciones basadas en lazos de tipo sacro o religioso, en tanto que las corrientes filosóficas en boga en aquella época hacían especial hincapié en la importancia del sostenimiento de un código de conducta derivado de una serie de enseñanzas sostenidas por la figura sacralizada⁹ antes que el sometimiento absoluto a su poder aurático (cf. Hall, 1993, p. 374).

La separación del 'clero' de la clase guerrera conllevó, además, que los vínculos de servicio estuvieran atravesados también por estas normas conductuales que excluían toda ritualidad hacia alguien que no fuera

³ Específicamente de *The Knight's Tale*, primera historia del compendio. Detallados análisis de los resultados de esta simbiosis pueden leerse en los trabajos de Forni (2003, quien específicamente la cataloga de "intento fallido de producto simbiótico") y Wilkes (2012, quien niega categóricamente la afirmación precedente).

⁴ Serie a la que nos referiremos, de aquí en adelante, como *Nanatsu...*, por mor de la brevedad. Para las citas, nos remitiremos a la traducción de Antmann–Parle (2019–2023) detallada en sección "Bibliografía" salvo indicación en contrario y citaremos por el número de tomo, el de capítulo y el de página, separados por un punto (Ej. 6.40.2 debe interpretarse como "tomo 6, capítulo 40, página dos").

⁵ Cuyos lineamientos aparecen detallados en múltiples obras críticas, entre las que destacamos las de Santiago Iglesias (2010); Petersen (2011) e Ingulstad–Allen (2009).

⁶ Noción que manejamos de acuerdo con los lineamientos de Umberto Eco (2013e, p. 69 y ss.).

⁷ Cf. Estevez (2015, p. 98).

⁸ Schirokauer et al. (2012) utilizan con preferencia "períodos intermedios" que, en Japón, se aplica al período Kamakura (1185–1333). Tanaka (2011), por su parte, distingue entre "Época medieval temprana" bajo la que engloba a los shogunatos de Kamakura y de Muromachi (1336–1573) y "Época medieval tardía" que solamente incluye el período conocido como "de los estados en guerra" (Sengoku, 戦国 [1568–1615]).

⁹ Premisas cuya validez, huelga decirlo, variará de acuerdo con los vaivenes históricos internos y externos a su propio desarrollo. No obstante, para el caso del confucianismo, recomendamos la consulta de Chen (2018, pp. 105–106) y Higgins (2013) mientras que para el budismo resulta de suma claridad realizar lo propio con el texto de Pérez Remon (1980). En términos de Otto (2007), lo que sucede con Confucio y Buda no es más que el mantenimiento de su costado *tremendum* o mayestático antes que aquel que propicia el *mysterium* en tanto que ninguno de los dos, al menos en su abordaje "práctico" acaba de ser considerado "completamente otro" (Otto, 2007, pp. 56–57).

¹⁰ En japonés, 源頼朝 (1147–1199) fue el fundador del shogunato Kamakura o *bakufu* (幕府 'gobierno-tienda') y quien implantó a sus propios gobernadores y representantes a lo largo del territorio en competencia con los representantes del Emperador por vez primera.

¹¹ Comics cuyo público receptor modelo (Eco, 2013e: 69) consiste en adolescentes y preadolescentes (frecuentemente, de entre 12-16 años) de sexo masculino (Santiago Iglesias, 2010, pp. 174 y ss.) aunque, como resalta Rosain (2021, 1h18m19s), tales barreras taxonómicas en la actualidad se han demostrado más que permeables y dialógicas.

¹² *Slayers* es una franquicia cuyo punto de partida lo representan las *ranobe* escritas por Hajime Kanzaka y Rui Araizumi (el inglés *light novel* propició su denominación japonesa [en japonés: ライト ノベル / raito noberu], término con el que se hace referencia a un género de novelas que se publica por entregas en diarios o revistas de actualidad y cuyos capítulos luego se recopilan en varios tomos con formato y presentación cuidada) que narran las aventuras de la hechicera y cazarrecompensas Lina Inverse para ganar dinero y convencer a su eterno compañero Gourry Gavriev de que le ceda a paerpetuidad su espada de luz. Al serializarse en una revista orientada a los fanáticos de juegos de rol semejantes a *Dungeons & Dragons*, comparte todos los presupuestos maravillosos de ese universo. Cf. además Obero (2000).

¹³ Este concepto deriva del acuñado por Chiappe Ippolito (2011, p. 92) para analizar la recepción de *Don Quijote* en Japón y que hemos retomado en Sayar (2017) para analizar determinadas adaptaciones en historieta de la historia del manchego y que, más tarde, lo adaptamos para el análisis de ciertos elementos occidentales en *Saint Seiya* (Sayar, 2022; 2020).

¹⁴ Harto variada es la industria de los juegos de rol o los videojuegos de temática medieval, sobre todo en Japón, que ha dado los más notorios exponentes del género en ambos ámbitos: *The Legend of Zelda* en los primeros y *Sword World RPG*, que bebe claramente de *Dungeons & Dragons*.

¹⁵ Que apareció publicado por vez primera en la *Shūkan Shōnen Magazine* el diez de octubre de 2012 luego de que su "episodio de prueba" —del 22 de noviembre del año anterior— fuera aprobado por los editores para su serialización la que se desarrolló casi sin interrupciones durante ocho años.

¹⁶ El ejemplo más resonante y conocido de esta tendencia lo constituye la exitosísima franquicia *Dragon Ball*, cuyo cómic debería haber finalizado alrededor de su tricentésimo capítulo "con Gokú convirtiéndose en el único y legendario Súper [sic] Saiya para derrotar a Freezer, aunque muriendo trágicamente con la inevitable destrucción del planeta Namek y dejándole finalmente el rol de protector de la Tierra a su hijo" (Gómez Sanz, 2006, p. 16) pero que, como es conocido, continuó por poco menos de doscientos capítulos debido a la presión del público y, sobre todo, de la editorial, Shueisha.

el propio señor. El 'feudalismo', entendido de este modo, se posicionó en paralelo al de la autoridad imperial, que no dejó de lado sus prerrogativas, aunque fue testigo (y, muchas veces, aval [Schirokauer, 2012, p. 270]) del encumbramiento de muchos de los líderes de los períodos militaristas nipones. Es por ello que, por ejemplo, Minamoto no Yoritomo¹⁰ les otorgaba a sus 'vasallos' derechos a la tierra y no la tierra misma, que debía, en última instancia, ser entregada por el emperador o sus gobernadores. Elementos, estos últimos, que, además, ciertamente ocupaban un sitio menor al de los respectivos *daimyō* pero que, al mismo tiempo, conservaban un séquito a su cargo y tierras imperiales que administraban en beneficio del trono (Schirokauer et al., 2012, p. 272).

Por lo tanto, el punto de partida de este análisis narrativo tendrá que ver con tres ejes vertebradores de toda la serie y que, a la vez, se entroncan con conceptos importantes del desarrollo letrado de la Europa medieval pero que, al mismo tiempo, deben ser reformulados de forma que se adecúen al código de llegada, esto es, a los *shōnen* manga¹¹ centrados en el subgénero 'fantasía medieval' (verbigracia, *Slayers*¹²). De esta manera, esta nueva configuración debe dar, necesariamente, como paso inicial, la 'japonización'¹³ de los contenidos a comunicar para que la Edad Media que se muestra sea lo más semejante posible a la 'percibida como real', es decir, la que proviene de los videojuegos o los juegos de rol¹⁴.

Ante este constructo primordialmente ficcional, por ende, la existencia de este tridente simbólico debe de ser entendida como el eje central de tal interpretación, puesto que, de no ser por ella (y, en consecuencia, de atenderse a una poética de los hechos eminentemente realista), pocos elementos cruciales en el sostenimiento de las políticas medievales —sociales, económicas, religiosas e incluso bélicas— pueden no ser comprendidas correctamente y, en consecuencia, verse truncado el proceso de fruición hasta que su existencia misma se vea amenazada. La estrategia del deseo es un instrumento de poder, afirmó Eco analizando estrategias publicitarias (2013a, p. 417) y levantar un escenario verificable empíricamente de acuerdo con las experiencias previas del público receptor es de suma importancia para sostener ese poder a lo largo del tiempo y que, en consecuencia, la historia planeada pueda desarrollarse de la manera en la que originalmente fue planeada. Recuérdese que en el caso de la serialización de un manga semanal, como lo fue *Nanatsu...*¹⁵, los vaivenes receptivos de los lectores son capitales para decidir el curso de la historia, pudiendo esta modificarse con arreglo a las directrices de los editores, a pesar de la voluntad de sus autores porque esto no suceda¹⁶. Así pues, la diégesis de este manga se desarrolla con base en todo aquello cuya eficacia ya ha sido comprobada en el desarrollo de los juegos previamente existentes y suficientemente masificados como para identificar estos tres elementos como exclusiva y necesariamente componentes de lo que, a nivel narrativo, se entenderá como tal.

Claro está que esto no excluye su utilización efectiva en muchos otros tipos de temas y ambientaciones. Aun así, en estos casos, es posible percibir un leve desequilibrio entre la importancia que se le brinda a cada uno de ellos. E.g. la mayoría de las historias con eje en combates o el uso de la fuerza —lo que incluye un abanico tan amplio de obras como los *spokon* o incluso algunos de los mangas *mecha*— se centrará justamente en ella para determinar la importancia de cada

uno de los personajes, es decir que 'el protagonista es el más fuerte/ el mejor' mientras que en muchos (aunque no todos, huelga decirlo) de los orientados a chicas jóvenes prima el romance y el foco en las emociones de sus actores. Únicamente en aquellos ambientados en esta Edad Media nuclear¹⁷ se conjuntan estos tres rasgos de manera equivalente, persistente y notoria.

DESMENUZANDO LA EDAD MEDIA DE 'BRITANNIA'

El humor, lo risible y la ironía

A sí entonces, la primera arista de este terceto —y una de las más desarrolladas a lo largo de la historia— es la del humor, en tanto que resulta la que más fácilmente puede plegarse a la combinación con otros motivos más propios de otra tipología del manga como lo es el amor, más típico de las historias *shōjo* (Santiago Iglesias, 2010, pp. 182-196) o la lucha por cualquier medio, tópico por antonomasia de las historietas catalogadas como *shōnen*. Desde su marco narrativo, la obra de Nakaba nos presenta un cuadro conflictivo: la estabilidad del reino de Lyoness¹⁸ se halla en peligro tras caer su rey enfermo y siendo el trono ocupado por dos de sus vasallos más cercanos; sin embargo, un clima de confabulación y usurpación se respira en el castillo y la princesa Elizabeth, la tercera en la línea de sucesión, huye en la búsqueda de los Siete Pecados Capitales, antiguos caballeros al servicio de Lyoness exiliados antaño acusados de alta traición a la corona (*Nanatsu...* 1.1.8-9). Elizabeth, quien cree que dichas acusaciones son falsas, se topa en primera instancia con Meliodas¹⁹, el capitán de estos valerosos guerreros; pero, a diferencia del hombre fornido y galante con el que cree que va a toparse, ve que el aspecto del comandante no es más que el de un simple niño de doce años. Además, su comportamiento dista sobremanera del que se espera que profese un caballero medieval, sobrepasando los límites sociales y, por si fuera poco, el respectivo espacio físico que debería guardarse entre él y la princesa en más de una ocasión; las más de las veces sin su consentimiento. Así, Nakaba delimita los códigos en torno a los cuales orbitará la trama de su obra: se tratará de un *shōnen* manga estereotípico, en tanto se precisa de protagonistas guerreros que enfrenten la situación de *stasis* existente en el reino y, al mismo tiempo, se harán guiños de corte sexual al espectador que, de acuerdo con estos mismos cánones compositivos demográficos, los espera.

De manera similar, en la literatura de la Edad Media y posterior existen casos de caballeros que exceden los límites de lo decoroso y decente para la época, esto se debe más bien a una evolución y natural devenir del género, además de la falta de consenso que hubo por parte de los diferentes autores sobre cómo los caballeros debían servir al amor (Schnell, 2012, pp. 322-324). Aquí más bien hay una usurpación del espacio personal de la protagonista femenina cometido por un héroe construido desde la concupiscencia y lascivia propias de varias figuras del *shōnen*. Aunque más tarde se nos revelen las verdaderas intenciones de Meliodas para con la princesa Elizabeth, nada en la historia privada de ellos justifica y motiva el comportamiento libidinoso del capitán (*Nanatsu...* 1.1.16; 1.2.3; 1.5.8 y *passim*²⁰) más que el género al cual se suscribe.

¹⁷ Si se comprende el concepto de "contenido nuclear" como aquel que circunscribe el significado que asigna a una expresión de acuerdo a una serie de interpretaciones públicas de un concepto "para homologarlo lo más posible" (Eco, 2013d, p. 151), entendemos que es la manera más económica de denominar a una Edad Media que resulta recíprocamente comprensible para todos aquellos que adscriben a estas condiciones de posibilidad desplegadas por el manga.

¹⁸ Utilizamos esta denominación puesto que obedece al lexema japonés 'リオネス', aunque debería corresponder "Lyonesse" dado que este es el nombre de la tierra legendaria que se encontraba allende Tristán, de donde proviene el héroe Tristán (Evans et al., 2008, p. 298 y cf. Bivar, 1953, p. 163 y nota *ad loc*). Lo hacemos de esta manera para preservar el tipo cognitivo (Eco, 2013c, pp. 135-244 y 2013d, pp. 144-145) de la locación del manga, que lo ubica en el mismo "continente" en el que se encuentra Edimburgo (*Nanatsu...* 14.109.18) y la propia Camelot (*Nanatsu...* 9.63.1-3).

¹⁹ Referencia clara al padre de Tristán en el poema *Palamedes*, donde se narra el rapto de la reina de Escocia y su guerra subsiguiente con el rey de Alba (Lacy, 2008, p. 319, s.v. Meliadus).

²⁰ Ni siquiera al momento de revelarse las maldiciones que los aquejan (*Nanatsu...* 28.224.1-16) la diégesis da espacio para que se entiendan como posibles o lógicas las avasallantes maneras con las que Meliodas abusa del cariño que Elizabeth le profesa (*Nanatsu...* 28.224.1-10). En efecto, ni siquiera es él quien ha sido marcado con el pecado de la lujuria, dudoso honor reservado al homúnculo Gowther (*Nanatsu...* 26.211 [1]). En Rosain (2019) existe un resumen altamente documentado no solo del origen y la evolución del lexema 'homúnculo' y de sus relaciones con la magia y la alquimia.

Los alivios cómicos en *Nanatsu* tienden a rondar en torno a dos enfoques: aquellos momentos en los que los personajes son ridiculizados por su conducta ingenua e infantil o por su falta de experiencia o pérdida de habilidad en la batalla y aquellos momentos en que se producen equívocos, descuidos o enredos amorosos entre los miembros de la corte. En todos los casos, los únicos en ser objeto de burla son los héroes, mientras que los oponentes y villanos se presentan comúnmente de manera seria y centrada al menos hasta que cambian de bando, recurso utilizado de manera harto frecuente dentro del *shōnen* para ampliar el plantel de aliados²¹. Esta burla, a su vez, parece estar vinculada a la escala de poder: cuanto más fuerte es el héroe, más propenso es a ser caricaturizado, salvo contadas ocasiones como la figura de Merlín (*Nanatsu...* 11.83.21-24) o el imponente Escanor en su forma solar (*Nanatsu...* 19.148.17 y ss.). Así pues, si "la mentalidad simbolista se introducía curiosamente en el modo de pensar del medieval, acostumbrado a proceder según una interpretación genética de los procesos reales, siguiendo una cadena de causas y efectos" (Eco, 2013b, p. 90), la existencia de estos personajes, intrínsecamente contrarios a su naturaleza prototípica, resulta fuertemente humorística incluso en la propia diégesis. De acuerdo a las lógicas medievales que tiñeron desde temprana época a la epopeya artúrica, "el principio metafísico de la ironía [...] reside en las contradicciones intrínsecas del universo" que, en este caso particular, se asientan en la cristiana *concordia oppositorum* (Reiss, 1981, p. 215). Es por ello que, por ejemplo, establecer una historia de amor entre la gigante Diane y King, el hada, además de profundizar en las causas de sus respectivos temperamentos, en tanto que resultan diametralmente opuestos a sus modelos "míticos" (no solo en lo que se relaciona con la inocencia de ella sino con la lujuria de él [*Nanatsu...* 13.102.2]) logra que el contrapunto irónico se explote en una doble vertiente, interna —carácter/modelo— y externa —gigante/hada—, logrando que el efecto cómico sea aún mayor. Magnificar estas expresiones, por ende, logra cohesionar no solo a sus correspondientes comunidades en torno de sus figuras sino, sobre todo, corporizar en ellos los dilemas morales que los afectan en cada uno de sus aislamientos para extraer de ellos el necesario *exemplum* moralizante²².

²¹ Los casos más destacados por su influencia dentro de la trama posterior serán los que acontecen en *Dragon Ball*, primero con el personaje de Piccolo Daimaoh Jr., quien pasa casi treinta capítulos enfrentándose al protagonista y en los capítulos 222 y 223 llega a sacrificarse a favor del hijo de éste; y más tarde con Vegeta, centro del conflicto desde la entrega 204 pero que ya en el episodio 299 debe unir fuerzas con sus enemigos para intentar vencer al tirano espacial Freezer. Por otro lado, el primer arco argumental de *Saint Seiya* se cierra con el enfrentamiento de los Santos de bronce protagonistas con los doce Caballeros dorados (tomo 8, p. 68) y cuyos supervivientes declararan su lealtad a la diosa Atenea —y, por consiguiente, su alianza con sus otrora enemigos— en el tomo 13 (pp. 103-105).

²² V. a este respecto Bernard (2015, p. 180), Eco (2013b, p. 182) y cf. Eco (2013e, p. 61).

²³ Las fuentes mitológicas y legendarias acerca del mago Merlín son demasiadas y de múltiple fiabilidad para citarlas todas, por lo que remitimos al acertado resumen efectuado por Lacy (2008, pp. 319-322, s.v. Merlín). El cotejo pormenorizado de las características del mago y de la hechicera para comprender su contextualización y su explotación en el manga será objeto de un futuro trabajo.

²⁴ Cf., en el caso de cada una de las parejas protagónicas, *Nanatsu...* 18.142.18 (Elaine/Ban); 24.191.11 (Merlín/Escanor) y 27.215.15 (Diane/King). Los casos que involucran a Elizabeth y a Meliodas son excesivamente numerosos y exceden con mucho al propósito de este trabajo por lo que no los citaremos aquí.

²⁵ Nuevamente, cf. *Nanatsu...* 13.101.6 (Merlín); 18.1-2 (Elaine) y 21.165.1 (Diane).

El 'amor' ¿cortés?

Justamente este último carácter es lo que facilita la vinculación del humor con la segunda arista que codifica la lógica medieval de toda la serie, puesto que, a través de los elementos jocosos se pone en juego la validez del esquema del amor cortés. Es decir, que, si bien este croquis aparecerá tipificado en su mayor grado, la polaridad de sus actores se verá fluctuar dependiendo de las necesidades narrativas específicas (v. Eco, 2013a, pp. 223-253; 2012, pp. 16-17 y cf. Steinberg, 2013, pp. 221-239). Esto implica, por ende, que la posición de la señora esté claramente ocupada por mujeres positivamente dominantes (Merlín²³, Elaine, Elizabeth, Diane) quienes conocen la devoción de sus caballeros hacia ellas y que, en determinadas ocasiones, aprovecharán esa entrega en su propio beneficio o en el del bienestar del grupo²⁴. Que la narración, además, enfatice los elementos sexuales en las descripciones de los personajes —y no deje especular a la imaginación o presupuestos del lector²⁵— destaca el tono sexual que no solamente conlleva cierto grado de hilaridad (Seeber, 2014, p. 426) sino que establece de una vez y para siempre la relación desigual entre el caballero y su dama. Semillante ubicación simbólica erige de modo aún más elevado la lectura de

esta obra como una creación plena de ironía, pero, al mismo tiempo, adecuada a lo que del amor se espera en la narrativa letrada medieval, ya que, dentro de esta lógica cortesana (Duby, 2012, p. 17),

no es la mujer, sino el hombre, quien ocupa el primer plano. Todos han sido compuestos para solaz de los hombres, específicamente para hombres de guerra, caballeros. Mas precisamente todavía: para los "jóvenes". Jóvenes y caballeros son todos los personajes heroicos cuyas hazañas celebran los autores de *romans*, así como las figuras femeninas que los rodean solo aparecen allí para revalorizar mejor a estos hombres y para realzar sus cualidades viriles [...] Estos poemas no muestran a la mujer, sino la imagen que los hombres se hacían de ella. ●●●

Catalizando, de esta forma, un proceso cognitivo en el que los papeles serán cumplidos al pie de la letra (Seeber, 2014, p. 427) pero que, al mismo tiempo, establecen una interpretación absolutamente disruptiva, en donde la dama efectivamente tiene, conserva y gestiona el poder sobre sí misma y no depende del andamiaje del relato masculino para erigirse como tal. Esto implica, en consecuencia, un movimiento doble de reconstrucción de la imagen de la mujer en tanto objeto de deseo y de motor de las acciones heroicas de los caballeros.

Por un lado, porque se pone en práctica —al mismo tiempo— la conjunción de "civilizaciones" que describe Huizinga (2012: 428) para la época y que, de acuerdo con él,

[están] superpuestas [...] coexisten en contradicción. Al lado del estilo cortés, de origen literario y bastante reciente, las formas primitivas de la vida erótica conservaban toda su fuerza, ya que una civilización compleja como la medieval hereda una multitud concepciones, motivos y formas que a la vez se oponen y se confunden. ●●●

De esta forma, si bien el código cortesano se sostiene en muchos de los personajes más allegados a lo que constituye la corte en sentido estricto (i.e. muchos de los caballeros sacros como Gilthunder [*Nanatsu...* 11.81.6] o Griamore [6.45.17]) también aparecerá desarrollado en algunos de los pecados, en tanto que también conforman el ambiente palaciego en su aspecto lato, como es el caso de Ban [15.117.18]; de King [11.84.10] o del propio Meliodas [6.43.15]. Pero, por otro lado, será dejado de lado de forma recurrente o, cuando no, directamente ignorado cuando la tensión sexual que despierta el dibujo llega a niveles en los que resulta imposible dar una conclusión física a tamaña cantidad de espera acumulada (e.g. el beso de King y Diane [*Nanatsu...* 27.215.20]; el de Merlín y Escanor [40.333.12-13] o el lecho compartido de Ban y la renacida Elaine [37.308.21]). Esto no quita que "la causa mecánica de[l] deseo est[é] en el cuerpo adverso" (Barthes, 2014, p. 90) y, por ello, alcanzar la materialidad del amado implica que exista un deseo por el cuerpo-Otro del enemigo y este se traduzca en la eliminación de esa competencia/obstáculo entre el amante y su meta.

De esta manera, si bien el chiste sexual y la conformación de un aura de 'amor consumado' eleva las cualidades físicas de las damas en cuestión de acuerdo con parámetros exclusivamente masculinos (ya que deben adaptarse a lo que la audiencia tácitamente espera que suceda) su valor acaba teniendo relevancia en tanto que, las más de las veces, son ellas mismas las que se conjuntan con su compañero varón en la tarea de eliminar aquellos personajes que obstaculizan tanto la

²⁶ Si bien existen algunos de ellos que no acaban de consumarse como el de Gowther y Nadja, la hermana del rey (26.211/5.37-38); la mayoría de ellos acaban de forma predecible, al configurar una continuidad familiar establecida en los últimos capítulos. Así, las parejas Meliodas/Elizabeth [41.345.16], King/Diane [41.346.9] y Elaine/Ban [41.345.13] simbolizan y llevan a término aquella meta para la que se han preparado, gracias a los innumerables esfuerzos de cada una de las damas a lo largo de tantas pruebas (*i.e.* es Elizabeth quien logra devolver a Meliodas a su forma original [37.305.12] y que este pueda estar en condiciones de destruir sus maldiciones [37.306.14]; Diane quien “acelera” la recuperación de Mael [34.278.7-8] y la aparición de la verdadera forma de King [34.280.20] y Elaine la que sostiene la defensa del bosque del rey Hada [293.8] hasta la vuelta de Ban para salvar tanto al reino de las hadas como al cuerpo del propio Meliodas [37.305.20]). Sus respectivos caminos heroicos (*cf.* Campbell, 2003), finalizados de esta manera, llegan a su perfección narrativa y equiparan en todos los sentidos posibles, a los personajes protagónicos entre sí.

²⁷ Cuyos mayores ejemplos, creemos, aparecen en la persona de Saori Kido, quien en *Saint Seiya* pasa veintiocho tomos esperando ser salvada en diversas oportunidades antes de luchar activamente contra Hades (28.154 y ss.) o en *ChiChi de Dragon Ball* que pasa de ser levemente protagónica en el tomo primero y, más tarde, en el doceavo para convertirse en una suerte de “alivio cómico” en el resto de la saga (*cf.* Lunning, 2011, p. 6).

²⁸ Justamente, para la intradiégesis, quien encarnará de manera más acabada este modelo será el propio Arturo, no solamente porque cuenta con estas características sobradamente sino porque, en tanto que aún le falta entrenamiento, le será posible perfeccionar estos rasgos hasta su punto más perfecto (*Nanatsu...* 17.133.11–18.136.16).

²⁹ Perzeval, justamente, es el centro del análisis de Outeda (2016). Lancelot, por su parte, lo será, de manera tangencial en tanto que el trabajo se enfoca en sus adaptaciones cinematográficas, de Cippolneri (2020). *Cf.* Roussel (2012, p. 196).

continuidad de la narración como la consumación absoluta de los respectivos amores²⁶. Así, la hazaña heroica no se codifica únicamente como la prueba necesaria para el acceso a la dama o su glorificación a través de la fuerza del caballero sino, sobre todo, como una forma de equiparar al personaje típicamente pasivo —ya no solo del código caballeresco sino del manga *shōnen* como un todo²⁷— con aquellos en los que, por lógica tradicional, yace el peso específico de la historia. La función catalizadora femenina, al irradiarse en todos los sentidos posibles, admite por tanto un equilibrio de fuerzas del todo innovador sobre el que, incluso, se hace descansar tanto el *leitmotiv* de la franquicia (la maldición que dos deidades de signo opuesto, pero de equivalente valor aplican sobre dos subordinados de características similares [*Nanatsu...* 28.224.4-5]) como su propia resolución (la conformación de las fuerzas de choque de Meliodas y las de Elizabeth [36.300.7-8]).

La fuerza física

Por último, entonces, esta clase de relaciones, despliegan el poder intrínseco que posee el uso de la fuerza en la narrativa de la serie. Por un lado porque, como afirma Hauser (2012, p. 50) “allí donde el aristócrata de viejo cuño obra de manera instintiva, sin ostentación, el caballero entrevé una tarea especial, una dificultad, la ocasión de realizar un acto heroico y la necesidad de superarse a sí mismo”. De esta manera, el uso de la fuerza ayudará al caballero a ascender en la escala social no solo del propio reino sino de todos aquellos que se hagan eco de su valía en combate. Así, de hecho, la violencia medieval funda jerarquías: esta puede ejercerse hacia abajo o entre iguales (Devia, 2015, p. 42; 2020, p. 222) y Meliodas, particularmente, en tanto protagonista y —por ello— personaje que posee mayor poder posible entre todos los actuantes, será el gozne que articule ambas. En palabras de Outeda (2016, p. 286), el príncipe de los demonios no ocupará otro lugar más que el del “caballero terrenal” en tanto este “se caracteriza por colocar sus actitudes de combate bajo el marco de una formación de modales educados, de mesura, de (auto)represión de la ira y el espíritu de lucha descontrolado²⁸”. Los dos últimos rasgos, aplicables plenamente a caballeros como Lancelot o Perzeval²⁹ parecen elementos calcados de la constitución ético-moral del propio Meliodas. Primeramente, porque es necesario que controle su propia iracundia (motivo por el cual ganó su pecado [*Nanatsu...* 6.39.2-3]) en pos de dominar mejor su increíble potencial de lucha (*Nanatsu...* 17.131.15-17) y segundo porque, conforme abrace su naturaleza demoníaca, su ansia de lucha se hará cada vez mayor, en tanto que dentro de él descansa el inmenso poder legado por su padre, el Rey Demonio (*Nanatsu...* 30.242.15).

Ahora bien, en tanto que posee un enorme potencial bélico, la organización social que gira a su alrededor depende de cómo, y hacia dónde, él dirija sus ataques. Es decir que el uso de su fuerza determina un cuadrante desde donde entender la mecánica sociopolítica del reino de Lyoness. Afirmación esta que se sustenta no solo por su enfrentamiento con los caballeros Sacros (donde sus oponentes ocupan un lugar en la corte semejante al propio [violencia horizontal (*Nanatsu...* 1.1.30)]) sino incluso con los demonios de menor o mayor rango (y, entonces, será sujeto de poder u objeto del mismo dependiendo, precisamente, de la calidad negativa de su oponente [violencia vertical (*Nanatsu...* 17.135.7-21)]). La sumatoria de ambas, además de establecer la legalidad de la violencia ejercida por sus subordinados, en tanto buscan parecerse lo

más posible a su líder —cuya polaridad ética variará según el bando al que pertenezca—, ejerce de plataforma simbólica para erigir sobre ella el otro costado que muestra la violencia en la serie como un conjunto.

Es decir, a partir de todos los considerandos previos acerca del uso de la fuerza, no hay que olvidar que esto es un manga *shōnen* y que, en consecuencia, las peleas y las demostraciones de fuerza serán necesariamente la columna vertebral de toda la historia. De esta forma, "la función militar del caballero, sacralizada por el rito de la investidura que se generaliza entonces, se convierte en objeto de honor, generador de virtud" al decir de Zumthor (2012, p. 84), será, *mutatis mutandis*, lo que acaba de posicionarla junto a las más aquilatadas demostraciones de fuerza de esta clase de historias y, así, parangonar los valores que defiende con los proclamados por aquellas. Es decir que, en este caso, la violencia no es "generadora de un nuevo sistema" (Devia, 2015, p. 40) sino, precisamente, que es "ella la que le permite ser y aparecer ante los ojos de los otros, individualmente y colectivamente, la que le permite la clasificación social y funda las jerarquías" (Devia, 2015, p. 46).

Por ende, si uno de los principales valores preconizados por esta clase de historietas es que el protagonista pueda "proteger junto con sus amigos y aliados al mundo y a sus seres queridos de las fuerzas del mal" (Santiago Iglesias, 2010, p. 176), lógico es que todo aquel producto cultural que siga una lógica semejante ancle sus procedimientos narrativos en herramientas semejantes. La diferencia, entonces, la otorgará la motivación del (o de los) protagonista(s) para "convertirse en el guerrero más poderoso del universo"³⁰. La lógica de uso de la fuerza se legitima, entonces, de modo intra y extradiegético, en tanto que establece un escalafón comprensible de importancia entre los personajes para todos los lectores y de clasificación de la historia que se lee dentro de una tradición letrada determinada. Que Meliodas sea, desde un momento de la historia en adelante, un claro antihéroe —puesto que su motivación de progreso se resume en que es únicamente el efecto de la inercia de sus actos (*Nanatsu...* 30.248.11)— y, en consecuencia, el peso de la trama descansa sobre sus aliados, que demuestran un poder semejante (e incluso, a veces, mayor, al suyo propio [*Nanatsu...* 29.232.11-12]) ayudará a valorizar el trabajo en grupo³¹ y a la demostración de diversos usos de la fuerza que van más allá de la confrontación física —representados, en su mayoría, por los personajes femeninos³²— y que son valorados de manera equivalente a aquella. Hablando en términos de Foucault, las relaciones que se tienden entre los personajes, y que contribuyen a sostener el orden social que se pretende validar como medieval, encuentran en el *shōnen* manga —y especialmente en *Nanatsu...*— un campo propicio en el que "las grandes formas de poder [...] no [pueden] deducirse íntegramente del Estado" (Foucault, 2014, p. 165), *i.e.* los poderes comerciales en lo que refiere a su adscripción genérica o en la propia lógica feudal en su arista narrativa.

³⁰ Esta es, en resumen, la sinopsis que Santiago Iglesias (2010, p. 176) da del manga *Dragon Ball*, el máximo exponente del género tanto en ventas como en difusión, dentro y fuera de Japón (*cf.* Ingulsrud-Allen, 2009, p. 148; Clements-McCarthy, 2015, pp. 611-614) y modelo para muchas de las historias que lo sucedieron o, incluso, que le fueron contemporáneas.

³¹ De manera semejante a la que lo han hecho en otras latitudes del globo, como bien resalta Masotta (1982, p. 65).

³² Y por Gowther, quien, como creación de un mago, no puede hacer uso plenamente de la fuerza bruta pero, en compensación, recibe el dominio de un poder mágico semejante al de sus compañeras agraciadas por lo divino (*Nanatsu...* 26.211.18), Elizabeth (*Nanatsu...* 25.200.21-22) y Merlin (*Nanatsu...* 24.191.13; 30.249.4-5). De hecho, la androginia propia del personaje ayuda a que pueda ser considerado parte del costado femenino del propio grupo (*Nanatsu...* 26.211(1).5).

A MODO DE CONCLUSIONES

En conclusión, el nivel de adecuación del manga se determinará no solo por la violencia puesta en juego sino, específicamente, por la positivización de elementos que, *prima facie*, aparecen caracterizados de manera negativa —en diverso grado— en la tradición medieval europeo-occidental. Por un lado, porque, elegir pasar de la cultura a la naturaleza (que es lo que hacen la mayoría de los Pecados, cf. Strippoli, 2015, p. 48) acabará de demarcar los límites del humor alrededor de las transgresiones al modelo del que se supone que beben, pero del que, a la vez, no tienen por qué sujetarse. En palabras de Saroglou (2002, p. 147) “la apreciación del humor sexual se vincula positivamente con el hedonismo y el interés en el sexo, la permisividad sexual [...] y la negación del componente antihedónico del conservadurismo”, elemento representado por la corte de Lyoness en general y por el rey Bartra en particular³³. Meliodas y la princesa, por ende, representarán ese “*hiatus* en el curso de la historia” (Reiss, 1981, p. 214) en tanto que sostienen una relación modélica, bajo los auspicios de lo que se espera de una situación semejante en un manga demográficamente *shōnen*. Por ello, el amor deja de ser un elemento fuertemente asimétrico entre los dos polos involucrados para lograr que cada uno de ellos, en su individualidad, funcione plenamente, tanto como personaje de acción cuanto lo hace como amador o amante, categorías que —en tanto avanzan los acontecimientos— son cada vez más intercambiables.

En razón a esto último, entonces, la violencia será quien garantice el orden. Por un lado, porque “la lengua (el vocabulario) ha planteado hace mucho tiempo la equivalencia del amor y la guerra [...] el tiempo arcaico en que los hombres debían raptar a las mujeres (para asegurar la exogamia)” (Barthes, 2014, p. 235) y, por otro, aún más importante, porque es ella la que funda todos los órdenes sociales en ambas esferas temporales. Si la economía sociopolítica medieval implicaba la existencia de una violencia intrínseca que garantizaba tanto la existencia de determinadas entidades organizativas “hacia fuera” de ellas mismas como la supervivencia de su entramado interno, sujeto a varias intervenciones disruptivas en forma de revueltas o levantamientos civiles. *Nanatsu* aprovecha la fuerza simbólica que se le inyecta a cada uno de sus protagonistas para sustentar tanto la red de poder en Lyoness (con un centro evidente en Meliodas) como sus relaciones exteriores (ya que la supervivencia en la guerra acaba en las manos de una serie de dualidades construidas *inter species*, para resaltar la idea de la *concordia oppositorum*).

Positivización que, finalmente, posiciona al manga en la senda más clara de la tipología *shōnen* al tiempo que —tangencialmente— aprovecha algunos elementos que se juzgan característicos del *shōjo* para que todos los personajes puedan ser, al mismo tiempo, estereotipos más o menos logrados de determinados caracteres tradicionales e identidades absolutamente únicas a través de las que vehicular un relato tan moralizante como humorístico; a un tiempo sagrado y profano; concreto y abierto y, por sobre todo, disfrutable por la cantidad de público que se considera esperable en el seno de la industria para evolucionar en múltiples soportes que, a la manera de un cantar de gesta, se desperdigarán entre la mayor cantidad de receptores posible.

³³ Quien posiblemente pueda estar influido negativamente por las habladurías alzadas en contra de Gowther, sirviente y amado de su hermana Nadja (*Nanatsu...* 26.211(1).29), condenado a muerte por la aparente vejación y el posterior asesinato de la princesa, lo que le valió recibido en los Siete Pecados Capitales como el pecado de la Lujuria (*Nanatsu...* 26.211(1).43), como se consigné en nota 20.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antmann, L. – Parle, M. (trads.) (2019–2023). Suzuki, N. *Seven Deadly Sins. Nanatsu no Taizai*. Buenos Aires: Ivrea.
- Barthes, R. (2014). *Fragments de un discurso amoroso*. Siglo XXI.
- Bernard, F. (2015). Humor in Byzantine Letters of the Tenth to Twelfth Centuries: Some Preliminary Remarks. *Dumbarton Oaks Papers*, 69, 179-196.
- Bivar, A. D. H. (1953). Lyonesse: The Evolution of a Fable. *Modern Philology*, 50/3, 162-170.
- Campbell, J. (2003). *The hero with a thousand faces*. Oxford University Press.
- Chen, L. (2018). Historical and Cultural Features of Confucianism in East Asia. En R. T. Ames – P. D. Hershock (eds.), *Confucianisms for a Changing World Cultural Order* (pp. 102-112). University of Hawai'i Press.
- Chiappe Ippolito, M. (2011). La recepción y traducción del Quijote en Japón. En AA.VV. *Don Quijote en Azul 4: Actas de las 3º Jornadas Internacionales Cervantinas llevadas a cabo en la ciudad de Azul (Argentina) en noviembre de 2011* (pp. 89-101). Editorial Azul.
- Cipponeri, G. (2020). La relación Lancelot-Guinevere en *Le Morte D'Arthur* de Malory y sus versiones cinematográficas. En L. Pégolo – A. V. Neyra (coords.), *Un milenio de contar historias II: los conceptos de ficcionalización y narración de la Antigüedad al Medioevo* (pp. 131-148). Editorial de la FFyL-UBA.
- Clements, J. – McCarthy, H. (2015). *The anime encyclopedia: a century of Japanese animation*. Stone Bridge Press.
- Devia, C. (2020). Dos modelos de disuasión del derecho a la resistencia. El mito de los metales en la República de Platón y la teoría de los tres órdenes en la Edad Media. En L. Pégolo – A. V. Neyra (coords.), *Un milenio de contar historias II: los conceptos de ficcionalización y narración de la Antigüedad al Medioevo* (pp. 209-226). Editorial de la FFyL-UBA.
- Devia, C. (2015). La violencia. En C. Astarita (comp.), *La Edad Media. Recorridos historiográficos* (pp. 39-57). Editorial de la FFyL-UBA.
- Duby, G. (2012). El modelo cortés. En A. Basarte (comp.), *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media* (pp. 321-424). Editorial de la FFyL-UBA.
- Eco, U. (2013a). *Apocalípticos e integrados*. Sudamericana.
- Eco, U. (2013b). *Arte y belleza en la estética medieval*. Sudamericana.
- Eco, U. (2013c). *Decir casi lo mismo*. Sudamericana.
- Eco, U. (2013d). *Kant y el ornitorrinco*. Sudamericana.
- Eco, U. (2013e). *Lector in fabula*. Sudamericana.
- Eco, U. (2012). Sobre algunas funciones de la literatura. En su *Sobre literatura* (pp. 9-23). Sudamericana.
- Estevez, M. P. (2015). Cristianos, musulmanes y judíos en la España medieval. En C. Astarita (comp.), *La Edad Media. Recorridos historiográficos* (pp. 93-124). Editorial de la FFyL-UBA.
- Evans, A. J. (2008). *Linn Liuan/Llynn Llyw*. The Wondrous Lake of the *Historia Brittonum's de Mirabilibus Britanniae and Culhwch ac Olwen*. *Folklore*, 119/3, 295-318.
- Falk, S. (2020). The Idea of the 'Dark Ages' Is a Myth. Here's Why Medieval Scientific Progress Still Matters. *Time*. Recuperado de <<https://time.com/5911003/middle-ages-myths/>>.
- Forni, K. (2003). Reinventing Chaucer: Helgeland's 'A Knight's Tale'. *The Chaucer Review*, 37/3, 253-264.
- Foucault, M. (2014). *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*. Siglo XXI.
- Gómez Sanz, A. (2006). *Lazer Plus 3: Sobre dosis total de... Dragon Ball*. Ivrea.
- Guillén, C. (1993). *The Challenge of Comparative Literature*. Harvard University Press.
- Hall, J. W. (1993). *The Cambridge History of Japan*. Cambridge University Press.
- Hauser, A. (2012). El romanticismo de la caballería cortesana. En A. Basarte (comp.), *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media* (pp. 35-82). Editorial de la FFyL-UBA.
- Higgins, K. M. (2013). Loyalty from a confucian perspective. *Nomos*, 54, 22-38.
- Huizinga, J. (2012). La estilización del amor. En A. Basarte (comp.), *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media* (pp. 425-441). Editorial de la FFyL-UBA.
- Ingulsrud, J. – Allen, K. (2009). *Reading Japan cool: patterns of manga literacy and discourse*. Lexington.
- 車田正美 (1986). 聖闘士星矢. 集英社
- Lacy, N. J. (2008). *The New Arturian Encyclopedia*. Garland.
- Lunning, F. (2011). Under the Ruffles: Shōjo and the Morphology of Power. *Mechademia Second Arc*, 6, 3-19.
- Masotta, O. (1982). *La historieta en el mundo moderno*. Paidós.
- Oberto, L. (2000). *Slayers: Aguante la silicona*. *Lazer*, 18, 10-27.
- Otto, R. (2007). *O Sagrado. Os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. Sinodal-Vozes.
- Outeda, L. (2016). Concepciones heroicas en *Parzival* y *La Queste del Saint Graal*. En L. Pégolo – A. V. Neyra (coords.), *Un milenio de contar historias: los conceptos de ficcionalización y narración de la Antigüedad al Medioevo* (pp. 285-298). Editorial de la FFyL-UBA.
- Pérez Remón, J. (1980). *Self and non self in early Buddhism*. Mouton.

- Petersen, R. S. (2011). *Comics, manga, and graphic novels: A history of graphic narratives*. Santa Barbara-Denver.
- Reiss, E. (1981). Medieval Irony. *Journal of the History of Ideas*, 42/2, 209-226.
- Rosain, D. H. [Hernán Rosain - ALMArgen] (2021 [23 de octubre]). *Herramientas de la teoría literaria - 5º Clase* [Video]. Youtube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=oiplzLBF_hxY&list=PL-LZnmMvZZ4x4pm-JACja8TPrgz_cuWLR&index=29>
- Rosain, D. H. (2019). Dale a tu cuerpo más alquimia, homúnculo: la dicotomía cuerpo/alma en la figura antagonista de Padre en Fullmetal Alchemist. En *Actas de las Segundas Jornadas Internacionales Cuerpo y Violencia en la Literatura y las Artes Audiovisuales Contemporáneas*. Recuperado de <<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/ cuerpoyviolencia/IIJICYV/paper/view/3812/2912>>.
- Roussel, C. (2012). El legado de la rosa: modelos y preceptos de sociabilidad medieval. En A. Basarte (comp.), *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media* (97-217). Editorial de la FFyL-UBA.
- Santiago Iglesias, J. A. (2010). *Manga. Del cuadro flotante a la viñeta japonesa*. Comanegra.
- Saroglou, V. (2002). Humor appreciation as function of religious dimensions. *Archiv für Religionspsychologie/Archive for the Psychology of Religion*, 24, 144-153.
- Sayar, R. J. (2022). En el nombre del abuelo. Representación y reinterpretación de los lazos filiares en *Saint Seiya*. *Revista AdMIRA*, 8 (2), 77-96.
- Sayar, R. J. (2020). Heroísmos en conflicto: La construcción del modelo heroico en *Saint Seiya*. En D. Altamiranda y D. B. Salem (comps.), *Irrupción de los nuevos modos de narrar: desde el relato literario hasta el manga* (pp. 305-317). Editorial de la Universidad del Salvador.
- Sayar, R. J. (2017). La reivindicación del modelo o de cómo Don Quijote acabó de convertirse en un *rōnin*. En J. D'Onofrio - C. Gerber - N. Vitali (eds.), *Don Quijote en Azul 9: Actas selectas de las IX Jornadas Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2016* (pp. 125-137). UniCen.
- Schirokauer, C. et al. (2012). *A Brief History of Chinese and Japanese Civilizations*. Wadsworth.
- Schnell, R. (2012). El amor cortés como discurso cortés sobre el amor. En A. Basarte (comp.), *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media* (pp. 321-424). Editorial de la FFyL-UBA.
- Seeber, S. (2014). Medieval humour? Wolfram's Parzival and the concept of the comic in middle high German romances. *The Modern Language Review*, 109/2, 417-430.
- Steimberg, O. (2013). *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Eterna Cadencia.
- Strippoli, S. (2015). Warrior/Monk, Demon/Saint: Humor and Parody in the Late Medieval Tale of Benkei. *Monumenta Nipponica*, 70/1, 39-81.
- 鈴木央 (2012). 七つの大罪 . 講談社.
- Tanaka, M. (2011). *Historia mínima de Japón*. El Colegio de México.
- 鳥山明 (1985). *Dragon Ball*. 集英社
- Vicente, M. (trad.) (2005). Kurumada, M. *Saint Seiya*, Los Caballeros del Zodíaco. Ivrea.
- Vicente, M. (2008). Toriyama, A. *Dragon Ball*. Ivrea.
- Wilkes, H. (2012). Chaucer Comes to Hollywood: Changing Stars and Staying Authentic in 'A Knight's Tale'. *Studies in Popular Culture*, 35/1, 91-107.
- Zumthor, P. (2012). La 'cortesía'. En A. Basarte (comp.), *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media* (pp. 83-95). Editorial de la FFyL-UBA.



2.4

Oculi de vitro cum capsula. Visiones en cómic y audiovisuales de *El nombre de la rosa*

Miguel Cuba Taboada
 Universidade de Vigo

INTRODUCCIÓN

El presente artículo es un estudio de la reciente versión que Milo y Simona Manara han realizado de la célebre novela *El nombre de la Rosa*. Este trabajo tiene por objetivo examinar sus virtudes y sus defectos, así como llevar a cabo una puesta en valor frente a las anteriores adaptaciones visuales de la obra de Umberto Eco, y también ponerla en relación con otras representaciones del medievo en el cómic europeo. A través de este análisis comparativo se pretenden demostrar las siguientes hipótesis: en primer lugar, que se trata de una de las aproximaciones más interesantes al medievo en el contexto del cómic histórico europeo; en segundo lugar, se defenderá la idea de que sus virtudes provienen precisamente de aprovechar algunas de las capacidades propias del medio; por último, se planteará que si bien es la adaptación más fiel al texto original, resulta, sin embargo, inferior a la película de Jean-Jacques Annaud en cuanto a captar el espíritu de la obra, en gran medida, curiosamente, por el desaprovechamiento de ciertas potencialidades propias del tebeo.

Para abordar estas cuestiones adoptaré un enfoque predominantemente formal, que es el que considero más adecuado para estudiar el medio del cómic desde las Bellas artes. El texto se estructurará de la siguiente forma: se comenzará con un primera parte de contextualización de la obra, cómo surge y cuáles son las versiones anteriores; a continuación se evaluará la ambientación, tanto desde el punto de vista del rigor histórico como desde la visión que se aporta del medievo; por último, se examinará la fidelidad con respecto a la obra original y se comparará la calidad de la traslación al cómic frente a la versión fílmica realizada por Annaud, por ser, hasta el día de hoy, la interpretación más valorada.

CONTEXTUALIZACIÓN

El nombre de la rosa, como bien es sabido, es una novela de Umberto Eco publicada en 1980, que se convirtió, a pesar de la densidad intelectual y complejidad de la obra, en un best-seller internacional. Según el punto de vista desde el cual se analice, esta obra puede verse como una obra histórica, como una novela gótica, como una crónica medieval o como una novela policíaca, pero es, en definitiva, y en palabras de su creador, un libro sobre libros. Un texto en el que destaca su erudición y la profunda documentación histórica. Fruto de su éxito comercial y de la curiosidad que generó en todo tipo de ámbitos, así como el renacido interés en el medioevo que provocó, esta historia ha tenido varias adaptaciones en distintos medios. En el año 1986 Jean-Jacques Annaud hizo su personal aproximación cinematográfica y, más adelante, aparecieron videojuegos, como *La abadía del crimen* (este era, de hecho, el título que originariamente quería poner Eco a su novela), varias traslaciones teatrales (la versión española se estrenó en 2013) e incluso dos juegos de mesa. En 2019 se hizo una nueva revisión, bastante libre, en forma de serie para televisión y, ya en 2023, se publicó la primera parte de la adaptación realizada por Milo Manara en cómic. Aunque algunos de los casos citados obtuvieron resultados meritorios en sus respectivos campos (*La abadía del crimen* es un videojuego de culto muy apreciado entre los aficionados españoles), tal y como se expuso al inicio, por ser la adaptación de mayor calidad hasta el momento, la comparativa se realizará esencialmente con respecto al film.

El cómic realizado por Milo Manara es un encargo que surge de los propios hijos de Eco, y está incompleta de momento, ya que, aunque la segunda parte fue anunciada para inicios del 2024, se produjeron retrasos y, finalmente, se ha pospuesto su publicación para abril de 2025. Sin embargo, la primera entrega, que abarca aproximadamente hasta la mitad de la obra, es ya una muestra suficientemente significativa como para analizar los aspectos citados anteriormente. Pese a que la obra de Manara está irremediablemente asociada al cómic erótico, no se trata de la primera vez, ni mucho menos, que realiza un tebeo histórico, si bien los anteriores tienen distinto grado de verosimilitud. Dibujó, de hecho, dos guiones de Hugo Pratt (*Verano indio* y *El Gaucho*) pero ha sido sobre todo en los últimos años cuando parece que se siente más cómodo con historias de época, como lo demuestran las series de varios álbumes dedicadas a los Borgia (junto a Jodorowsky) y a Caravaggio.

Antes de adentrarse en el análisis, lo primero que hay que señalar es la dificultad del reto que asumió el dibujante italiano al trasladar un texto tan complejo, con tantos niveles de lectura y con alto grado de erudición, al lenguaje del cómic. El mero hecho de trasladar el texto a otro medio constituye de por sí una tarea titánica, y resulta realmente complicado llegar al nivel de la obra original, pero lo cierto es que, al menos en el apartado estético, y teniendo en cuenta que se trata de una obra que tampoco pretende ser innovadora en lo formal, Manara logra un resultado notable.

AMBIENTACIÓN HISTÓRICA

En lo que a la representación de la edad media respecta, hay un considerable esfuerzo por parte del autor y, como comentaba al inicio, se convierte en una de las aproximaciones más interesantes dentro del contexto del tebeo histórico europeo. Analizaré más en detalle el apartado visual después, pero antes es necesario detenerse en la parte documental, aspecto en el que Manara parte, ciertamente, de un texto bien fundamentado. El propio Eco deja constancia de ello en varios pasajes de las *Apostillas al nombre de la rosa*. Así, el escritor hace una interesante disertación en torno a los diferentes tipos de relatos de época, y distingue tres tipologías diferentes: un primer grupo, el *romance*, que incluye aquellas obras que interpretan de manera muy libre un imaginario pretendidamente pretérito, aquí el pasado no es más que un pretexto para dar rienda suelta a la imaginación y que la narración no hable del *aquí y ahora*; un segundo grupo, la *novela de capa y espada*, en el que se lleva a cabo un esfuerzo documental para ubicar figuras y hechos históricos reales, pero en el que los personajes actúan y tienen una mentalidad atemporal, por no decir contemporánea, creando así un curioso anacronismo; por último, el grupo de las *novelas históricas*, en el que él incluye su creación, que presta atención no sólo a la ambientación histórica como contexto (aunque no es necesario que aparezcan personajes reales), sino que los propios protagonistas se comportan, hablan y razonan de manera acorde al tiempo en que viven (Eco, 1985). Esto nos da una idea de hasta qué punto el autor se tomó en serio la coherencia, incluso filosófica, de sus personajes. Por otro lado, deja claro que también mantiene esta meticulosidad en las fechas escogidas: sitúa la acción en el siglo XIV, en 1327, porque Guillermo debía ser un franciscano posterior a Bacon y perteneciente a los Occamistas, pues sólo estos habían desarrollado una teoría de los signos como la que emplea el personaje en la obra:

Si debía escribir una historia medieval, hubiese tenido que situarla en el siglo XIII, o en el XII, que conocía mejor que el XIV. Pero necesitaba un detective, a ser posible inglés (cita intertextual), dotado de un gran sentido de la observación y una sensibilidad especial para la interpretación de los indicios. Cualidades que solo se encontraban dentro del ámbito franciscano, y con posterioridad a Roger Bacon; además, solo en los occamistas encontramos una teoría desarrollada de los signos; mejor dicho, ya existía antes, pero entonces la interpretación de los signos era de tipo simbólico o bien tendía a leer en ellos la presencia de las ideas y los universales. Solo en Bacon y en Occam los signos se usan para abordar el conocimiento de los individuos. Por tanto, debía situar la historia en el siglo XIV, aunque me incordiase, porque me costaba moverme en esa época. De allí nuevas lecturas, y el descubrimiento de que un franciscano del siglo XIV, aunque fuera inglés, no podía ignorar la querrela sobre la pobreza, sobre todo si era amigo o seguidor o conocido de Occam. (Eco, 1985, p. 30) ● ● ●

El afán de no cometer errores temporales, le obliga a ajustar los hechos reales con otros aspectos narrados en la novela y que se asocian a determinados momentos del año, motivo por el cual incluso determina los meses precisos en los que debía desarrollarse la acción para que fuese coherente con los eventos comentados.

Pero, ¿por qué todo sucede a finales de noviembre de 1327? Porque en diciembre Michele da Cesena ya se encuentra en Aviñón (en esto consiste amueblar un mundo en una novela histórica: algunos elementos, como la cantidad peldaños, dependen de una decisión del autor; otros, como los movimientos de Michele, dependen del mundo real, que, por ventura, en este tipo de novelas viene coincidir con el mundo posible de la narración).

Pero noviembre era demasiado pronto. En efecto, también necesitaba matar a un cerdo. ¿Por qué? Muy sencillo: para meter un cadáver cabeza abajo en una tinaja llena de sangre(...) (Eco, p. 30-31) ●●●

Manara se ve beneficiado de este trabajo ímprobo de Eco, realizado con una minuciosidad desde luego sin precedentes en otros cómics. Sin embargo, es mérito del dibujante italiano completar esa documentación y rigor en el apartado gráfico, y en ese sentido hay además un esfuerzo considerable por mantenerse fiel a lo descrito en la novela. Precisamente varios de estos aspectos fueron señalados por Manara en algunas entrevistas cuando le comparan con la versión fílmica. Tal es el caso de los hábitos de los dos protagonistas principales, que en la película se muestran como si ambos fuesen franciscanos, pero Milo, sin embargo, acierta a reflejar la diferencia entre los hábitos franciscanos de Guillermo y los de Adso, que es un novicio benedictino.

Ho fatto inoltre numerose ricerche sui costumi, sul vestiario, perché ad esempio i Benedettini sono differenti dai Francescani... e poi ci sono anche altri personaggi laici che entrano nella storia. Ho dovuto fare tutta una ricerca su sugli usi, perché lo stesso Umberto Eco fa degli schizzi preparatori in cui si vede la natura nei campi nel Medioevo. (Casella, 2023) ●●●

Otro aspecto esencial, por tratarse de un espacio clave tanto para la trama como por el significado simbólico, es el de la biblioteca. En este sentido, Manara reprochaba que la película se tomó muchas licencias en la representación de la misma, convirtiéndola en un lugar más semejante a los dibujos de Escher, con varios niveles y peligrosas escaleras, mientras que en el cómic se mantiene el planteamiento original: es un laberinto en una sola planta. Es una decisión que en el film tiene una finalidad claramente expresionista, que nos sumerge en un ambiente y un estado de ánimo, pero que no se corresponde con lo descrito en la novela, que sigue un modelo bien diferente:

Nel film viene rappresentata una biblioteca gotica, mettendo insieme immagini di Escher con il castello di Dracula. Eco invece prese come modello la biblioteca di Babele di Borges, in cui vi è un succedersi di sale tutte uguali. È un labirinto nel labirinto, si continua a girare senza mai trovare l'uscita. L'angoscia che proviene da questa biblioteca è totalmente cerebrale e non dipende dal fatto che ci siano scale pericolanti o abissi, anzi, dal punto di vista architettonico parrebbe addirittura deludente. (Casella) ●●●

No es, de hecho, una cuestión baladí, pues Eco se obsesionó con la configuración de la biblioteca hasta tal punto que estudió cómo debería de ser para que pudiese arder como finalmente sucede: tiene en cuenta hasta la disposición de las estanterías para que se produzca la suficiente circulación de aire que posibilite el fuego. (Eco, 1985)

Por contra, hay un detalle curioso que pasó por alto el autor italiano y que sin embargo sí se recoge en la película, como es el de la representación de los cerdos, que en Europa en el medievo eran oscuros y no sonrosados como en la actualidad. Podría reprocharse ciertamente el hecho de que los conjuntos escultóricos de la iglesia no aparecen policromados, que sería quizás lo más adecuado, pero al ser una abadía ficticia (por más que tenga referentes reales), y dado que el relato está tratado casi en su totalidad en gamas de grises o monocromáticas, tampoco podría aseverarse como un error flagrante. Otro aspecto donde también se aparta de la novela Manara, y que constituye uno de los fallos más graves, es, como siempre, en la representación de las mujeres. La práctica totalidad de los personajes femeninos se ajustan a unos cánones estéticos actuales (es justo decir que en este sentido para Guillermo también tomó como modelo a Marlon Brando), son mujeres que parecen haber salido de una pasarela de moda y no de un pequeño pueblo medieval, lo cual demuestra, además de su obstinación en dibujar atractivas físicamente a todas las mujeres, que no hay un intento de acercarse a los ideales de belleza de la época. En este sentido, y a pesar de las críticas de los historiadores que reprochan a diversas ficciones filmicas el hecho de asentar un estigma de suicidad y de perenne aspecto desaliñado a la edad media, resulta más adecuada y creíble la manera en que la película retrata a la muchacha que propicia el despertar sexual de Adso, que la ninfa representada por Manara. Más allá del aspecto estético, bastante más desacertado es el hecho de que aparezcan casi siempre desnudas y erotizadas, incluso en situaciones crueles y violentas, como cuando se relatan los procesos de la inquisición (Manara, 2023). Es, sin duda, uno de los pocos aspectos que desentonan del encomiable trabajo documental y nos sacan de la historia tal y como estaba siendo planteada.

Esto ya nos introduce en la representación visual del medievo que lleva a cabo Manara, y en este momento es necesario poner la obra en contexto con respecto a otros tebeos de temática histórica ya que, como se verá en el siguiente apartado, constituye uno de los principales aciertos del autor italiano.

La BD histórica

El cómic histórico es un género que, desde el boom que experimentó a finales de los años 70 y, especialmente, la década de los años 80 del siglo pasado, goza de gran éxito comercial en el mercado francófono —que pasa por ser la principal industria del tebeo en el contexto europeo—, pero ha tenido también bastante repercusión en el contexto español e italiano. Dentro de esta temática, aquellos ambientados en la edad media, son especialmente apreciados por los lectores, como así lo demuestran la cantidad de series recientes que transcurren en este período: Las reinas de sangre, Ira dei, Cruzada y tantas otras. Es necesario, sin embargo, precisar a qué tipo de obras me refiero con este apelativo, ya que puede llevar a engaño. Anteriormente se ha referido una clasificación en la que Eco no consideraba como verdaderamente históricas aquellas obras en las que la ambientación estaba meramente inspirada en un imaginario de escasa verosimilitud, e incluso se cuestionaba sobre aquellas que, a pesar de estar trabajadas en fechas y contextualización, atribuían un pensamiento y comportamientos anacrónicos, a sus protagonistas. De la misma forma, en el caso del cómic, podríamos también establecer diferencias entre la variedad de

obras cuyo relato se sitúa en épocas diferentes de la actual. Se observará que, en esta categorización de relatos históricos, no se contemplan aquellas obras que plantean mundos más próximos al género de la fantasía que a tiempos pasados. En primer lugar, tenemos obras cuyo principal atractivo para el espectador reside precisamente en su contextualización y rigor documental, es decir, el autor pone toda la atención en la presencia de personajes y eventos históricos que resultan llamativos para determinado público. En un segundo grupo, podríamos incluir otro tipo de cómics, de carácter más autoral y personal en las que, si bien la narración se ubica en épocas pretéritas, no es la contextualización histórica o las condiciones de la época descrita, el principal objetivo y reclamo por parte del autor, sino algo que está en segundo plano o incluso, en ocasiones, casi un pretexto. Quizá se entienda mejor a través de algunos casos que bd pertenecerían a esta categoría, por ejemplo, *La edad de oro*, de Pedrosa y Moreil, *Aldobrando*, de Gipi y Critone, o la reciente *Adieu mon royaume*, de Marcel Shorjian. En ese segundo grupo prevalece el relato y el modo de contarlo, aspectos que están por encima de la exactitud en la adecuación temporal, mientras que en las pertenecientes al primero, la ambientación es precisamente el principal valor, motivo por el cual, son a las que me referiré con la etiqueta de cómic histórico. Lógicamente siempre hay excepciones que parecen salirse de las categorizaciones, como el guionista Cothias (autor junto a Juillard de *Las 7 vidas del gavilán* entre otras) y, en cuanto a las obras que transcurren en el medievo, hay dos casos notables: *Las torres de Bois-Maury*, de Hermann, y *Los compañeros del crepúsculo*, de Bourgeon (si bien este caso incluye elementos ya de fantasía). En ambas la documentación es notable, pero ese esfuerzo no eclipsa el verdadero interés de los autores por la trama y el tratamiento de los personajes. Como se puede ver, lo que referiré como *cómic histórico* prototípico, en algunos aspectos parece acercarse más a lo que Eco denominaba *novelas de capa y espada* que a lo que llamaba *novelas históricas*. También es reseñable decir que si bien antes predominaban los relatos donde esos pasados cronológicamente distantes eran un mero decorado apenas esbozado, en las últimas décadas ha ganado mucho peso en el contexto europeo este tipo de tebeo profundamente documentado en el cual el verismo parece comer terreno a lo ficcional:

No obstante, en los últimos años y en el seno de la denominada escuela francobelga, tal situación ha dado un giro copernicano y el marco histórico se ha convertido, sin ningún género cortapisas, no solo en un personaje más, sino que a veces ha adquirido tal protagonismo que casi ha absorbido a las propias criaturas que, en un principio, debía amparar. Como resultado, vemos ahora con mayor frecuencia, cómo la historia funciona a modo de un referente completo, casi exhaustivo, de un tiempo ya pasado que algunos historietistas, poseídos a menudo de un verdadero interés arqueológico, intentan reconstruir en toda su complejidad. (Vich, 1997, p. 6) ■■■

En la larga tradición de este tipo de obras en el cómic europeo, son muchas las series de aventuras, ambientadas en diferentes períodos, pensadas principalmente para el público infantil y juvenil, que reproducen de manera bastante formulaica un mismo esquema argumental en cada uno de sus álbumes y en los que las andanzas de los protagonistas se convierten en un resorte que va hilando dentro de su trama eventos acaecidos y personajes reales. Un caso bastante ilustrativo sería el de *Vasco*, de Chaillet, una serie extensa (29 álbumes

más cuatro volúmenes especiales) que se ambienta en Italia en fechas próximas a las de *El nombre de la rosa*. No obstante, existen también un gran número de obras de temática adulta donde la parte histórica adquiere más protagonismo aún y en las que se aplica un tratamiento más realista, que se refleja también en la representación más explícita de la violencia o el sexo.

Estos casos canónicos de cómic histórico —entre las que no se incluyen las excepciones mencionadas anteriormente— son, en cualquier caso, obras con un estilo muy conservador, tanto en lo visual como en lo narrativo, y en las que se privilegia la capacidad descriptiva de las imágenes por encima de la sensación ambiental o la innovación artística.

Generalmente, los cómics llamados históricos se limitan a presentar las aventuras de sus respectivos protagonistas en un entorno de época. Sin embargo, con eso no está todo resuelto. Los grandes autores del género refuerzan la credibilidad de sus obras mediante un arduo trabajo de documentación que luego ha de reflejarse en una pormenorizada y realista ambientación de las historietas. (Aguilera, 1989, p. 98) ● ● ●

Estas características del género le crean tantos adeptos como detractores: por un lado están los lectores ávidos de minuciosas recreaciones de construcciones, armas, blasones y vestuarios, que les permitan viajar a la época narrada y, por el otro, lectores para los que este aspecto tan excesivo y pormenorizado resulta pesado, aburrido y rancio. Y es que la profusión en detalles suele tener una equivalencia en la parte textual, lo cual a menudo puede derivar en globos y cajas de texto abigarrados. Con frecuencia son series que se ajustan a las convenciones del tradicional formato de álbum europeo, de una extensión habitual de 48 o 64 páginas que condiciona enormemente estas creaciones a nivel formal. Tenemos por lo tanto relatos cargados de información, tanto en lo visual como en lo textual, pero encapsulados en una extensión de páginas bastante reducida, lo cual inevitablemente provoca o bien una compresión de la narración que deriva en vistas panorámicas o detallados dibujos arquitectónicos en viñetas de reducidas dimensiones, o bien momentos en los que el texto ocupa gran parte de la viñeta. Son rasgos que hacen más lenta la lectura y, al no haber espacio para explayarse, obligan, evidentemente, a sacrificar ciertas propiedades del lenguaje del medio, como pueden ser experimentaciones narrativas que jueguen con la forma de plasmar el transcurso temporal o las emociones de los personajes.

Es en este sentido, en el que la obra de Manara se distancia de estas convenciones de la planificación secuencial de la BD histórica tradicional y sale triunfante del desafío. El autor italiano consigue mantener la cualidad descriptiva de las localizaciones y los paisajes, pero además logra una narración desahogada y una sensación mucho más ambiental del espacio, aspecto que refuerza acertadamente el color de Simona Manara. Milo ya había demostrado esta capacidad en obras anteriores como *Los Borgia* o *Caravaggio*, pero lo cierto es que este era, por motivos evidentes, un aspecto capital en la adaptación de la obra de Eco. Desde el punto de vista arquitectónico, el autor realiza de nuevo un esfuerzo por aportar detalle y fidelidad a la realidad, pero más allá de lo puramente descriptivo, la presentación de la Abadía y el Edificio son imponentes. Manara no duda en concederle todo el espacio necesario a estas representaciones, tanto para que la página y el

relato respiren, como para que tengan la debida espectacularidad. Es en estos aspectos donde vemos que Manara se separa claramente de las convenciones secuenciales del comic histórico convencional, especialmente en los primeros compases de la narración: no duda en concederle una página entera a la primera vista del Edificio, o viñetas que ocupan dos tercios de la plancha a la primera vista general del conjunto de la Abadía o la entrada de los protagonistas en la misma. Son detalles que nos sumergen totalmente dentro de la narración.

Al margen de esos aspectos estéticos y narrativos, Milo se mantiene escrupulosamente fiel a los referentes de Eco cuando escribió el libro: para la Abadía, se inspira en la Sacra de San Michele, mientras que para el Edificio lo hace en Castel del monte, el castillo construido por orden de Federico II. Pero si la ambientación del siglo XIV, está muy trabajada, es aún más interesante otro aspecto, que es la representación del medievo a través de las representaciones propias de la época. El autor nos habla de ese momento, de esa cultura y de esa visión del mundo mediante la presentación de sus producciones artísticas, es decir, los conjuntos escultóricos presentes en los edificios religiosos, las miniaturas de los códices y libros que iluminaban los frailes, e incluso frescos y otras obras pictóricas. De esta forma está aportando, a través de lo visual, algo que sólo está presente en la novela a través de descripciones, y que tampoco está tan presente en la versión cinematográfica.

L'ultima ricerca è stata proprio sulle iconografie dell'epoca, perché nel fumetto c'è un'aggiunta rispetto al film, in quanto ho riportato proprio i disegni di quel periodo. Si tratta disegni comici, satirici, anche osceni in molti casi, che sono fondamentali nella narrazione ma che non sono mai stati visibili, neanche nel film. Curiosamente, queste decorazioni dei manoscritti si chiamavano proprio vignette, perché erano decorate con tralci di vite, da cui hanno preso il nome. Quindi c'è un legame sotterraneo molto interessante tra il fumetto, il libro e le decorazioni marginali dell'epoca. (Casella) ●●●

Manara se sirve de esa capacidad del lenguaje del cómic para integrar de manera natural dentro de su relato la convivencia de distintos estilos gráficos. Y además no lo hace de manera gratuita, sino que lo hace con una funcionalidad dentro del relato. La novela tiene, como él mismo dice, una estructura de matrioskas, en la que aparecen relatos dentro de relatos. Para reforzar esto, Manara asigna distintos estilos a estos niveles de relato: así la trama principal se narra con el estilo habitual de Manara, pero imita una línea pictórica tardo-medieval para las digresiones históricas, otro estilo más grotesco de las miniaturas para las fantasías de Adelmo, etc. Eso sí, adapta estas figuraciones a su estilo personal y falla un poco la coherencia ya que introduce obras de siglos dispares e incluso alguna es ya renacentista (como las obras de Ucello o Brueghel el viejo).

Il libro è composto da varie matrioske. C'è un prologo in cui Eco racconta in prima persona di come è entrato in possesso del libro, dunque si parla di una realtà attuale. Poi comincia il racconto, che si riferisce al manoscritto del 1300, dove troviamo i vari monaci che narrano ciò che avevano vissuto prima di arrivare nell'abbazia. C'è poi il racconto di Salvatore e di quando era stato seguace di Dolcino, eccetera. Poi ci sono i disegni medievali che sono, come si è detto, importantissimi perché sono l'elemento scatenante della narrazione. Il mio impegno è stato quello di far comprendere subito al lettore che si tratta di livelli temporali differenti. (Casella) ●●●

Es realmente interesante porque esto no sólo refuerza la estructura de relatos superpuestos, sino que también nos introduce de manera más profunda en el medievo. Podemos hablar de una época a través de sus paisajes, vestimentas y costumbres, pero nos dicen muchas más cosas de la mentalidad del momento sus manifestaciones artísticas, en tanto que reflejan su concepción de la existencia, la manera en que imaginan el mundo, terrenal y divino.

Manara combina hábilmente las dos aproximaciones y en ese sentido es, de nuevo, una aportación novedosa para una historia realista de estas características. A nivel narrativo, lo más habitual en el cómic histórico es que se emplee un tipo de representación que podríamos denominar, por paralelismo con la pintura, ilusionista. Esto es, a través del marco de la viñeta, que funcionaría como una ventana, vemos una representación más o menos realista del mundo, en la que se emplean distintos sistemas de perspectiva para recrear las sensaciones espaciales de profundidad etc. Salvo que así lo desee el narrador, nuestra visión se desplaza por las escenas sin restricción de puntos de vista y, dependiendo de su pericia como dibujante, el autor puede servirse de infinitos ángulos para retratar la acción, como si dispusiese incontables de cámaras cinematográficas dispersas por todo el espacio. Así, podemos saltar de un plano picado de vista de pájaro, a un plano frontal del protagonista o un contrapicado desde la punta del pie de otro personaje, y alternar planos generales con planos detalle. No hay restricciones, es un punto de vista móvil, una mirada ubicua y, por así decirlo, el autor puede narrar el relato adoptando el rol del “ojo de dios”, que todo lo ve. Ese es el tipo de narración más habitual y también la que predomina en este cómic, pero Milo inserta en diferentes momentos, como se ha señalado, grabados, simulaciones de cuadros, códices, o también variaciones de color que indican diferentes planos de narración. Conviven de esta forma en el relato distintas lógicas representacionales que aportan una riqueza y variedad de puntos de vista muy interesante, y que permiten saltar no sólo adelante y atrás en el tiempo (para recrear ese esquema de matrioskas que apunta Manara) sino también de lo real a lo onírico o a la alucinación. Aquí hay que señalar de nuevo la escena del encuentro sexual de Adso con la muchacha (con el que cierra este primer álbum), en el que se hace una transición progresiva del plano real, la escena ubicada en la cocina, a un plano onírico, en el que desaparece la noción espacial y el fondo se convierte en un etéreo vacío, para simular la desorientación alucinada de Adso, aspecto que se refuerza al convertir las cajas de texto en los clásicos globos con aspecto de nube, que en el lenguaje del cómic nos remiten al pensamiento pero también al sueño.

Manara no es, por supuesto, el primer autor de cómic en emplear esta hibridación de modelos figurativos. Lo empleó en sus obras, por ejemplo, el propio Hugo Pratt (gran amigo de Milo), o Alfonso Font, que hizo un tímido intento en su meritoria, e inacabada, *Brie d'Alban*, pero sí es novedoso si lo comparamos con las convenciones del cómic histórico del medievo, que podemos ver en los clásicos ya citados —Bourgeon, Hermann o Chaillet—, y otros autores actuales como Begue, Parma o Thouloat, etc.

Además de esto, Manara aprovecha otros recursos del medio, como la capacidad diagramática propia del dibujo, para representar el espacio de la biblioteca. Al mostrar el laberinto, se abandona la visión de cá-

mara cinematográfica para adoptar un punto de vista habitual del dibujo arquitectónico, y se nos presenta una sección del edificio que nos permite visualizar el laberinto de manera totalitaria y "entender" ese espacio tan minuciosamente pensado por Eco. Nos hacemos composición de lugar y ubicamos la acción de los personajes en el mismo. Visualizamos por fin el laberinto de manera totalitaria

Todos estos aspectos narratográficos comentados hasta ahora, son aportaciones de esta obra que no encontramos en las otras adaptaciones, y es algo que debemos reconocer a Manara. Es reseñable además que estos logros provienen de aprovechar cualidades propias del cómic, pues es lo exigible en una adaptación, que hable desde el lenguaje del medio.

LA ADAPTACIÓN

Como se expuso al inicio, la obra se mantiene bastante fiel a la novela y es, en ese aspecto, la adaptación más literal, pero curiosamente, y aunque parezca contradictorio, de ahí deriva quizá el principal defecto de este cómic. Una de las mayores dificultades a la hora de afrontar la adaptación de una obra literaria es evidentemente la traslación a un lenguaje distinto, pues cada medio tiene su especificidad y si, por un respecto excesivo del original, no se emplean las cualidades propias de ese código, puede convertirse en un complemento interesante, pero flojeará como obra en sí. De esto adolece precisamente este tebeo, no obstante las virtudes antes señaladas y su destacable tratamiento gráfico.

Efectivamente, la voz narrativa literaria, es difícil de llevar al cómic, pues lo que funciona bien en una novela, no necesariamente lo hace en otros lenguajes. Esa es una de las grandes dificultades de esta obra: la voz en off del narrador, tan profusa en detalles y comentarios, no puede llevarse sin más a las viñetas. Se produciría una escisión entre palabra e imagen que convertiría la narración en algo farragoso, por no decir tedioso, y supeditaría por completo lo visual a lo escrito. Manara consigue reducir el original considerablemente, pero aun así, en ocasiones se ve obligado a emplear grandes bloques de texto que ralentizan la narración y en algunos momentos la acercan peligrosamente más al relato ilustrado que al cómic.

Es en este aspecto donde quizá se echa en falta una planificación más descomprimida, para adaptar mejor la secuenciación al ritmo de los diálogos, incluir pausas y silencios, dejar que la historia respire un poco. Pero todo eso implicaría evidentemente muchas más páginas y eso siempre es muy problemático en el cómic europeo, por un doble motivo: por la carga de trabajo que supone para el autor (que no dispone de un séquito de ayudantes como en la industria del manga) y por los elevados costes que supone la impresión de una obra extensa a color. Si bien se ha comentado en varias ocasiones que esta obra se distancia en muchos aspectos de las convenciones del álbum europeo, la tiranía del formato es algo difícil de esquivar a nivel editorial, y esta obra presenta la extensión habitual de 64 páginas. Aunque la primera entrega solo abarque la mitad del relato, para una novela como *El nombre de la rosa*, esta extensión se queda muy corta.

Lo cierto es que el *tempo* y tensión narrativa son algunos de los elementos más flojos en la obra. Y aquí es llamativo que el autor, tan fiel al original en otras cosas, elimine por ejemplo la estructuración del relato en días y horas litúrgicas, aspecto que además de aportar una cadencia, un ritmo (es, por otro lado, muy habitual este tipo de estructuras temporales en los relatos policíacos), ayuda en los cambios de escena y hasta tiene valor simbólico. Al margen de esto, falta priorizar en la narración algunos aspectos, hacer pausas enfáticas, acentuar ciertos golpes de efecto, aspectos que harían más expresiva y amena una narración que, por momentos, resulta un tanto plana. Ciertamente el autor adopta un tempo narrativo clásico, más pausado y uniforme, que se puede justificar en la época y ambiente retratados, en oposición al dinamismo frenético de la actualidad, pero también va en detrimento de la expresividad y capacidad emotiva del relato, y eso, en esta historia, es un fallo importante.

En las apostillas, Eco confiesa que la voz narrativa de Adso era un aspecto capital y un desafío en la obra, pues es un anciano al final de su vida quien habla, pero se refiere a su juventud, cuando todo comenzaba para él, y esa visión juvenil debe conservarse. En palabras del propio Eco:

Sin embargo, el problema volvía a plantearse dentro de la narración en primera persona de Adso. Adso cuenta a los ochenta años, algo que vio a los dieciocho. ¿Quién habla? ¿el Adso de dieciocho años o el octogenario? Evidentemente, ambos, y no por casualidad. El juego consistía en hacer entrar continuamente en escena al Adso anciano, que razona sobre lo que recuerda haber visto y oído cuando era el otro Adso, el joven. (Eco, 1985, pp. 37-38) ● ● ●

La fascinación, el asombro, la extrañeza, el miedo y la incomprensión de quien se está abriendo a la vida, al sexo, al conocimiento. Hace falta por tanto mucha emoción, y es de lo que carece a veces este tebeo.

Hay muchos aspectos que hacen plano el relato, también la iluminación y el color, dos aspectos importantes para hacer inmersiva la narración en una representación realista como esta. Como ya se ha mencionado, Simona Manara se encarga de esta parte, y lo cierto es que logra un resultado atractivo en no pocas viñetas, y también aporta bastante a la atmósfera de algunas escenas, pero el conjunto, sin embargo, se hace demasiado gris. Está falto de contrastes en algunos momentos y escaso de saturación quizá en otros. No es que se asocie un estallido de color a esta historia, ambientada en una abadía y que, al fin y al cabo, presenta rasgos de género negro, pero no debería resultar monótono y macilento.

Si comparamos con el film de Annaud las diferencias son evidentes y también sorprendentes, ya que algunos aspectos que asociamos al cómic, como la caricatura, la exageración expresiva o el claroscuro marcado, con fines también expresivos, están presentes en la película pero no en el tebeo, que opta, en la mayor parte de sus páginas, por una imagen realista y más contenida. Esto es además algo consciente, pues en opinión de Manara el film adopta unos modos expresionistas y de terror gótico que no están presentes en la novela. Se refiere, como dije antes, a la reinención de la biblioteca y a otros espacios de la abadía.

Nelle pagine di *Il Nome della rosa* la lettura del Medioevo non è quella degli scrittori del romanticismo come Mary Shelley o Bram Stoker, che descrivono un medioevo horror, gotico. Ad esempio, se guardiamo la descrizione che Eco fa della biblioteca, essa non ha nulla a che vedere con la trasposizione fatta da Annaud. Nel film viene rappresentata una biblioteca gotica, mettendo insieme immagini di Escher con il castello di Dracula. Eco invece prese come modello la biblioteca di Babele di Borges, in cui vi è un succedersi di sale tutte uguali. È un labirinto nel labirinto, si continua a girare senza mai trovare l'uscita. L'angoscia che proviene da questa biblioteca è totalmente cerebrale e non dipende dal fatto che ci siano scale pericolanti o abissi, anzi, dal punto di vista architettonico parrebbe addirittura deludente. (Casella) ●●●

Además de estas libertades en su interpretación, se ha reprochado al director, como a tantas otra ficciones, el haber contribuido a asociar el medioevo como una época de suciedad y fealdad, pero, por otro lado, quizá el maquillaje excesivo y grotesco que se empleó para caracterizar a los diferentes personajes (que curiosamente nos recuerdan a los villanos de *Dick Tracy*), encaja mejor con las representaciones que vemos en la escultura del románico o con los bocetos que el propio Eco hizo de los personajes (Eco, 2025), en lugar de los retratos más realistas realizados por Manara, que claramente parten de referencias fotográficas, y que en ocasiones resultan rígidos y menos expresivos. Desde este punto de vista, parece que, al abandonar las potencialidades de la caricatura, el cómic a veces quiere parecer una película, y la película, por el contrario, adopta sin miedo algunos rasgos que identificamos con el cómic.

El film se despegaba más del original en varios aspectos, y paradójicamente consigue captar mejor la esencia de la obra, su hálito: expresa el asombro de Adso ante lo que sucede, la historia nos atrapa como la novela, y sin duda la fotografía e iluminación expresionista de ciertos pasajes hacen la experiencia tan inmersiva que nos sentimos dentro de la acción. Por último, podríamos decir también que los personajes están mejor trazados en el filme, la fascinación que ejerce Guillermo, esa suerte de Holmes del medioevo, no se logra en el cómic, como tampoco Salvatore, Berengario o el resto de los monjes, impactan de la misma forma. En las páginas en las que Manara se acerca a ese expresionismo, a lo grotesco, la narración gana. Resulta paradójico que las flaquezas de este cómic provengan de no abrazar algunos de los rasgos distintivos del medio. En definitiva, la literalidad no es siempre la mejor forma de reproducir el espíritu de una obra, y en ocasiones alejarse del texto original para alcanzar una personalidad, empleando las fortalezas propias del medio, es el mejor modo de capturar su alma.

Así pues, y ya para finalizar, juzgándola como adaptación, se puede decir que la versión de Manara es una obra con algunas aportaciones muy interesantes, pero, en lo visto hasta el momento, es también una obra irregular, dependiente en muchos aspectos del original, que claramente se entiende como un complemento, como una ilustración de la novela, es decir, como unas nuevas apostillas a la obra original.

CONCLUSIONES

La adaptación en cómic de Milo y Simona Manara de *El nombre de la rosa* es una aproximación al medievo valiosa y novedosa dentro del contexto del tebeo histórico europeo. La ambientación histórica es acertada y, además de recoger el trabajo heredado de la obra de Eco, incorpora aportaciones propias en el aspecto visual que no están, por ejemplo, en la versión fílmica.

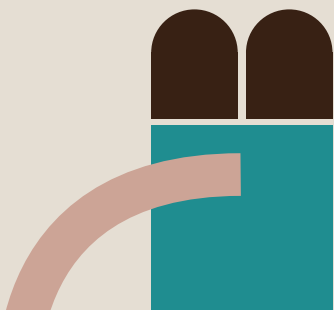
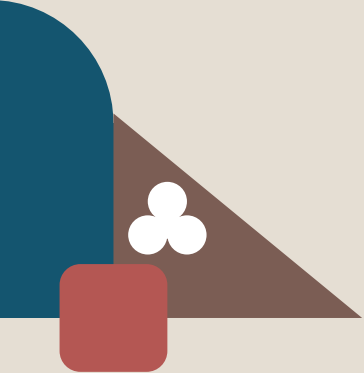
Por otro lado, y a pesar de tener el condicionante de la extensión de 64 páginas habitual en el álbum europeo, Manara consigue romper con bastantes de los tópicos narratográficos de este género, logrando un impacto visual meritorio. Una de sus aportaciones más interesantes en esta visión del medievo, se debe al aprovechamiento de las posibilidades del lenguaje para integrar de manera natural dentro de su narrativa distintos lenguajes gráficos, y es que el autor incorpora elementos visuales propios de las manifestaciones artísticas medievales (códices, escultura, referentes pictóricos etc) asociándolos a los distintos niveles de relato en esa estructura de matrioskas con las que Eco configuró su novela.

En lo concerniente a la fidelidad y calidad de la adaptación, se puede concluir que es la más literal de las interpretaciones hechas hasta el momento y, sin embargo, es inferior al film de Annaud en cuanto a captar el latir de la novela. El relato de Manara resulta bastante plano, tanto a nivel rítmico como emocional y esto se debe, en parte, a no saber aprovechar otras características propias del lenguaje del cómic, como puede ser la expresividad de la caricatura o el claroscuro.

Por todo lo visto, se puede concluir que la obra, aun siendo interesante, no logra la entidad y personalidad del film, y depende en gran medida de que el lector conozca ya la novela original, pero no se puede negar que es una adaptación digna, que encuentra sus mayores virtudes en el apartado gráfico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilera, Ricardo (1989). Gente de cómic. *Diario 16*.
- Casella, Michele (21 Ottobre 2023). Com'è trasporre 'Il nome della rosa' a fumetti? Ce lo spiega Milo Manara. *Rolling Stone*. <https://www.rollingstone.it/cultura/libri/come-trasporre-il-nome-della-rosa-a-fumetti-ce-lo-spiega-milo-manara/800956/>
- Eco, Umberto (1985). *Apostillas a El nombre de la rosa*. Editorial Lumen.
- Eco, Umberto (2025). *Il nome de la rosa*. La nave di Teseo.
- Manara, Milo (2023). *El nombre de la rosa*. Lumen.
- Vich, Sergio (1997). *La historia en los cómics*, Biblioteca Cuto. Glénat.





LITERATURA

3.1

La “España medieval” de Arturo Pérez-Reverte

Iago Brais Ferrás García¹

Universidad de Santiago de Compostela

INTRODUCCIÓN

Este capítulo de libro analiza desde la historia intelectual (LaCapra, 1980) y el neomedievalismo (Eco, 1988, pp. 61-72; Huertas Morales, 2015; Carrasco, Fuente y Montero, 2024) la relación entre dos dinámicas presentes en la sociedad española actual. La primera de ellas es el auge de los productos culturales contemporáneos que representan, utilizan y acuden a lo medieval. La segunda es el resurgimiento del interés en la “esfera pública” por la historia de España y por las cuestiones identitarias. El argumento que hilvanará ambas y que estructura este trabajo es cómo Arturo Pérez-Reverte (2019) en *Una historia de España* hace una interpretación sobre la España actual y se retrotrae a lo medieval para analizar el presente mediante el pasado y teniendo en mira el futuro.

Comenzamos con el análisis de la contradicción que se produce entre lo que Pérez-Reverte afirma que es y lo que sus lectores imaginan que el autor es tras la lectura de su obra. Las “huellas textuales” de *Una historia de España* fomentan que esta sea interpretada como el resultado de un análisis realizado por un historiador profesional. Después, presentamos la fortaleza del “campo literario” en la reinterpretación de la historia de España frente a una Historia en crisis como universo contextual que está detrás del texto, del autor y del lector. En el siguiente apartado abordamos cómo Pérez-Reverte para dotar de una mayor verosimilitud al escenario medieval que recrea utiliza tanto un conjunto de referencias empíricas y fuentes medievales como historiografía académica. Finalizamos con la exposición de la “medievalización” que el autor hace de la política española contemporánea a través de cuatro de los elementos clave del discurso político que emana de la Edad Media de su obra.

¹ Este estudio se realiza en el marco de un contrato predoctoral proporcionado por una ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Universidades, Gobierno de España.

ARTURO PÉREZ-REVERTE, HISTORIADOR

"Any author constitutes an elaboration, an historiographical and commercial construction in which a great variety of elements are involved" (Canaparo, 1999, p. 18). Estas palabras del profesor Canaparo muestran que la "autoría" de un texto es un fenómeno complejo formado por la superposición de diferentes narrativas, las cuales son reunidas en última instancia en la figura del lector (Barthes, 1987, pp. 69-71). Dada su pluralidad, en ocasiones puede producirse un hiato entre ellas, es decir, el "autor biográfico" y el "autor posicionado" (Foucault, 1999) pueden diferir del "autor modelo" (Eco, 1993, pp. 89-93) que los lectores imaginan durante el proceso de lectura. En *Una historia de España* de Pérez-Reverte proponemos que puede identificarse una de estas discontinuidades.

Pérez-Reverte es uno de los grandes nombres propios del "campo literario" (Bourdieu, 2002) actual. Licenciado en Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid ejerció como reportero de guerra entre 1973 y 1994 en conflictos armados internacionales como la guerra de Eritrea (1977) y la guerra de Bosnia (1992-1994). Abandonó su trabajo de periodista en los años 90 y se dedicó en exclusiva a la literatura, ya que previamente había publicado títulos como *El húsar* (1986) y *El maestro de esgrima* (1988). Su gran éxito como superventas empezó con *La tabla de Flandes* (1990) y *El club Dumas* (1993), y se certificó con la que sería una de sus grandes obras: *El capitán Alatriste* (1996).

Desde entonces ha publicado más de 30 novelas, las cuales han sido traducidas a más de 40 idiomas y algunas de ellas han sido adaptadas con éxito al cine en películas como *La novena puerta* (1999). Pérez-Reverte ha escrito también numerosos artículos de opinión, como su columna *Patente de Corso* en el suplemento *XL Semanal*, origen del libro que analizamos. Al respecto, un análisis de las 443 columnas escritas por Pérez-Reverte desde 1993 muestran que sus tres temas preferidos son España, la lectura y la historia (Monmeneu, 2021). La excepcional calidad de su pluma le ha otorgado numerosos reconocimientos en forma de premios, estudios (López de Abiada y López Bernasocchi, 2020), condecoraciones y reconocimientos nacionales e internacionales como su ingreso en la Real Academia Española en 2003 y su nombramiento como doctor honoris causa por la Universidad Politécnica de Cartagena.

Al lado de esta dimensión biográfica, Pérez-Reverte como "autor posicionado" se caracteriza por su firmeza, vigorosidad y actividad en los debates que permean en la "esfera pública" española. Muestra de ello son sus numerosas entrevistas y participaciones en medios comunicación de primer nivel, programas de máxima audiencia y redes sociales comentando la realidad política de los últimos años, como reflejan los artículos de prensa y entrevistas de Esther Mucientes (8 de septiembre de 2021), Jesús García Calero (13 de julio de 2020), y de Jesús Fernández Úbeda (22 de mayo de 2019). En lo que atañe al "campo literario", Pérez-Reverte se ha posicionado en diversas ocasiones como un novelista aficionado a la historia, no como un historiador profesional (Pérez-Reverte, 2019, p. 187; Pérez-Reverte, 14 de marzo de 2019). Se trata de una declaración habitual en muchos literatos, como en el caso de José Ángel Mañas (Soledad Alcaide, 15 de octubre de 2023), pero no exenta de polémica porque el contenido y forma de algunas de

las obras que copan las vitrinas de las librerías están relacionadas con ideologías políticas (Ríos Saloma y García-Sanjuan, 2024; Sanmartín, 2024) que "sobre interpretan" numerosos acontecimientos de la historia de España como la batalla de las Navas de Tolosa.

Así, nos encontramos con asociaciones como *Escritores con la historia*, cuyo propósito es "a través de la literatura, fomentar el conocimiento y difundir la historia de España"; y con autores como Isabel San Sebastián (*La dueña*, Barcelona, Plaza y Janés, 2022; *La visigoda*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2006; *Las campanas de Santiago*, Barcelona, Plaza y Janés, 2020; *Astur*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2008), Juan Eslava Galán (*La Reconquista contada para escépticos*, Barcelona, Planeta, 2022; *La lápida templaria*, Barcelona, Planeta, 1996; *Últimas pasiones del caballero Almafiera*, Barcelona, Planeta, 2012; *Historia de España contada para escépticos*, Barcelona, Booket, 2016; *El mercenario de Granada*, Barcelona, Booket, 2008), y José Javier Esparza (*La gran aventura del Reino de Asturias. Así empezó la Reconquista*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2009; *Moros y cristianos. La gran aventura de la España Medieval*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2011; *Santiago y cierra, España. El nacimiento de una nación*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2013; *Visigodos: La verdadera historia de la primera España*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2018). Polémicas en las que el propio Pérez-Reverte participa con declaraciones sobre el gremio de historiadores como la siguiente:

un par de ellos, gente de poca cintura y a menudo con planteamientos sectarios de rojos y azules, de blancos y negros, de buenos y malos, bobos más o menos ilustrados en busca de etiquetas, de los que confunden ecuanimidad con equidistancia, se ofendieron por mi supuesto intrusismo. (Pérez-Reverte, 2019, p. 197). ●●●

No obstante, a pesar del posicionamiento del autor como un no historiador, *Una historia de España* contiene diversas "huellas textuales" (Eco, 1993, p. 95) que favorecen que sus lectores imaginen el texto como el resultado de un análisis histórico. Entre ellas, además de los marcadores de historicidad que analizaremos en el cuarto apartado, destacan tanto la localización estratégica del posicionamiento de Pérez-Reverte en el epílogo del libro como el propio título de la obra. "Una historia de España" no es una elección al azar, ya que como "paratexto", en palabras de Gerard Genette (1989), define, influye y clasifica tanto el contenido como su recepción. Estamos ante estrategias discursivas que son empleadas por los autores y las editoriales para irrumpir con mayor fuerza en el mercado literario, caracterizado este en los últimos años por un auge de lo medieval y por un interés por las cuestiones identitarias y la historia de España.

Así, si atendemos a la recepción que ha tenido *Una historia de España* a partir de los principales portales de opinión, de reseñas y venta de libros, vemos como sus lectores estructuran sus valoraciones positivas de la obra alrededor de tres grandes ideas. La primera es su realismo y verdad: "Como extranjero me gustó especialmente la perspectiva integral que uno tiene del desarrollo de esta nación. Ese viaje de 4000 años o mas q [sic] se hace con este libro y que me permite comprender y ubicar diversos episodios de España en contexto" (Ricardo Pineda, *Casa del Libro*, 21 de mayo de 2019); "Genialidad. Chispa. Costumbrismo. Recorrido crítico y que inspira confianza de la historia de España conta-

da por un español más" (Angela Suazo, *Lecturalia*, 14 de septiembre de 2020); "En mi opinión uno de los libros más amenos y al mismo tiempo más realistas de la trazabilidad nuestra España" (Helasdoir Garrigos, *Amazon Reseñas*, septiembre de 2023); y "No dejéis de leerla. descubriréis una historia de España más real y contada para nuestros tiempos" (Cliente Amazon, *Amazon Reseñas*, 22 de noviembre de 2022).

La segunda gran idea que valoran los lectores es la imparcialidad y el objetivismo que mantiene Pérez-Reverte en su obra. Veamos algunos ejemplos: "Conocer la historia de España de manera amena, y en mi opinión, con bastante objetividad" (Javier Polo Orriols, *Casa del Libro*, 9 de febrero de 2022); "Para mi [sic] lo más importante, aclara algunos mitos que podíamos encontrar en los libros de Historia escolares y añade referencias de autores para profundizar en alguno de los episodios importantes" (Alex Leal García, *Casa del Libro*, 17 de abril de 2020); "Un libro corto, entretenido, y bien explicado, que resume la historia de España desde sus orígenes a la actualidad en un tono irónico, ameno y neutro" (Sandra Vel, *Lecturalia*, 2 de septiembre de 2019); y, sobre todo, en:

Pérez-Reverte cuenta la historia de España desde una perspectiva neutral y un tanto gamberra, dando igual peso tanto a los errores como a los aciertos de nuestra peculiar y caótica trayectoria como país. Me gustó mucho como trató los episodios de la Reconquista y de la Transición, alejándose de la mitomanía e intentando ser lo más objetivo posible. (Luis Angolotti, *Lecturalia*, 14 de noviembre de 2019). ●●●

Por último, los lectores valoran positivamente el notable didactismo de la pluma "revertiana" y lo entretenida y lo amena que les resultó *Una historia de España*: "Con este libro más de un profesor debería replantearse como enseñar Historia en nuestros colegios e institutos" (José Luis Boza Bonilla, *Casa del Libro*, 6 de enero de 2020); "Creía imposible leerme un libro de la historia de España. [...] Esta resalta nuestra historia [...], pero solo hechos cronológicamente resaltables. [...] se me ha hecho muy adictivo y fácil de leer" (José Antonio, *Casa del Libro*, 20 de noviembre de 2019); y "Historia de España contada con lenguaje de la calle que resulta muy cercano y ameno. Personalmente, no soy nada aficionada a la historia y, sin embargo, este libro, [...] me ha tenido enganchada hasta el último capítulo" (María José, *Casa del Libro*, 26 de agosto de 2021). Estos tres grandes aspectos que los lectores señalan positivamente entran en contradicción con reseñas especializadas como la del profesor José Enrique Ruiz-Domènec, quien apunta que las líneas del Pérez-Reverte:

[...] permiten descubrir que siempre ha sido igual en este país: una clase política corrupta y malversadora de bienes públicos, unos religiosos tajantes que queman al que les discute, un gobierno incapaz que recurre a la Guerra Civil para seguir medrando, un apego a exterminar al oponente, no a convencerlo. (Ruiz Domènec, 2019). ●●●

Estamos, por tanto, ante un hiato entre el contexto de enunciación en el que Pérez-Reverte se posiciona como un literato y el contexto de recepción en el que gran parte de los lectores imaginan a Pérez-Reverte como un historiador. Estos últimos, como agentes creativos (Iser, 1987) proyectan un "autor modelo" diferente del "autor biográfico" y del "autor posicionado", el cual luego circula por la "esfera pública" y los medios de comunicación de masas beneficiando la dimensión pública de la autoría de Pérez-Reverte.

LA FORTALEZA DEL “CAMPO LITERARIO” EN LA REINTERPRETACIÓN DE LA HISTORIA DE ESPAÑA

La discontinuidad entre Pérez-Reverte como “autor posicionado” y como “autor modelo” no depende exclusivamente de las “huellas textuales” que contiene *Una historia de España*. También involucra al universo contextual que está detrás del texto y del destinatario (Eco, 1993, p. 95; LaCapra, 1980). Esta obra editada por Alfaguara ve la luz en 2019, un momento de alta tensión política y social en España con “guerras culturales” (Sanmartín, 2008) y luchas por el control del pensamiento en el que el “campo literario” se ha fortalecido paulatinamente como órgano de producción intelectual frente a una Historia “en migajas”, en palabras de François Dosse.

Acontecimientos como la II Guerra Mundial y la caída del muro de Berlín, la decisiva influencia del paradigma de la posmodernidad (Lyotard, 2006), el desgaste de *Annales* y del materialismo histórico, y los relatos socioeconómicos neoliberales que emergieron tras 1989, entre otros (Santana y Sanmartín, 2020), conformaron un magma intelectual que incentivó un desconcierto en la Historia como disciplina en la transición del siglo XX al siglo XXI y que todavía se mantiene a día de hoy (Aurell, 2006, p. 812). Una mirada a la producción historiográfica de las últimas décadas representa el impacto que han tenido diversos debates sobre las bases epistémicas de la disciplina, como la supuesta capacidad de reconstrucción del pasado del historiador frente a su mera representación (Chartier, 1989) y la ruptura de los límites entre la Historia y la Literatura (White, 2010). Todo ello ha llevado a un generalizado descrédito de la figura del historiador como intelectual, al que se le acusa de subjetivismo y de servir a las expectativas de las instituciones. Véase, al respecto, la siguiente declaración realizada por Pérez-Reverte sobre el gremio de historiadores:

Estábamos en que la palabra reconquista vino luego, a toro pasado, y que los patriohistoriadores dedicados a glorificar el asunto de la empresa común hispánica mintieron como bellacos; así como también mienten, sobre etapas posteriores, ciertos neohistoriadores del ultranacionalismo periférico. (Pérez-Reverte, 2019, p. 21). ●●●

Uno de los frutos de este contexto es la sensación de frustración entre parte de la población a nivel global, escéptica y desconectada de la clase política por su rutinaria baja moral, la cual ha sido canalizada en un primer momento por partidos políticos como Podemos. Igualmente, la corrupción y los escándalos político-institucionales han abierto los puntos de sutura que a modo de cortina de humo se intentaron colocar ante los debates territoriales y la dictadura franquista en el último tercio del siglo pasado. Grieta por la que se han introducido ideologías contrarrevolucionarias como el partido de extrema derecha VOX.

Asimismo, las editoriales y la pluma de Pérez-Reverte son conscientes del gran éxito comercial a nivel mundial de los productos culturales que recrean la Edad Media. *Sidi: una novela de frontera*, ambientada en el siglo XI, es publicada por el autor el mismo año que *Una historia de España* (2019). El Medievo, en un mundo global caracterizado por una crisis de los valores religiosos, morales y filosóficos, es un espacio ideal en el que buscar las raíces, las identidades colectivas y los referentes, percibidos cada vez más lejanos (Rochwert-Zuili y Thieu-

lin-Pardo, 2024; Ferrás y Fernández, 2024). Gran parte del público lector se encuentra sometido a un "fascismo cognitivo" (Bermejo Barrera, 2021) que no les permite tener una perspectiva de su propio presente. La ilusión de conocimiento sobre la historia que conceden las novelas les hace sentir a los lectores que pueden conseguir tal perspectiva, lo que ratifica su éxito comercial.

Este auge de lo medieval en el "campo literario" se relaciona con la recuperación del interés por la historia de España y las cuestiones identitarias. En los últimos años los estudios y reflexiones sobre la identidad española, la memoria colectiva, la nación y el nacionalismo han aterrizado de nuevo con fuerza tanto sobre el campo de trabajo académico como en el debate público. La posmodernidad, conectada con la preocupación por los discursos y sus interpretaciones, ha favorecido que lo medieval sea utilizado en la "esfera pública" por diferentes agentes culturales y políticos sin un vínculo estricto con la idea de verdad (Sanmartín, 2024). Así, por ejemplo, Pérez-Reverte participa activamente en este debate y le dedica el capítulo 20 de *Una historia de España* titulado "Aquellos admirables animales" a la polémica sobre la solicitud del presidente mexicano López Obrador de una disculpa por parte de España por los considerados abusos cometidos durante la colonización (El País, 26 de marzo de 2019).

Este fortalecimiento del "campo literario" ha sido utilizado por algunos autores para posicionarse difusamente y elaborar reinterpretaciones de la historia de España retorciendo argumentos y recurriendo a tópicos. Su lenguaje ameno y llano, mucho más accesible al público que el vocabulario académico, y la inteligente elección de temas en boga consiguen movilizar a una gran cantidad de lectores, los cuales acceden a interpretaciones sobre la España actual en la que los autores se retrotraen a lo medieval para analizar el presente mediante el pasado y teniendo en mira el futuro. Ilustrativas son las siguientes palabras pronunciadas por Pérez-Reverte, recogidas en *Zenda*, durante la presentación de *Una historia de España* en el Hotel Palace: "[...] proyecto de futuro para la generación de una sociedad crítica que se enfrente con garantías a su pasado con el propósito de construir una identidad sólida se basa, pues, en dos elementos, 'cultura y generosidad'" (Viéitez, 14 de marzo de 2019).

REVESTIR UN ARGUMENTO POLÍTICO DE HISTORICIDAD

Una *historia de España* es la reunión y edición de las diferentes columnas que Pérez-Reverte ha ido escribiendo entre el 5 de mayo de 2013 y el 28 de agosto de 2017 en el *XL Semanal*. Se trata de un relato cronológico en 92 capítulos de los considerados por el autor los principales acontecimientos más importantes de la historia de España desde sus orígenes hasta el final de la Transición. Su lenguaje coloquial y polémico, repleto de rasgos de oralidad y expresiones de la esfera del "tú" (Prestigiacomo, 2013), se corresponde con el personaje de sí mismo que los especialistas apuntan que Pérez-Reverte construye en sus textos (Monmeneu, 2021, p. 6).

La Edad Media de la obra se localiza entre los capítulos 4 y 20 y es recreada tópicamente como un período oscuro y bárbaro. Pérez-Reverte

hace eco de la construcción historiográfica iniciada con el Renacimiento italiano que consideraba a este período como un lapso temporal intrascendente entre dos edades de oro: “[...] rescatar de las ruinas del Imperio devastado; de la noche que las invasiones bárbaras habían extendido sobre Occidente, y que en Hispania fue especialmente oscura” (Pérez-Reverte, 2019, p. 14). La de Pérez-Reverte se trata de una “Edad Media contemporánea” (Huertas Morales, 2015) que funciona en última instancia como una metáfora, un espacio en el que representar muchos de los considerados por el autor problemas de una España actual en decadencia. Los anhelos, las ansiedades, los sentimientos, los miedos y las preocupaciones que piensa que caracterizan a la sociedad española son trasladados a un escenario medieval en el que también proyecta su receta política de regeneración cultural e intelectual.

El autor para poder dotar de verosimilitud al escenario medieval que recrea y utiliza acude a diversos marcadores de historicidad, unas “huellas textuales” que contribuyen a que sus lectores imaginen su escritura como el resultado de un análisis histórico. Estos recursos le permiten situar a Pérez-Reverte su propuesta política en un pasado constituido como histórico en un contexto temporal, cultural y espacial concreto gracias al aporte de datos, alusiones a personajes y sucesos de la época. Pérez-Reverte incorpora esta dimensión “real” a su narración a partir de pinceladas “históricas” realizadas de forma fragmentaria, lo que muestra que el autor le da mayor importancia al estrato ficcional (Fernández Prieto, 1999, p. 168).

Algunos de los datos empíricos que dan forma a la Edad Media “revertiana” son aquellos referidos a las fuentes propiamente medievales, como sus alusiones a Bernat Desclot. Se trata de un autor plenomedieval que escribió una de las cuatro grandes crónicas de la Corona de Aragón: el *Llibre del rei en Pere d'Aragó e dels seus antecessors passats*, escrita entre 1283 y 1288. Una historia de su tiempo presente, ya que el autor vivió los acontecimientos ocurridos entre 1137 y 1285 sobre los que escribe, concebida como una glorificación de los monarcas aragoneses con especial atención al reinado de Pedro II:

La expansión mediterránea catalanoaragonesa fue desde entonces imparable, y las barras de Aragón se pasearon de tan triunfal manera por el que pasó a ser Mare Nostrum que hasta el cronista Desclot escribió —en fluida lengua catalana— que incluso los peces llevan las cuatro barras de la casa de Aragón pintadas en la cola. (Pérez-Reverte, 2019, p. 29). ●●●

De igual modo menciona a Ramon Muntaner, el autor de la tercera de las mencionadas cuatro grandes crónicas aragonesas conocida como la *Crònica de Ramon Muntaner* (ca. 1325-1332). Esta abarca desde Jaime I hasta la coronación de Alfonso IV y es concebida para ser leída en voz alta. La intencionalidad de Muntaner también es glorificar a la monarquía aragonesa. Como vemos en ambas citas, Pérez-Reverte las utiliza por su condición de testigos oculares de los hechos, un considerado elemento de verosimilitud que su pluma no pasa desapercibida:

[...] tipos duros decidieron morir matando: oyeron misa, se santiguaron, gritaron Aragón [sic] y Desperta, ferro [sic], e hicieron en los bizantinos una matanza tan horrorosa que, según cuenta el cronista Muntaner, que estaba allí, no se alzaba mano para herir que no diera en carne. (Pérez-Reverte, 2019, p. 30). ●●●

Otra "huella textual" que incide sobre el "autor modelo" que imaginan los lectores de *Una historia de España* son las referencias que Pérez-Reverte hace a la historiografía académica, a la cual incluso discute y contraargumenta sin agarre empírico. Así, vemos referencias a la tesis de los despoblados del Valle de Duero de Claudio Sánchez-Albornoz, quien sostenía un hipotético desdoblamiento estratégico llevado a cabo por el rey asturiano Alfonso I en sus campañas de defensa frente a los ataques musulmanes (Sánchez-Albornoz, 1966). Se trata de una propuesta superada historiográficamente (Barbero y Vigil, 1978; Escalona, 2004, pp. 223-262), pero utilizada igualmente por el autor en su relato:

Todo esto fue creando una zona intermedia peligrosa, despoblada, que se extendía hasta el valle del Duero, en la que se produjo un fenómeno curioso, muy parecido a las películas de pioneros norteamericanos en el Oeste: familias de colonos cristianos pobres que, echándole huevos al asunto, se instalaban allí para poblar aquello por su cuenta. (Pérez-Reverte, 2019, p. 20).

Pérez-Reverte también cita en negativo las ideas de Américo Castro sobre las tres culturas, a quien dedica incluso un capítulo, para defender su posicionamiento sobre la relación entre el mundo occidental y el Islam: "Creo que la alianza de civilizaciones es un camelo idiota, y que además es imposible. El Islam y Occidente no se aliarán jamás. [...] Quienes hablan de integración y fusión intercultural no saben lo que dicen". (Pérez-Reverte, 2006). La propuesta de Castro, también superada historiográficamente, caracteriza en términos de convivencia armoniosa las relaciones de cristianos, judíos y musulmanes, incidiendo sobre la naturaleza plural de la identidad y la cultura española (Castro, 1948). Sobre ella Pérez-Reverte afirma:

En cuanto a lo que algunos afirman de que hubo lugares, sobre todo en zona andalusí, donde las tres culturas —musulmana, cristiana y judía— convivían fructíferamente mezcladas entre sí, con los rabinos, ulemas y clérigos besándose en la boca por la calle, hasta con lengua, más bien resulta un cuento chino. [...] Por supuesto, como ocurrió en otros lugares de frontera europeos, la proximidad mestizó costumbres, dando frutos interesantes, y muchos hebreos destacaron como médicos, financieros y recaudadores de impuestos con los reyes morabes; pero de ahí a decir (como Américo Castro, que iba a otro rollo tras la Guerra Civil del 36) que en la Península hubo modelos de convivencia, media un abismo (Pérez-Reverte, 2019, p. 32).

Todos estos marcadores de historicidad que Pérez-Reverte utiliza con el objetivo de recrear una Edad Media verosímil provocan que esta posea un sustrato "real", el cual genera una ilusión en sus lectores de acceso a un conocimiento histórico riguroso. La creación de un pasado constituido como histórico a partir de un conjunto de datos no ficticios es fundamental tanto para desenvolver de forma efectiva la crítica que Pérez-Reverte hace del presente contemporáneo desde el que escribe, como para legitimar las soluciones que este autor considera necesarias para evitar un futuro decadente.

LA "MEDIEVALIZACIÓN" DE LA REALIDAD POLÍTICA ESPAÑOLA

El desarrollo de las creaciones ficcionales del autor, como los "di-putados rufianos" y "ministros Montorus" (Pérez-Reverte, 2019, p. 12), en un escenario constituido como histórico provoca que el discurso político de Pérez-Reverte adquiera una ilusión de historicidad. La ruptura de un vínculo estricto con la idea de verdad que conllevó la posmodernidad es explotada por el autor en la dirección que más le conviene para la legitimación de sus propósitos ideológicos. Así, asistimos a una Edad Media en la que Pérez-Reverte proyecta su mirada sobre la realidad española que vive y de la que emana un discurso político.

El objetivo de Pérez-Reverte es que sus lectores, muchos de los cuales lo imaginan como un historiador, piensen su tiempo presente con la metáfora de lo medieval. Así, nos encontramos con una Edad Media que el autor lanza a la "esfera pública" en la que se confunden los acontecimientos con sus interpretaciones. Pérez-Reverte traslada el contexto político español actual a la parte medieval de *Una historia de España*, "medievaliza" su propio presente y crea una Edad Media anclada sobre varios pilares que buscan construir un orden alternativo a la realidad decadente que el autor considera que vive.

Entre ellos podemos identificar, en primer lugar, la legitimación de una República como sistema político. No es casualidad que los colores que tiñen las letras del título de la portada de *Una historia de España* sean los de la bandera republicana española, una estrategia paratextual utilizada de nuevo por Pérez-Reverte y sus editores. En su Edad Media realiza una crítica constante a la Monarquía como institución, con aseveraciones como:

[...] en Las Navas el bando cristiano, [...] nada menos que con tres reyes al frente, en un tiempo en el que los reyes se la jugaban en el campo de batalla, y no casándose con lady Di o cayéndose en los escalones del bungalow mientras cazaban elefantes. (Pérez-Reverte, 2019, p. 28). ●●●

Se tratan de comentarios con los que ácidamente legitima el posicionamiento político que en numerosas ocasiones ha hecho público: "Soy republicano, en fin, de la rama dura, jacobina cuando haga falta: ciudadanos libres, pero leña al mono cuando ponen en peligro la libertad. Y lo de monarquías hereditarias, pues como que no" (Pérez-Reverte, 16 de agosto de 2020). Otro de los pilares sobre los que se ancla la Edad Media "revertiana" es la crítica a la institución eclesiástica y la proyección de un horizonte laico, como podemos ver en:

Así que hazte católico, pon a los obispos de tu parte y unifica, que algo queda. Si no, esto se va al carajo. Recaredo, mozo espabilado, abjuró del arrianismo, organizó el tercer Concilio de Toledo, [...] y la Iglesia católica inició su largo y provechoso, para ella, maridaje con el Estado español, o lo que esto fuera entonces; luna de miel que, con altibajos propios de los tiempos revueltos que trajeron los siglos, se prolongaría hasta hace poco en la práctica (confesores del rey, pactos, concordatos) y hasta hoy mismo en las consecuencias. (Pérez-Reverte, 2019, 14). ●●●

De nuevo asistimos a la escritura de un Medioevo afín al posicionamiento ideológico del autor, quien lamentó que en España nunca se produjo una revolución que "barriera" a "curas, reyes y aristócratas" (EFE, 19 de abril de 2010).

El tercer elemento que caracteriza el discurso que emana de la Edad Media de Pérez-Reverte es la crítica al nacionalismo, con especial énfasis e incisión en lo relativo a la cuestión catalana. Se trata de uno de los temas sobre los que el autor se ha pronunciado públicamente múltiples veces con especial vigor, de hecho, hasta le dedicó una columna a las bases intelectuales y figuras políticas del *procès* indicando que este es el resultado de:

un sistema educativo que, desde hace mucho, tiene por objeto cerceñar cualquier vínculo, cualquier memoria, cualquier relación afectiva o cultural con el resto de España. Un sistema perverso, [...]. Donde las autoridades locales se pasan por la bisectriz leyes y razones, y donde su egoísmo cateto, provinciano e insolidario, aplasta cualquier posibilidad de empresa común, de memoria colectiva y de espíritu solidario. (Pérez-Reverte, 21 de marzo de 2016). ●●●

Con este marco, Pérez-Reverte hace alusiones constantes a algunos argumentos que considera que utilizan los autores independentistas, como por ejemplo la existencia de una potencial monarquía catalana durante la Edad Media:

En cuanto a Cataluña, entonces feudataria de los vecinos reyes francos, fue ensanchándose con gobernantes llamados condes de Barcelona. El primero de ellos que se independizó de los gabachos fue Wifredo, [...]. Ciertos historiadores de pesebre presentan ahora al buen Wifredo como primer rey de una supuesta monarquía catalana, pero no dejen que les coman el tarro: reyes en Cataluña con ese nombre no hubo nunca. Ni de coña. Los reyes fueron siempre de Aragón, y la cosa se ligó más tarde, como contaremos cuando toque (Arturo Pérez-Reverte, 2019, p. 22). ●●●

Finalmente, otro de los pilares de la propuesta que Pérez-Reverte traslada a la Edad Media que recrea es una deseada limpieza funcional y política. Se trata de una cuestión relacionada con el propio contexto desde el que escribe, ya que representa la frustración de parte de la población escéptica con la clase política por su rutinaria bajeza moral: "las clases media y baja empobrecidas por la crisis económica, [...]. Imagínense a la clase política de entonces, más o menos como ahora la chusma dirigente española, con el Imperio-Estado hecho una piltrafa, la corrupción, la magancia y la vagancia" (Pérez-Reverte, 2019, p. 12). Líneas que manifiestan una convicción que el autor ya ha expresado en diversas ocasiones como en su columna titulada "La sonrisa de un sinvergüenza" (Pérez-Reverte, 7 de marzo de 2015).

Las cuatro ideas presentadas muestran que la España medieval que escribe Pérez-Reverte es en última instancia un posicionamiento del autor en la "esfera pública" actual. En la Edad Media que produce su pluma se confunden y se entrelazan las temporalidades, la frontera entre lo real y lo ficcional se difumina, y se busca lo medieval como un espejo negativo del presente. Pérez-Reverte provoca a sus lectores con una prosa impregnada de todo aquello que preocupa en el momento en el que escribe, reflejando así modos de vida contemporáneos

en un escenario medieval que incita a la reflexión: "me gusta recordar viejos episodios de nuestra historia. Sobre todo si causan respeto por lo que algunos paisanos nuestros fueron capaces de hacer. O intentar. Situaciones con posible lectura paralela, de aplicación al tiempo en que vivimos" (Pérez-Reverte, *apud* Monmeneu, 2021, p. 21).

CONCLUSIONES

Pérez-Reverte utiliza lo medieval para analizar el presente de la España actual mediante el pasado y teniendo en mira el futuro. La influencia de la posmodernidad, entre otros factores, fortaleció al "campo literario" frente a una Historia "en migajas" y difuminó la vinculación entre la idea de verdad y los acontecimientos. Este universo contextual permea sobre la discontinuidad que se produce en *Una historia de España* entre lo que Pérez-Reverte dice que es y lo que sus lectores imaginan que es. Fruto de ello, y de la utilización de un conjunto de datos no ficticios para dotar de una dimensión "real" a la Edad Media que el autor escribe, asistimos a una interpretación de gran parte de sus lectores de que su prosa es el resultado de un análisis histórico. Sin embargo, la Edad Media "revertiana" es una metáfora para hablar sobre la realidad política española del momento en el que escribe. Una metáfora de la que emana un discurso político camuflado bajo marcadores de historicidad. Con este marco, proponemos dos ideas principales:

Los productos culturales contemporáneos que acuden al Medioevo son el resultado de un ejercicio de marcado carácter personal, en el que cada autor recrea con una intencionalidad determinada una Edad Media particular para que sea consumida en la "esfera pública". Muchas de las múltiples Edades Media del "campo literario" actual son posicionamientos de sus autores en el debate público, en las cuales, bajo una aparente ilusión de verosimilitud y adaptándose a las normas del mercado editorial, emana de sus entrañas un discurso político.

Todos estos autores escriben en un "campo literario" marcado por jerarquías sociales, intereses comerciales y debates políticos. Los agentes e instituciones que participan en las "guerras culturales" son conscientes de sus audiencias y de su capacidad de movilización, por lo que buscan influir en dicho campo para reescribir y reinterpretar la historia conforme a sus principios políticos, lo que desemboca en ocasiones en un empleo de tópicos como la "Reconquista". Los mundos construidos por el neomedievalismo amenazan la hegemonía del discurso historiográfico de los historiadores profesionales mientras participan, al mismo tiempo, en las "guerras culturales" que se desarrollan en la actualidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcaide, S. (15 de octubre de 2023). Consecuencias de tomar a un novelista por historiador. *El País Opinión*. <https://elpais.com/defensor-a-del-lector/2023-10-15/consecuencias-de-tomar-a-un-novelist-a-por-historiador.html>.
- Aurell, J. (2006). El nuevo medievalismo y la interpretación de los textos históricos. *Hispania, Revista Española de Historia*, LXVI (224), 809-832.
- Barbero, A. Y Vigil, M. (1978). *La formación del feudalismo en la península ibérica*. Crítica.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós.
- Bermejo Barrera, J. C. (2021). *La política como impostura y las tinieblas de la información. Una crónica de ideas y personajes*. Akal.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Montessor.
- Canaparo, C. (1999). *The manufacture of an author: Reinaldo Arena's literary world, his readers and other contemporaries*. King's College London.
- Carrasco Manchado, A. I., Fuente Pérez, M. J. y Montero Málaga, A. (Eds.). (2024). *El presente de un pasado imaginario. Edad Media y neomedievalismo en la era digital*. Icaria.
- Castro, A. (1948). *España en su historia: cristianos, moros y judíos*. Losada.
- Chartier, R. (1989). Le monde comme représentation. *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 44, 1505-1520.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen.
- Eco, U. (1988). *Travels in Hyperreality*. Harcourt Brace Jovanovich.
- EFE. (19 de abril de 2010). Pérez-Reverte insiste: "El español es un pueblo fundamentalmente inculto". *Público*. <https://www.publico.es/actualidad/perez-reverte-insiste-espanol-pueblo.html>.
- El País. (26 de marzo de 2019). Del 'imbécil' de Pérez-Reverte a las críticas en México. *El País*. https://elpais.com/internacional/2019/03/26/actualidad/1553587298_303649.html.
- Escalona, J. (2004). Family Memories. Inventing Alfonso I of Asturias en I. Alfonso, H. Kennedy y J. Escalona (Eds.), *Building legitimacy. Political discourses and forms of legitimation in medieval societies* (pp. 223-262). Brill.
- Fernández Prieto, C. (2006). La Historia en la novela histórica en J. Jurado (ed.), *Reflexiones sobre la novela histórica* (pp. 165-184). Fundación Fernando-Quinones y Universidad de Cádiz.
- Fernández Úbeda, J. (22 de mayo de 2019). Pérez-Reverte: "Vivimos la época dorada del periodismo de guerra; éramos reporteros, no analistas". *Libertad Digital*. <https://www.libertaddigital.com/cultura/libros/2019-05-22/perez-reverte-vivimos-la-epoca-dorada-del-periodismo-de-guerra-eramos-reporteros-no-analistas-1276638847/>.
- Ferrás García, I. B. y Fernández Pérez, P. (2024). La resignificación de la Edad Media en las novelas históricas de Martínez de Lezea y García Jambriña en A. I. Carrasco Manchado, M. J. Fuente Pérez y A. Montero Málaga (Eds.), *El presente de un pasado imaginario. Edad Media y neomedievalismo en la era digital* (pp. 209-230). Icaria.
- Foucault, M. (1999). *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*. Paidós.
- García Calero, J. (13 de julio de 2020). Entrevista a Arturo Pérez-Reverte: "Si el periodismo se hace literatura, se convierte en mal periodismo". *ABC Cultural*. https://www.abc.es/cultura/abc-arturo-perez-reverte-si-periodismo-hace-literatura-convierte-periodismo-202007130319_noticia.html.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Huertas Morales, A. (2015). *La Edad Media contemporánea. Estudio de la novela española de tema medieval (1990-2012)*. Academia del Hispanismo.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Taurus.
- Lacapra, D. (1980). Rethinking Intellectual History and Reading Texts. *History and Theory*, 3 (19), 245-276.
- López De Ayala, J. M. y López Bernasocchi, A. (Eds.) (2020). *Territorio Reverte: Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*. Verbum.
- Lyotard, J. -F. (2006). *La condición postmoderna*. Cátedra.
- Monmeneu Soler, I. (2022). Análisis de contenido y estilo en las columnas de Arturo Pérez-Reverte a partir del cotejo de palabras clave. *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, 42, 1-27.
- Mucientes, E. (8 de octubre de 2021). Arturo Pérez-Reverte en El Hormiguero, sin piedad y sin perdón. *El Mundo Opinión*. <https://www.elmundo.es/television/momentvs/2021/10/08/615fe599f6c83ed4b8b45aa.html>.
- Pérez-Reverte, A. (16 de agosto de 2020). Para qué necesito un rey. *XL Semanal*. <https://www.abc.es/xlsemanal/firmas/arturo-perez-reverte/para-que-necesito-un-rey-perez-reverte.html>.
- Pérez-Reverte, A. (2019). *Una historia de España*. Alfaguara.
- Pérez-Reverte, A. (21 de marzo de 2016). El caso Rufián. *XL Semanal*. <https://www.perezreverte.com/articulo/patentes-corso/1081/el-caso-rufian/>.
- Pérez-Reverte, A. (7 de marzo de 2015). La sonrisa de un sinvergüenza. *XL Semanal*. <https://www.abc.es/xlsemanal/firmas/arturo-perez-reverte/sonrisa-sinverguenza-8211.html>.
- Pérez-Reverte, A. (2006). Textos para la reflexión y el debate: "Por qué van a ganar los malos". *Foro de Educación*, 7-8, 213-214.
- Prestigiacomo, C. (2013). Patente de Corso y La zona fantasma: estrategias argumentativas y (des)cortesía instrumental. *Cuadernos AISPI*, 2, 171-194.

- Ríos Saloma, M. y García-Sanjuan, A. (2024). La Edad Media hispana: temas polémicos y tergiversaciones políticas en A. I. Carrasco Manchado, M. J. Fuente Pérez y A. Montero Málaga (Eds.), *El presente de un pasado imaginario. Edad Media y neomedievalismo en la era digital* (pp. 81-96). Icaria.
- Rochwert-Zuili, P. Y Thieulin-Pardo, H. (2024). El espacio medieval en la novela histórica española y contemporánea: imágenes y cometidos en A. I. Carrasco Manchado, M. J. Fuente Pérez y A. Montero Málaga (Eds.), *El presente de un pasado imaginario. Edad Media y neomedievalismo en la era digital* (pp. 187-208). Icaria.
- Ruiz-Domènec, J. E. (10 de abril de 2019). Pérez-Reverte frente a la historia de España. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20190410/461559584331/arturo-perez-reverte-una-historia-de-espana-espana-libros.html>.
- Sánchez-Albornoz, C. (1966). *Despoblación y repoblación del Valle del Duero*. Instituto de Historia de España.
- Sanmartín, I. (2024). La resignificación de la Edad Media en algunas manifestaciones del "espacio público" en la España actual en A. I. Carrasco Manchado, M. J. Fuente Pérez y A. Montero Málaga (Eds.), *El presente de un pasado imaginario. Edad Media y neomedievalismo en la era digital* (pp. 139-152). Icaria.
- Sanmartín, I. (2008). *Entre dos siglos. Globalización y pensamiento único*. Akal.
- Santana, J. M. Y Sanmartín, I. (2020). La historiografía actual desde 1989. *Vínculos de Historia*, 9, 345-366.
- Víítez, A. (14 de marzo de 2019). Pérez-Reverte y una historia de España que escape del dogma". *Zenda. Autores, libros y compañía*. <https://www.zendalibros.com/perez-reverte-una-historia-espana-escape-del-dogma/>.
- White, H. (2010). *The Fiction of Narrative*. The John Hopkins University Press.

3.2

La herencia medieval hispana en la obra de José Javier Esparza

Israel Sanmartín

Universidad de Santiago de Compostela

INTRODUCCIÓN

Este trabajo es una reflexión sobre la relación entre la representación del Medioevo y el presente. En esa diada presente/Medioevo nos encontramos con que las ideas tienen una importancia nuclear. En este caso, la ideología conservadora es el conector que permite relacionar lo actual con la aparición de lo medieval y activar esa dualidad de ideas. Los presupuestos conservadores permiten identificar la utilización de lo medieval como una forma de entender el presente a partir de un determinado pasado. De tal forma, hay un compromiso político que se disfraza de Historia medieval para justificar determinados posicionamientos. Es el caso de la defensa de la reconquista, la visión de la primera España a partir de los visigodos, la importancia de la consolidación del proyecto cristiano desde los mitos fundacionales de la "nación" española, como la batalla de Covadonga, el rey Pelayo o el proyecto imperial de los Reyes Católicos. José Javier Esparza hace uso de todos estos elementos medievales para justificar la historia de España, la nación española y una supuesta estructura ideológica conservadora esencialista de nuestro país a partir del cristianismo y una cultura compartida.

Para identificar y trabajar con la diada presente/Medioevo, recurriremos a la historia del presente (Soulet, 2009). Nos vamos a referir a la historia más inmediata pero con la presencia y recurso a acontecimientos medievales (Huertas, 2015). Además, utilizaremos la historia intelectual para trabajar con los contextos en los que trabajan esas ideas (Canaparo, 2010). Con este punto de partida, recurriremos a algunos conceptos. De tal forma, será útil la idea de "presente" (Soulet, 2009). Como consecuencia, analizaremos la idea de lo "inmediato" en base al tiempo vivido, a su dimensión educativa y política, además de a su presencia como herramienta para las "guerras culturales" (Sanmartín, 2007). Ese "presente" lo observaremos desde lo contemporáneo que es donde aparecen las informaciones y desde el que se escribe, pero

también tendremos en cuenta el “presente” medieval, que es de lo que se escribe y la naturaleza última de las informaciones. Esparza escribe sobre historia medieval desde un posicionamiento político que se mezcla con el histórico, pero también hay un presente medieval, es decir, hay una “reconquista” interpretada en el presente contemporáneo que está conectada con una “reconquista” que supuestamente fue un “presente” en el mundo medieval. En esa tarea de aclarado de los diferentes “presentes” será importante reconocer el contexto intelectual y personal de Esparza (LaCapra, 1983). Todo esto nos lleva a identificar este trabajo dentro de lo que podríamos denominar como Edad Media Contemporánea (Huertas, 2021), un concepto mucho más utilizable que el llamado neomedievalismo, inventado por Umberto Eco (Eco, 1973). La Edad Media Contemporánea se puede referir a un concepto, a una forma de entender el medievalismo asociada a ver lo medieval en la sociedad contemporánea o a lo medieval en la cultura popular de hoy. Además, se ha empleado asociada a la propia disciplina de la historia medieval, vinculada a una concepción post-moderna de la historia basada en lo fantástico, en la economía o en las relaciones internacionales. Está caracterizado por un movimiento articulado en la recreación de aspectos del mundo medieval. La clave es atribuir a la ficción la habilidad para transformar experiencias ordinarias y mutar el medievalismo resultante en una imagen positiva, idealizada y romántica.

En los últimos años, el discurso público contemporáneo tanto en la política como en la literatura o en los medios ha utilizado lo medieval para explicar el presente, justificar el pasado y proyectarlo a un futuro. Esa idea de nuevo medievalismo está muy vinculada al postmodernismo, con el fin de atraer lo emotivo, lo ficcional y lo político asociado a un sistema de creencias (Fernández-Pérez y Ferrás, 2024). En este caso el sistema cristiano medieval es una coartada para explicar una visión conservadora y esencialista de la historia de España actual y medieval, puesto que ambas se entremezclan. La postmodernidad ha favorecido la vuelta a la Edad Media, que es parte de la gran narrativa de la modernidad aunque esté fuera de ella. Eso es la Edad Media Contemporánea. Un lugar que es postmoderno en su contexto y moderno en su corazón.

Para llevar a cabo todo esto, estudiaremos el contexto intelectual de Esparza, nos aproximaremos a la construcción de la autoría del periodista español, para acabar aterrizando en su obra para identificar las características de su obra en sus libros sobre historia y sobre la novela histórica. Acabaremos con unas conclusiones.

EL CONTEXTO INTELECTUAL DE REFERENCIA DE ESPARZA

El contexto intelectual donde vamos a situar gran parte de lo que vamos a expresar en el texto está vinculado con la *Nouvelle Droite* francesa Alain de Benoist (Benoist, 1982). Esta corriente de pensamiento está basada en el *Groupement de Recherche et d'Études pour la Civilisation Européenne* (GRECE) que nace dentro del pensamiento anti 68 (Audier, 1988) que surgió en Francia como reacción contrarrevolucionaria. Mayo del 68 supuso la descarga de un programa de transformación progresista. Nuevos principios y movi-

mientos sociales, nuevos sujetos protagonistas y una revolución estética y en las ideas, protagonizaron un cambio importante y el inicio de lo que algunos han identificado en ese momento como “guerras culturales”. Frente a ese proyecto “revolucionario” surgieron autores que intentaron ser críticos, como Raymond Aron en Francia o Leo Strauss y Allan Bloom en EE.UU. Esto creó una idea de sociedad en continuo enfrentamiento, heredera de la construcción bipolar de la Guerra Fría. De tal forma, se diseñaron dos mundos paralelos y en confrontación, el progresista y el liberal y conservador, que se irían apareando y desapareando con el tiempo. Así surgen estrechas relaciones transatlánticas como la de las revistas *Commentaire* y *Commentary* o la rápida expansión del postmodernismo y postestructuralismo francés por parte del mundo anglosajón. En nuestro caso, la *Nouvelle Droite* estuvo referenciada a determinadas revistas, como *Éléments* o *Krisis*.

En este contexto, De Benoist es uno de los responsables del surgimiento de una derecha en Francia que buscaba una confrontación cultural con la izquierda y con las ideas de la Revolución Francesa. De Benoist es, además, el responsable de la ruptura de este movimiento con la tradición católica. Y en su texto *La nouvelle droite de l'an 2000* hace una crítica del liberalismo, individualismo, igualitarismo y monoteísmo. De Benoist relaciona la nueva derecha francesa con el fascismo y el populismo. De tal forma, intenta superar los esquemas tradicionales de derecha e izquierda y fomentar una división entre un “nosotros” y un “ellos”. Y la construcción de una identidad política a partir de prácticas discursivas y culturales. El punto de partida de la teoría política de Alain de Benoist es la identificación del “enemigo principal” como el núcleo verdadero de lo político siguiendo el concepto de lo político de Carl Schmitt:

La intención es reconocer al enemigo ideológico y llevar a cabo una lucha cultural en su contra; al mismo tiempo, esta localización del enemigo sirve para el reconocimiento del propio punto de vista político. En la filosofía política de Alain de Benoist está o se refiere al universalismo igualitarismo del marxismo y del cristianismo, pues tiene como enemigo central al liberalismo. (Nymeth, 2019). ●●●●

Es decir, es uno de los responsables intelectuales de la pervivencia de la extrema derecha en Francia. Y eso es lo que se trasladó a España, que acabó desarrollándose a partir del partido político VOX y sus arterias intelectuales e ideológicas.

Las ideas de De Benoist fueron acogidas por el partido de derecha español Alianza Popular. Jorge Verstrynge y Manuel Fraga lo invitaron a dar una serie de conferencias en el Club del Sable. Pese a la invitación, el círculo del partido político de derecha la propuesta del intelectual francés era criticada por anticristiana (De Benoist, 1982). Esparza defendía que De Benoist le facilitaba una forma de interpretar la realidad y una forma de pensar:

¿Qué debo yo a Alain de Benoist? Ante todo, una cierta forma de mirar. Definámosla así: apertura. No hay materia, no hay autor, no hay enfoque ni perspectiva que no admitan un estudio sereno y crítico, un examen benevolente y, tal vez, algo que aprovechar. El mundo de las ideas es como un bazar mediterráneo: el más humilde tenderete puede ocultar un tesoro. Es necio renunciar a explorarlo. En el ambiente cultural es demasiado frecuente encontrar sujetos sectarios o dogmáticos.

Yo aprendí leyendo a De Benoist a no ser ni una cosa ni la otra. Con cualquiera se puede hablar y de cualquiera se puede aprender algo. (Esparza, 2015). ●●●●

Además, añade que aprendió del francés que la escritura fuera transparente y que todo el mundo lo pueda entender. En ese contexto trabaja para la revista *Punto y coma*, que estaba vinculada con ese mundo de Nueva Derecha. La intención es reconocer al enemigo ideológico y llevar a cabo una lucha cultural en su contra; al mismo tiempo, esta localización del enemigo sirve para el reconocimiento del propio punto de vista político. En la filosofía política de Alain de Benoist está o se refiere al universalismo igualitarismo del marxismo y del cristianismo, pues tiene como enemigo central al liberalismo.

En ese contexto, las ideas de la nueva derecha francesa aterrizaron en la revista *Hespérides* y el *Proyecto Aurora* encabezado, entre otros, por José Javier Esparza a partir de 1993. En ese contexto, Esparza intenta construir un proyecto en el que conviven lo intelectual y lo político teniendo como herramienta de supervivencia las "guerras culturales" contra la izquierda y una idea esencialista de España.

LA AUTORÍA DE JOSÉ JAVIER ESPARZA

Para abordar la autoría de Esparza, recurriremos a un estudio en diferentes "rebanadas" de su persona (Foucault, 2010). De tal forma, nos encontramos con un Esparza "persona", un Esparza en su dimensión pública y un Esparza "autor". Todas nos llevan a identificarlo con un posicionamiento político e intelectual que podríamos considerar conservador.

En cuanto a Esparza como "autor", tenemos un José Javier Esparza persona, que nació en 1963 y es periodista, y aunque se posiciona como historiador no tiene ningún título que lo acredite. Ha trabajado en numerosos medios de comunicación escritos, como en el diario *ABC*, *Ya*, *La Gaceta* o en el Grupo Vocento. Además, ha sido parte de la redacción de revistas como *Punto y coma*, *El Siglo*, *Hespérides*, *Razón Española* y fue responsable de comunicación de la Fundación BBV. En otro sentido, ha sido parte de la plantilla de la radio COPE (en *La Tarde con Cristina* y el programa cultural nocturno *La estrella polar*) y también ha estado presente en televisión. Tanto en TVE donde impulsó la serie "Memoria de España" con Fernando García de Cortázar, como desde 2010 en Intereconomía y Toro TV, donde presenta actualmente el programa "El gato al agua". Esparza ha estado vinculado a la derecha cultural española y en especial al Partido Popular entre 2000 y 2004, donde fue director del gabinete del Secretario de Estado de Cultura durante el último gobierno de José María Aznar, con Pilar del Castillo y Luis Alberto de Cuenca. Ha apoyado públicamente a los objetores de conciencia a la asignatura Educación para la Ciudadanía, los movimientos pro vida y la Fundación para la Defensa de la Nación Española. Desde hace unos años ha estado vinculado al entorno de VOX.

Además de un autor biografiado y personal, nos podemos encontrar con otro "Esparza", que puede situarse como fruto de entrevistas o posicionamientos, que lo entroncan con visiones conservadoras. Veamos dos casos.

Por un lado, formó parte del grupo promotor de la revista cultural *El Manifiesto*, donde firmaba en su "Manifiesto contra la muerte del espíritu y de la tierra":

Trabajar, producir y consumir: tal es todo el horizonte que da sentido a la existencia de los hombres y mujeres de hoy. Basta, para constatarlo, leer las páginas de los periódicos, escuchar los programas de radio, regodearse ante las imágenes de la televisión: un único horizonte existencial (si se le puede denominar así) preside a cuanto se expresa en los medios de comunicación de masas. Contando con el enfervorizado aplauso de éstas, dicho horizonte proclama que de una sola cosa se trata en la vida: de incrementar al máximo la producción de objetos, productos y esparcimientos puestos al servicio de nuestro confort material. (Portella y Muti, 2002). ●●●

Por otro lado, en una entrevista habla sobre la Reconquista, diciendo que

Hay una idea que tiende a considerarla (la Reconquista) como una operación de carácter político determinada por el poder, pero su origen no fue tanto ese, sino el deseo de campesinos independientes de recuperar tierras que consideraban que eran suyas. Es así como empieza a fraguarse la idea de que el Reino de Asturias es una continuación de la monarquía visigoda hundida en Toledo y que, por tanto, tiene derecho a recuperar el conjunto de España para que vuelva a ser cristiana. (Villacorta, 2018). ●●●

Para completar lo anterior, nos encontramos con el Esparza autor. La obra de Esparza está dedicada a reconstruir la historia de España en todos los elementos esencialistas que lo vinculan a una idea de España enraizada en la Edad Media. Así, se centraba en la reconquista (Esparza, 2009) el la cuestión del islam (Esparza, 2011), o en el origen de España (Esparza, 2018 y 2021) y el "descubrimiento de América" (Esparza, 2015). Además, ha escrito diferentes novelas sobre los mismos temas, algunas de las cuales tienen como protagonista un personaje llamado "El caballero del jabalí blanco" (Esparza, 2012 y 2014).

Por último, tenemos a diferentes Esparzas. Por un lado, el nombre del autor y su biografía personal, por otro lado, el autor que surge a partir de su posicionamiento político como consecuencia de lo que dice o habla en entrevistas. Además, nos encontramos con un Esparza atribuido a los medios de comunicación en los que participa de estirpe conservadora y un autor que trata de presentarse como historiador no siéndolo y aprovechando su posición de periodista para hacerlo.

LA HISTORIA QUE CONSTRUYE ESPARZA

Debido a su posicionamiento intelectual y político, el trabajo de Esparza está lleno de diferentes utilizaciones sobre la representación de lo medieval. Veamos algunas.

El entendimiento de Esparza de la historia es propio de alguien sin vínculo académico y que piensa que los "otros" son los que ideologizan, distorsionan y falsean la explicación del pasado. Es decir, proyecta sobre los "otros" lo que hace él, y lo que es peor, tiñe de un manto

de desconfianza el desarrollo de los historiadores académicos de izquierdas, en una suerte de "guerra cultural" contra ellos:

La historia es un aglomerado de acontecimientos, como una trenza formada con múltiples hilos. Es natural que los distintos observadores concedan diferente importancia a unos u otros hilos, según sus gustos, sus preocupaciones o sus convicciones. A partir de ahí, la reconstrucción de la trenza puede ser también diferente. Eso me parece legítimo. Lo que me resulta menos grato es que haya quien oculta, distorsiona o falsea la existencia de los hilos que no encajan con su ideología: eso hace que perdamos de vista la trenza. (Sanz, 2008) ●●●

Su definición de historia está muy vinculada a un cierto antiacademismo y a críticas veladas a las interpretaciones históricas que no tienen en cuenta el elemento ideológico sino profesional:

Otro elemento que en nada ayuda a poner a los visigodos en su sitio es el feroz corsé ideológico que afecta a la historia de España. Así, por ejemplo, en muy influyentes ambientes universitarios es pecado de lesa Academia atribuir el sustantivo español a los visigodos. Al parecer, España propiamente dicha solo existe a partir de un momento indeterminado que depende de criterios políticos nunca explicitados. De manera que está prohibido decir que un reino que ocupaba la totalidad de la península ibérica sobre un territorio que se llamaba "Hispania" era España. (Esparza, 2018) ●●●

Esparza vincula ese antiacademicismo con una cierta historiografía que ha defendido posicionamientos cristianos y que ha sido distorsionada en sus lecturas tanto por la derecha como por la izquierda:

Es una historia que se ha contado muchas veces y que ha ocupado a algunas de las mejores cabezas de la historiografía española, desde Sánchez Albornoz hasta Luis Suárez, pasando por Menéndez Pidal y Julio Valdeón, por reducir a cuatro nombres una nómina que, en justicia, debería ser mucho más amplia. (Esparza, 2009) ●●●

Con este contexto, es más fácil entender la idea de veracidad que puede mostrar Esparza, aún sin ser historiador profesional:

La leyenda posterior ha magnificado algunos hechos, incluida la crucial batalla de Covadonga, pero lo sustancial es cierto: Pelayo existió, era un noble godo, se refugió en Asturias y allí emprendió una guerra de resistencia, primero como caudillo de los astures (cuando el trono de España, como se ha dicho, no era más que una silla de montar), y después agrupando a más pueblos del norte. (Esparza, 2022) ●●●

Buscando en su obra, es fácil identificar que dos de las características del trabajo de Esparza son el esencialismo y la ideologización. De tal forma, hace referencia a momentos históricos que él considera importantes para la construcción y nacimiento de España. Para él son importantes acontecimientos como el día que el primer romano pisó la Península Ibérica, Covadonga, Las Navas de Tolosa o el año de 1492. El carácter fundador de estos eventos sitúa la explicación de Esparza como la de un gran conocedor de la historia de España, pero también como un gran distorsionador de la misma al elegir unos acontecimientos que le permiten defender su propia idea de España y de la historia, basada en una historia política cebada ideológicamente.

En el mismo sentido, e incidiendo en ese carácter de historia política sobredimensionada, nos encontramos con su propia idea de lo español:

Fueron españoles los que dibujaron el mapa del mundo abriendo el Atlántico, primero; dando la vuelta al globo después y, en fin, conquistando el océano Pacífico. En España nació el primer parlamento de Europa y también los primeros estatutos de ciudades libres. (Esparza, 2021) ●●●

Sin salirnos de lo hispánico, lo medieval es aprovechado por Esparza para la justificación nacional: “fueron los visigodos, en efecto, los que por primera vez crearon un Estado en España. Fue entre los siglos VI y VIII. Lo mantuvieron vivo hasta que la peste, el hambre y la guerra lo destruyeron. No eran bárbaros ni atrasados. Sus élites culturales sabían que la Tierra era redonda” (Esparza, 2018) . En el mismo sentido, para él es importante la presencia, significación y genealogía de la palabra España:

Para empezar, hablar simplemente de “los visigodos” es bastante parcial, y por eso lo más común en los especialistas es hablar de “España visigoda”, porque lo que da su auténtica dimensión a este pueblo —en lo que a nuestra historia concierne— es la interpenetración del elemento germánico y el elemento autóctono hispanorromano. (Esparza, 2018) ●●●

En esas ideas “nacional” y “española” medieval, el islam tiene un papel importante, sobre todo vinculado a la reconquista y a la percepción del islam como un afuera en la historia de España:

Ningún territorio ocupado por el islam tras su prodigiosa expansión en los siglos VII y VIII fue capaz de expulsar a los invasores. Ninguno salvo la Península Ibérica. Naturalmente, puede discutirse la cualidad exacta de esa “reconquista”, incluso la propiedad del término, pero el proceso histórico fue el que fue: a partir de 711, y como consecuencia de una invasión exterior, España se islamizó; después de varios siglos de avance cristiano, en un clima general de guerra y con pocos lapsos de paz, el islam terminaría siendo expulsado en 1492. Eso fue la Reconquista. (Esparza, 2009) ●●●

La sobreinterpretación del islam le lleva a abrazar una idea de reconquista entendida como un proyecto “nacional católico” en el cual se estaría alimentando y desarrollando una memoria y una historia de la propia idea de España y Europa. Esparza, pese a sus lazos con la *Nouvelle Droite* francesa no abandona su matriz católica en ningún momento:

Los españoles, por lo general, ignoran que la toma de Granada fue celebrada en casi todas las capitales europeas, desde Roma hasta Londres. En la mentalidad de la época, vino a ser la culminación exitosa de la cruzada más larga. Para la historia de España fue crucial, porque supuso devolver a la península la unidad que tuvo con Roma. Y para la historia de Europa, significó confinar al islam al otro lado del estrecho de Gibraltar. (Esparza, 2022) ●●●

En esa idea tienen cabida exageraciones propias de una historia mitológica e “inventada”, en el sentido de imaginada (Anderson, 1983): “El nacimiento del reino de Asturias bajo la España musulmana fue una empresa titánica de resistencia y supervivencia. Una de las aventuras más fascinantes no sólo de la Historia de España, sino de la historia universal. (Esparza, 2009)

La mitología, la idea de España y la distorsión religiosa, se pueden observar de forma conjunta en la explicación sobre el Apóstol Santiago:

El hallazgo de la tumba del apóstol Santiago tuvo un eco enorme en toda la cristiandad, y particularmente en la Francia carolingia. A partir del siglo IX se convirtió en foco para toda Europa. Por supuesto, los moros lo sabían: Almanzor no descansará hasta arrasar en el año 977 la capital jacobea. Pero eso no detendrá el culto; se construye una nueva catedral y la peregrinación a Santiago de Compostela seguirá siendo un rito fundamental de la cristiandad europea. (Esparza, 2022)

Como vemos, la utilización de términos como “moros” o la lectura de la construcción de Europa sobre la cristiandad no dista de muchos de los postulados políticos de partidos conservadores de la actualidad.

Pese a todo, Esparza muestra en algunos pasajes su verdadero poso de intelectual. El valenciano es una persona con formación, lecturas y brillantez expositiva que podemos identificar en algunos momentos. Aquí hay una reflexión impecable sobre la identidad, dentro de una idea “española” de la Edad Media:

¿Puede hablarse realmente de “nacimiento de una nación”? En otros términos ¿los españoles de la época se sentían españoles? Sin duda, sí, sobre todo cuando tenían a su lado a gentes que venían del otro lado del Pirineo o de más allá del estrecho de Gibraltar. Pero sería absurdo pensar que aquellos antepasados nuestros tenían algo semejante a una “conciencia de nacionalidad”; ya no española, sino ni siquiera leonesa, navarra o portuguesa. En aquel momento, siglo XIII temprano, la conciencia de comunidad política funcionaba con otros criterios. La nacionalidad es un concepto moderno. (Esparza, 2013, p. 9)

EL DISCURSO HISTÓRICO A PARTIR DE LA NOVELA HISTÓRICA

La novela histórica es uno de los artefactos culturales utilizados por muchos escritores e intelectuales de derechas para mostrar una idea de la historia de España ideologizada y muy apartada de la historia elaborada en los círculos académicos universitarios. Autores como Isabel San Sebastián, Juan Eslava Galán, José Angel Mañas o Antonio Pérez Henares utilizan la novela histórica para descargar en ella aventuras fictionales sobre un supuesto sustrato histórico real. Esparza lo podemos integrar en ese ejercicio intelectual, que llega a miles de lectores y que instala en el inconsciente colectivo popular. Veamos un ejemplo. Esparza define la novela histórica de la siguiente forma: “En lo demás, *El reino del norte* solo pretende entretener al lector transportándole a un mundo que existió, que fue nuestro, que es nuestro aún, imaginando cómo pudo ser todo lo que la Crónica omite”. (Esparza, 2014)

En el marco que hemos dibujado, Esparza utiliza la novela histórica sobre la Edad Media para justificar el presente, sobre todo en el debate sobre la propia idea de historia de España, que fue una discusión iniciada en la época del presidente Aznar y encabezada por un colaborador de Esparza, Fernando García de Cortázar (García de Cortázar, 2022) En esa línea de actuación, Esparza utiliza la novela como un instrumento

para reconstruir la verdadera historia de España: "Este libro es, cabalmente, una novela histórica. Es decir, que toma pie en circunstancias históricas reales, que sucedieron de verdad, o al menos así las relatan las Crónicas, y las envuelve en otras circunstancias imaginadas para construir un relato de ficción". (Esparza, 2014)

La novela en Esparza es una forma de compromiso con unas ideas y con una cierta visión de la historia de España que mediante la ficción la lleva al gran público. Por tanto, en la novela histórica podemos identificar al Esparza "historiador" pero usando la ficción para reutilizar sus presupuestos historiográficos emanados desde el Esparza "historiador": "Todo el objetivo de Córdoba es que aquí no nazca nada. Borrar cualquier vestigio de vida nueva como antes se borró cualquier vestigio de la España visigoda". (Esparza, 2014)

El autor recurre a la nostalgia, al mito, a la emoción y a un concepto de historia donde prima una visión únicamente cristiana del pasado, obviando que el cristianismo fue en la Edad Media un sistema de creencias y un marco político, económico, intelectual y social, y no una religión como la concebimos en la actualidad. Era algo más vinculado a una forma de entender el mundo, como hoy en día pudiera ser el capitalismo. En ese sentido, Esparza recurre a argumentos ya mostrados en sus libros de historia:

Una jaculatoria a Santiago salió espontáneamente de los labios del rey. El hallazgo de la tumba del apóstol lo había cambiado todo. Aquel sepulcro perdido en un bosque gallego devolvió a los cristianos del norte la fe en su propia misión. Quiso la Providencia que el milagroso descubrimiento aconteciera bajo el cetro de Alfonso. "El Señor revela a las naciones su salvación", decía aquel salmo que tanto gustaba al abad Juan de Valpuesta y a Beato de Liébana. ¡El sepulcro de Santiago! Toda la cristiandad contuvo el aliento aquel día. El mismísimo Carlomagno se apresuró a establecer lazos con Oviedo. Nunca el reino de Asturias fue tan orgulloso y fuerte. Ese era su legado; el legado de Alfonso el Casto. (Esparza, 2014, p. 8) ●●●

La ficción también es una forma de desvalorar a los musulmanes y construirlos a partir de una otredad que define al cristianismo, y así abrochar unos símbolos cristianos del pasado:

Con razón el viejo emir Alhakán decidió cambiar de estrategia: no más campañas masivas, no más ejércitos lanzados en busca de una batalla final, sino aceifas pertinaces y letales, incursiones de saqueo constantes, todas las primaveras, algunas veces hasta dos aceifas por año, para aplastar a sus gentes, arrasar sus campos, raptar a sus mujeres y a sus hijos, robar su ganado, doblegar su orgullo, privarles del aire que respiraban y obligar a esos impíos politeístas a una vida de miseria y dolor. (Esparza, 2014, p. 11) ●●●

Esparza hace gala de un entendimiento limitado del cristianismo. Únicamente lo asocia a una suerte de dogma heredado y esencialista para el mundo, que no lo concibe nada más que edificado a partir de lo que él considera "una ideología cristiana":

Ellas transmiten a sus hijos la fe y ellas nos recuerdan a todos quiénes somos y por qué estamos aquí. Nuestro deber es combatir y labrar; el de ellas, asegurar que todo eso sirva para las generaciones venideras.

Tal vez llegue un día en que los hombres renuncien a pelear y a labrar, un día en que las mujeres renuncien a contar a sus hijos quién es Dios y que nosotros somos su pueblo. Ese día el mundo se acabará. (Esparza, 2014, p. 6) ●●●

Esta idea cristiana la vemos proyectada ideológicamente en otros pasajes:

¿Quién le sucederá en el trono? —preguntó el emir, ajeno a las cavilaciones de su amada.

—Se ignora, mi señor. No deja herederos. Ya sabes que es célibe. Por otro lado, esta gente no suele transmitir la corona de padres a hijos; con frecuencia son los aristócratas los que eligen al rey. Y justamente aquí está lo que más nos interesa. Parece que el monarca agonizante, para eliminar el trámite de la elección, hará nombrar a alguien de la familia real, si bien son muchos los candidatos. Ahora bien, los señores de la tierra querrán hacer valer su peso. Y entre ellos.... (Esparza, 2014, p. 11) ●●●

El marco novelístico ofrece al escritor la posibilidad de estrechar las relaciones entre pasado y presente para introducir relatos épicos y fundacionales sobre la historia de España:

Primero fue Pelayo, mi bisabuelo, vencedor de Covadonga...Primero fue Pelayo, sí. Después de este vino su hijo Favila, muerto en lucha con un oso. Mástarde...—... Más tarde el primer Alfonso, mi abuelo, yerno de Pelayo... Alfonso, su abuelo, casado con la hija de Pelayo, Ermesinda, supo ganarse a los señores que gobernaban las tierras desde el Finisterre hasta los montes de los vascones. En realidad, fue él quien construyó el reino y salvó a la cristiandad. Por eso le llamaron Alfonso el Católico. Cuando murió, a este Alfonso el Católico le heredó su primogénito Fruela. (Esparza, 2014, p. 8) ●●●

Por último, también tenemos determinados actores subalternos y perdedores desde la ficción propia de la novela: "¿Blanco? —se extrañó Paterna—. Nunca había oído nada igual. —¡Pues eso no es lo más extraordinario! —rio él—. Mi padre siguió el rastro del jabalí y se vio llevado ante unos brujos que celebraban una misteriosa ceremonia". (Esparza, 2014, p. 94)

CONCLUSIONES

El estudio de José Javier Esparza muestra que la historia es una ciencia en la que hay acontecimientos que son interpretables de diferentes maneras y que los mitos de la historia funcionan en la creación de esas explicaciones. En ese sentido, en la historia no hay una verdad absoluta, hay diferentes construcciones del pasado que se van confrontando. De tal forma, Esparza ofrece toda una serie de desbordes de significado y manipulaciones al servicio del esencialismo y del nacionalismo español. Esas ideas las muestra tanto en obras de historia como en novelas históricas. Esparza le da mucha importancia a la dimensión popular de sus ideas. Tanto a través de su actividad periodística como de creador de ficción histórica. Esto sirve para la creación de memorias y para ser parte de una lucha cultural ante una visión progresista del mundo.

La obra de Esparza rompe con los avances de la historiografía medieval desde los años 80, que incidía en el cambio del entendimiento de lo medieval bajo los parámetros verdad/mentira sustituyéndolos por los de real/ficción. Esparza vuelve a entender lo medieval de forma que la verdad/mentira forman parte del nuevo entendimiento de la historia medieval. Así, la verdad sería lo que él defiende y sus interpretaciones y la mentira lo que dicen los que no están de acuerdo con él. Esta idea es algo traída de las ideas de Benoist. Además, recurre a la idea de que la ficción ofrece una versión del pasado no carente de veracidad, que lo entroncaría con una visión postmoderna de la historia. Esparza se presenta como alguien veraz y como alguien que expone la "verdadera" reconstrucción de la historia de España. En un sentido sofisticado, Esparza establece una relación de similitud entre la novela histórica y las Crónicas, aunque su objetivo sea diferente.

Con todo esto, podemos concluir que Esparza es deudor de una gran intencionalidad política con ideas próximas a VOX y que construye un hiato con la verdad mediante la utilización de la Edad Media. Aunque pese a ello, es un intelectual y escritor del que hay que valorar su obra, su dedicación y su conocimiento, que es basto y muy panorámico. Para Esparza, lo medieval es una coartada para introducir una descripción que no se alcanza en el vocabulario y en el imaginario actual. Por tanto, lo medieval construye una propia realidad contemporánea vinculada a elementos reales medievales y a proyecciones imaginarias y maravillosas sobre lo propiamente medieval. Es el resultado de una nueva realidad donde confluyen lo medieval propiamente dicho lo contemporáneo realmente existente y lo medieval contemporáneo, resultante de lo que está y lo que sustituye a lo que está.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, B. (1983). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de cultura económica.
- Audier, S. (1988). *La pensée anti-68 Essai sur les origines d'une restauration intellectuelle*, La Decouverte.
- Canaparo, C. (2010) *Geo-epistemology. Latin America and the Location of Knowledge*. Peter Lang.
- De Benoist, A. (1982). *La nueva derecha*, Editorial Planeta
- De Benoist, A. (1986). *Las ideas de la Nueva Derecha. Una respuesta al colonialismo cultural*. Ediciones Nuevo Arte.
- De Benoist, A. (2004). *¿Cómo se puede ser pagano?* Ediciones Nueva República.
- Eco, U. (1973). *Dreaming of the Middle Ages. Faith in Fakes: Travels in Hyperreality* (pp. 59-73).
- Esparza, J. (19 de mayo de 2015). *Sobre la "nueva derecha": lo que debo a Alain de Benoist*. Josejavieresparza. Recuperado el 23 de mayo de 2024. <https://josejavieresparza.webnode.es/news/sobre-la-nueva-derecha-lo-que-debo-a-alain-de-benoist/>
- Esparza, J. (2009). *La gran aventura del Reino de Asturias. Así empezó la Reconquista*. La Esfera de los Libros.
- Esparza, J. (2011). *Moros y cristianos. La gran aventura de la España medieval*. La Esfera de los Libros.
- Esparza, J. (2012). *El caballero del jabalí blanco*. La Esfera de los Libros
- Esparza, J. (2013). *Santiago y cierra, España. El nacimiento de una nación*. La esfera de los Libros.
- Esparza, J. (2014). *El reino del norte*. La Esfera de los Libros.
- Esparza, J. (2016). *Los demonios del mar*. La Esfera de los Libros
- Esparza, J. (2015). *La cruzada del océano. La gran aventura de la conquista de América*. La Esfera de los Libros.
- Esparza, J. (2018). *Visigodos: La verdadera historia de la primera España*. La Esfera de los Libros.
- Esparza, J. (2021). *No te arrepientas. El nacimiento de una nación*. La esfera de los Libros
- Esparza, J. (26 de enero de 2022). *Toda la verdad sobre la Reconquista, que para nada fue insidiosa. El Manifiesto*, <https://elmanifiesto.com/entrevistas/2586/toda-la-verdad-sobre-la-reconquista-que-para-nada-fue-insidiosa.html>
- Fernández-Pérez, P. y Ferrás García, I. (2024). *La resignificación de la Edad Media en las novelas históricas de Toti Martínez de Lezea y Luis García Jambrina*. En A.I. Carrasco Manchado, M.J. Fuente Pérez y A. Montero Málaga (Eds.), *El presente de un pasado imaginario. Edad Media y neomedievalismo en la era digital* (pp. 209-227). Icaria.
- Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* Cuadernos de plata.
- García de Cortázar, F. (2022). *Breve Historia de España*. Alianza Editorial.
- Huertas Morales, A. (2015). *La Edad Media contemporánea. Estudio de la novela española de tema medieval (1990-2012)*. Academia del Hispanismo.
- Huertas Morales, A. (2021), *Edad Media contemporánea II*. Universitat de València. https://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/aM_es/StorycaWeb/Descargas/Monografia-Storyca-2021.pdf
- LaCapra, D. (1983). *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts and Language*. Cornell University Press.
- Nymeth H. F. (2019). *Alain de Benoist. Su vida y la influencia de la revolución conservadora como determinantes de su pensamiento*. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 64(236). https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-19182019000200291&script=sci_abstract
- Portella, J.R. y Muti, A. (19 de junio de 2002). *Manifiesto contra la muerte del espíritu y de la tierra. El manifiesto*, <https://elmanifiesto.com/paginas/832017512/texto-manifiesto.html>
- Sanmartín, I. (2007). *Entre dos siglos. Globalización y pensamiento único*. Akal.
- Sanz, J. (11 de mayo de 2008). *Entrevista a José Javier Esparza. Historias de la historia*. <https://historiasdelahistoria.com/2008/05/11/entrevista-jose-javier-esparza>
- Soulet, J.F. (2009). *L'histoire immédiate: historiographie sources et méthodes*. Armand Colin.
- Villacorta, A. (7 marzo de 2018). *Entrevista J. J. Esparza. El Comercio*. <https://www.elcomercio.es/culturas/libros/jose-javier-esparza-reino-asturias-20180307003623-ntvo.html>.



La Edad Media y el género fantástico. La distancia y el extrañamiento para una lectura social y humana en *La Saga de Geralt de Rivia* de Andrzej Sapkowski

María Fernández Rodríguez

Universidad Rey Juan Carlos

Francisco David García Martín

Universidad de Salamanca

INTRODUCCIÓN. DE (NEO)MEDIEVALISMO Y FANTASÍA

La asociación que se establece entre fantasía y ambientación medieval parece ya ineludible. Tanto es así que, hoy en día, la mayor parte de la producción de literatura fantástica o, al menos, sus subgéneros más frecuentes —la alta fantasía, la fantasía épica o la espada y brujería— prefieren situar sus tramas en la Edad Media, y adscribir todos sus constituyentes maravillosos a un marco preindustrial y casi mítico donde abundan los tópicos asociados a los siglos medios.

Tópicos, por otra parte, heredados del medievalismo: la corriente cultural que, a finales del siglo XIX —y, principalmente, en el Reino Unido victoriano—, miró hacia el pasado para tratar de hallar un alivio para una sociedad afectada por la caída de la moral cristiana tradicional e impregnada de un capitalismo abrumador y una industrialización deshumanizante (Simmons, 2001; Dellheim, 1992). Se trata de una revisión a una época idealizada y mitologizada, a la que se le atribuyen unos valores reinventados o reinterpretados para satisfacer necesidades o carencias de la era contemporánea a través del solaz de la literatura y la ficción. Tal y como indica Huertas Morales:

La Edad Media se postula como un tiempo lo suficientemente lejano, con resonancias mágicas, feudales y mitológicas, para aglutinar distintos tiempos y visiones [...]; una Edad Media imaginada, tanto en el tiempo como en el espacio, y en la que tienen cabida tanto los acontecimientos sobrenaturales como las criaturas mitológicas (2014, pp. 9-10). ● ● ●

El acomodo de los elementos fantásticos a los tiempos medievales será uno de los intereses de este estudio, pero no será el único. Otro de los objetivos que perseguimos es, partiendo desde el distanciamiento estético, cultural y a veces ideológico del medievalismo, describir el ex-

trañamiento que se produce en los géneros no realistas como, en este caso, la fantasía —género medievalista por antonomasia—, y elaborar una serie de reflexiones sobre los patrones de odio y otredad que, de innegable existencia en el momento presente, tienen sus resonancias y reflejos en épocas pasadas y recreadas a través de la literatura. Finalmente, nuestro análisis se concretará en la *Saga de Geralt de Rivia* o *Saga del brujo*, del autor polaco Andrzej Sapkowski.

EL PODER ALEGÓRICO DEL GÉNERO FANTÁSTICO

A lo largo del siglo XX surgieron algunos de los géneros narrativos populares que a día de hoy operan casi a modo de etiquetas a la hora de catalogar ciertos tipos de producciones narrativas. Estos géneros se alzan como moldes entre cuyas fronteras es posible adscribir “las distintas clases discursivas de la novela, caracterizadas fundamentalmente por aspectos temáticos, estilísticos o culturales y constituidas en una trayectoria histórica” (Valles Calatrava, 2008, pp. 73-74).

Dos de estos géneros, que podemos apodar “no realistas” por incluir elementos y personajes sobrenaturales o maravillosos en sus tramas, son la ciencia ficción y la fantasía. A primera vista, los modelos no realistas se antojan géneros de evasión, festivos e incluso lúdicos, por lo que en muchas ocasiones se asocian a la literatura infantil y juvenil. Asimismo, no es de extrañar que estos dos subgéneros novelescos se hayan consolidado, en su versión más moderna, durante el Posmodernismo —era en la que el medievalismo ha experimentado un nuevo auge, que podemos denominar “neomedievalismo” para distinguirlo de la corriente decimonónica (Carroll, 2014)—: la corriente cultural y estética seguida inmediatamente después de las vanguardias y que se caracteriza por “la respuesta a la caída de las ideas ilustradas y modernas, como la racionalidad, el progreso, la subjetividad, la verdad o la propia realidad, en una sociedad postindustrial dominada por la información, la tecnología y el ocio”. En cuanto a su aplicación en literatura, el autor posmoderno “se lanza a jugar con el texto y sus ideas, cuestionando irónicamente la tradición, relativizando los principios epistemológicos y morales y consagrando géneros, estéticas o personajes marginales, habiéndose difuminado la línea entre alta y baja cultura” (Soto Martínez, 2020, p. 5).

Es precisamente esa pátina lúdica y festiva de los géneros no realistas la que puede llegar a despistar al lector, haciéndole creer que se enfrenta a una lectura amena y simple cuando, en realidad, la ciencia ficción y la fantasía pueden albergar entre sus páginas graves reflexiones, no necesariamente optimistas, sobre la naturaleza y la historia humanas.

No obstante, la fantasía, en comparación con la ciencia ficción, ha sido bastante más ignorada en la academia. Las causas pueden ser muchas, pero algunas de ellas bien podrían tratarse de aquellas que señala Vu: la marabunta terminológica y taxonómica que poco o nada ha llegado a homogeneizarse en los últimos años, las oscilaciones centrifugas o centripetas que nuevos teóricos han ido elaborando sobre *Introduction à la littérature fantastique* (1970) de Todorov, o la falta de correspondencia empírica de lo fantástico con los avances cientí-

ficos (2017). A estas dificultades hemos de añadir las disociaciones que existen entre el mundo hispánico —Alazraki (1990), Roas (2001), Campra (2014), por citar solo algunos ejemplos— y el de los estudios literarios en otras lenguas, principalmente los anglosajones.

No es nuestra intención esclarecer ahora los muchos entresijos enfan-gados de la teoría sobre lo fantástico y lo maravilloso, pero sí pretendemos demostrar que los géneros no realistas, y en concreto la fantasía, están cargados de tanta potencia significativa y crítica como aquellos textos que dejan a un lado lo sobrenatural y, en principio, están más cercanos a la realidad. El género fantástico, en su calidad de subgénero novelesco posmoderno y, además, neomedievalista en la mayor parte de sus producciones, sirve a las pretensiones posmodernas de jugar con la literatura, hacer uso de la deconstrucción y, con ello, establecer una crítica irónica sobre la realidad presente y pasada.

De esta manera, cada vez que nos refiramos al género fantástico o a la fantasía, lo haremos en términos generales, y a la manera en que, en terminología anglosajona, se define el *fantasy*: “A fantasy text is a self-coherent narrative. When set in this world, it tells a story which is impossible in the world as we perceive it [...]; when set in an otherworld, that otherworld will be impossible, though stories set there may be possible in its terms” (Clute y Grant, 1997: s. p.).

ESTUDIO DE CASO. EL BRUJO

El Tolkien polaco, o la fantasía neomedieval como alegoría del presente

La *Saga de Geralt de Rivia* o *Saga del brujo* se trata de una serie de siete novelas escritas a finales del siglo XX por el autor polaco Andrzej Sapkowski. Una saga que, aunque hoy en día indiscutiblemente forme parte de la cultura popular gracias a sus transmisiones, no gozó de gran fama (al menos, en el ámbito del *fantasy*) hasta, prácticamente, la trilogía a modo de secuela que la empresa polaca CD Projekt realizó hace unos años, titulada *The Witcher*. Los tres títulos que componen la trilogía de CD Projekt, especialmente el último de ellos, subtulado *Wild Hunt*, han supuesto un hito dentro del ámbito videolúdico, y *The Witcher 3* ha llegado a convertirse en uno de los juegos más vendidos de la historia (Majkowski, 2018).

La última transmediación que la *Saga* ha experimentado es la adaptación de Netflix, de la mano de la *showrunner* Lauren Schmidt Hissrich. Aunque el proyecto ha ido perdiendo aceptación popular con el paso de las temporadas, no puede negarse que la visibilidad que la productora ha dado a la obra de Sapkowski ha ayudado a acercar al autor a los principales autores de *fantasy* occidentales.

Pese a todo, Sapkowski constituye toda una *rara avis*, tanto en el ámbito eslavo como en el occidental (marcado principalmente por el mercado anglosajón, deudor de Tolkien y de otros autores de fantasía como Robert E. Howard, James Oliver Rigney y, más en la contemporaneidad, C. S. Lewis o Patrick Rothfuss). En su país de origen, y tal como evidencia la escasa atención —y, casi se diría, superficial análisis— que Tighe le

presta en su exhaustivo artículo sobre el género fantástico en Polonia tras la caída del comunismo, se le considera un autor demasiado occidentalizado, que no responde al gusto y a los intereses militantes de la fantasía postsoviética (2010). Por su parte, en Occidente las aventuras de Geralt de Rivia (por no mencionar otras obras sapkowskianas) apenas han recibido reconocimiento hasta la trilogía de videojuegos de CD Projekt, pues su regusto eslavo, cínico y demoledor, más centrado en tramas humanas o en la recreación de la literatura medieval antes que en el proceso de *worldbuilding* o de simulación meramente histórica —al modo, por ejemplo, de George R. R. Martin—, le han mantenido en el margen de ventas hasta el lanzamiento de los videojuegos y la serie.

No obstante, Sapkowski, aun con sus diferencias temporales y geográficas —y, por tanto, culturales—, se antoja un segundo Tolkien en cuanto a su forma de entender la narrativa fantástica y medievalista: como una deconstrucción de su realidad. Una realidad que no solo aborda su presente, sino también el peso histórico del que han derivado gran parte de las circunstancias actuales.

En el primer tercio de siglo XX, Tolkien hizo uso de la fantasía —o, más bien, de la mitología y el folclore medievales, pero también judeocristianos— para dar trasfondo a una serie de narraciones —conocidas como su *Legendarium*— que, en torno a una larga lista de personajes, abordan una serie de temas trascendentales que van más allá de la mera presencia anecdótica u ornamental de seres o sucesos sobrenaturales. Tolkien acogió en su seno a criaturas como elfos, hadas y dragones no solo para, literal o figuradamente, jugar con la literatura medieval en la que él era especialista, sino también para tratar de dar sentido a ciertas inquietudes que le atañían como autor. De esta manera, en personajes como los Ainur, Fëanor, Melkor, Sauron, Beren y Lúthien, Bilbo, Gollum, Thorin, Aragorn o Frodo, y otros tantos que dejamos sin mencionar, Tolkien volcó todos sus intereses y presentó a generaciones y generaciones de lectores temas de hondo calado, desde una perspectiva marcadamente cristiana y con raíces fuertemente afincadas en el medievalismo que, ya desde el siglo XIX, había moldeado la forma de ver los siglos medios y, por lo tanto, su literatura.

Estos antecedentes sirvieron a Tolkien para dar alcance cosmogónico a temas como la relación del ser humano con la divinidad (García Martín y Fernández Rodríguez, 2023): odios entre iguales producidos por una envidia y una codicia corruptoras o por la vanidad cegadora, luchas fratricidas en pos de un honor familiar perdido que no derivan más que en sufrimiento y, en fin, un combate entre el Bien y el Mal que solo puede deparar en un buen desenlace a manos de las criaturas más pequeñas e insignificantes, pero que, debido precisamente a su humildad, son las que acarrean la clave del retorno a la armonía perdida, proveniente de “la maldición de la naturaleza caída del ser humano, relacionada con la muerte y el miedo y el dolor que le acompaña” (De Rosario Martínez, 2019, p. 164).

Una visión, como decíamos, de corte casi teológico, pero también nacida de las inquietudes filológicas de Tolkien, que vio en la literatura y el folclore medievales anglosajones, celtas y nórdicos una fuente inagotable de significados que podrían explicar su presente. Las “nuevas edades medias” se dan, generalmente, en un periodo de crisis, en el sentido más estricto de “cambio” (Crespo-Vila, 2017), y Tolkien vi-

vió el periodo de entreguerras del siglo XX tras haber participado en la I Guerra Mundial. Unos tiempos, sin duda, de crisis (Broche, 2006). La ambientación de su *Legendarium* en tiempos medievales, así, no obedece solamente a un capricho estético —aunque sí a una decisión consciente de recreación pseudohistórica—, sino que, a través de la distancia entre aquellos siglos medios y ese convulso primer tercio del siglo XX —o, más bien, gracias a sus paralelismos—, Tolkien es capaz de crear el extrañamiento necesario para ensayar sobre los temas que más le interesan y que tienen perfecto reflejo en su realidad presente. Una relación de distancia-aproximación que vuelve muchísimo más potentes los significados que plasma en sus narrativas.

Ya a finales de siglo, Sapkowski ejecuta una labor muy similar a la de Tolkien. En este caso, el periodo de crisis en que escribe Sapkowski es el polémico posmodernismo, con todas sus categorías resbaladizas, fronteras difusas y morales relativas. Otro periodo, sin duda, de crisis. En el caso concreto de este autor podemos anotar también algunos cambios sustanciales en el devenir histórico de la Europa del este, engarzados en la Posmodernidad, como es el caso de la caída del comunismo en Polonia (Minc, 1994); sin olvidar de mencionar, asimismo, el derrumbamiento de los límites genéricos en literatura y todas las innovaciones en técnicas narrativas que, de una manera u otra, dejan entrever esa actitud, entre irónica y juguetona, que caracteriza a los autores posmodernos.

Sapkowski nos presenta en su *Saga de Geralt de Rivia* una historia relativamente manida: un mutante espadachín solitario, rechazado por la sociedad pero temido y requerido a partes iguales por ella por su condición de cazador de monstruos, ve trocada su visión nihilista y cínica del mundo cuando, por azares del destino, encuentra en la destronada princesa Cirilla una hija adoptiva a la que proteger y cuidar. En esta primera descripción del brujo podemos atisbar ya procesos de otredad y de discriminación: la divergencia individual se ve como una amenaza para la integridad del endogrupo, pues la percepción sobre un miembro del grupo que se aleja demasiado de las normas y el prototipo ideal que tenga dicha colectividad sobre sus propios integrantes se vuelve mucho más extrema y negativa que sobre un individuo parejo perteneciente a un exogrupo. Es el llamado “efecto oveja negra”; en otras palabras, la condena hacia aquel sujeto del endogrupo que discrepe con la identidad grupal es mucho más acentuada que la que se observa, acerca de la misma transgresión, en un sujeto externo (Marques, Yzerbyt y Leyens, 1988, p. 5). Esto es precisamente lo que le ocurre a Geralt: solo es mutante en cuanto a los cambios que su cuerpo ha necesitado experimentar para poder enfrentarse a diversos monstruos (mayor fuerza y agilidad, cicatrización veloz, visión nocturna); fuera del aspecto físico, el brujo se presenta ante la sociedad —y, ante todo, el lector— como un ser humano más, con toda su complejidad psicológica y afectiva, y sufre rechazo porque su propia imagen recuerda al resto de individuos que la divergencia existe. Se explica, así, su personalidad desengañada y escéptica.

En medio de una guerra iniciada por un imperio invasor que está partiendo en mil pedazos la aparente estabilidad de los muchos reinos que forman la diégesis de las novelas, Geralt deberá procurar la seguridad de Ciri a toda costa, a la par que solidifica su tormentosa relación con la hechicera Yennefer de Vengerberg (quien, a su vez, se convertirá

en una madre para Ciri), y lidiar con los extraordinarios poderes de los que la princesa está dotada. Ciri reúne en sí una fuerza mágica capaz de destruir el mundo si no aprende a controlarla, y por ello todos los contrincantes de esta partida de conquistas políticas y territoriales se disputan tenerla en su poder para usarla como arma.

Una historia —la del duro antihéroe que ve su vida reconvertida por la paternidad inesperada, y la de una preadolescente que reúne en sí varias fuentes de poder— que no es, en absoluto, nueva. Sapkowski, consciente de ello, usa este esquema narrativo para contar un emocionante relato de separaciones y reencuentros, pero, además, lo hace jugando deliberadamente con los personajes del género fantástico ya asentados por Tolkien: monstruos, hechiceros, elfos, enanos e incluso medianos hacen aparición en la *Saga* y son enemigos o compañeros de viaje de Geralt, en una suerte de juego de reconocimiento de elementos genéricos que ya son un imperativo estilístico a la hora de acogerse al género fantástico.

Además, el autor, también pretendidamente, elige la ambientación medieval —ya inherente a la fantasía; precisamente, y en buena medida, gracias a la labor de Tolkien— para, por otros caminos, alcanzar la misma meta que el precursor del género: analizar su presente desde el extrañamiento que produce la situación en los siglos medios. En la *Saga de Geralt de Rivia* atenderemos a intrigas palaciegas, hechiceros ambiciosos que manipulan los oídos de los monarcas¹, guerras imperialistas con carismáticos y a la vez corruptos reyes, pestes, fanatismo religioso, duelos a espada y trovadores que harán las delicias del lector que busca recrearse en los ecos medievales, y que a la vez hallará un irónico, nihilista y corrosivo retrato de la sociedad contemporánea a cargo de un narrador elástico y socarrón.

Aunque con estilos muy diferentes —apenas existen similitudes entre el humor negro de Sapkowski y el tono grave y solemne de Tolkien—, y con medio siglo de diferencia, la intención de ambos autores es la de ofrecer un retrato general de la existencia humana, tanto en el momento presente como en todos los tiempos. Cada uno, desde sus perspectivas medievalistas, escoge su manera de hacerlo: Tolkien optó por darle a sus relatos el mismo sabor imperecedero de las leyendas del folclore anglosajón medieval; Sapkowski, por su parte, hará lo propio desde un eclecticismo característicamente posmoderno a la hora de seleccionar cuáles serán las fuentes literarias para su *Saga*. De esta forma, el autor aúna elementos, sucesos y personajes de la mitología y la historia eslavas —striges, kikimoras— con otras influencias, tales como la mitología clásica y el universo tolkieniano —que es, recordemos, reelaboración de las sagas anglosajonas, celtas y nórdicas—, sin olvidar leyendas germanas (como, por ejemplo, la Cacería salvaje). No contento solo con ello, en algunas ocasiones se permite añadir tópicos de otros géneros como el *noir*, que podemos ver en el carácter donjuanesco de Geralt al comienzo de su historia y su problemática relación con la *femme fatale*, Yennefer, así como un claro sabor de tramas detectivescas a la hora de rastrear monstruos o de intentar adelantarse a los villanos que quieren apoderarse de Ciri.

Por otro lado, Sapkowski elabora, principalmente en los dos primeros libros de la *Saga*, varias reescrituras de cuentos tradicionales populares desde esa perspectiva cínica y corrosiva, pero también altamente

¹ Cómo olvidar estas palabras que le dedica Geralt al mago Stregobor en el relato "El mal menor" ("Mniejsze zło", 1993) a propósito de la artera intervención de los hechiceros en cuestiones cortesanas: "Deshacer alianzas, romper coaliciones, meter la zarpa en las dinastías, en pocas palabras, para tirar más fuerte de las cuerdas que sujetan a las marionetas con corona" (Sapkowski, 2002, p. 97).

denunciante de los pliegues más oscuros de la moral humana. Es el caso de la curiosa mixtura entre Blancanieves y Caperucita Roja en “El mal menor” (“Mniejsze zło”, 1993), la Bella y la Bestia en “La semilla de la verdad” (“Ziarno prawdy”, 1993) o la Sirenita en “Un pequeño sacrificio” (“Trochę poświęcenia”, 1992), a los que da la vuelta para desnudar, sin ninguna elegancia, faltas humanas y sociales como son la violencia, la ejecución abusiva del poder, la venganza que carcome hasta la destrucción o la soledad abrumadora. A estos cuentos se le suma la materia artúrica —otro intertexto medieval—, que puede percibirse sobre todo hacia el desenlace de la trama y, en especial, en el título de la última entrega de la saga: *La dama del lago* (*Pani jeziora*, 1999) (Fernández Rodríguez y García Martín, 2022). La leyenda artúrica, espolvoreada de manera sutil pero patente en numerosos episodios, también va más allá de un escueto guiño o intertexto: aporta un trasfondo imperecedero a la historia del brujo.

Este eclecticismo apuntado, aunque indiscutiblemente se trata de una marca estilística tanto del género fantástico como del ludismo posmoderno, se trata asimismo de una actitud consciente por parte de Sapkowski para sus intereses como autor: denunciar, con certeza cortante y una sonrisa, la escasez de valores y las muchas motivaciones oscuras que afectan al hombre, tanto del presente como de un pasado idealizado y recubierto de magia y monstruos.

La Edad Media como marco endogrupal en la *Saga del brujo*

Nos adentramos ya en cuestiones psicosociales que podemos leer en la *Saga* de Sapkowski. Ya hemos mencionado el “efecto oveja negra” que recae sobre Geralt de Rivia, pero no será el único proceso de otredad reflejado por el autor.

La clasificación personal en la que se sumerge el individuo al considerar que forma parte de un determinado grupo, incluso cuando este sea de reciente formación, puede llevarle con facilidad a subsumir su yo en el del endogrupo, y pasar a defender las visiones sobre el exogrupo que su nueva colectividad tenga, de tal manera que, como nos muestra un estudio al respecto de Brown (en la línea de otras investigaciones como Rabbie y Horwitz, 1969): “Simply belonging to one group rather than another —the mere fact of social categorization— was sufficient to instigate ingroup favoritism” (2020, p. 375). El grupo se nos presenta así como una entidad que puede ser producto de unas más o menos fuertes y duraderas relaciones interindividuales, pero también una construcción reciente y repentina que, aun así, también puede elicitar un fuerte sentimiento de pertenencia endogrupal en el individuo. El grupo puede ser concebido, por lo tanto, como una correlación de individuos interdependientes que se encuentran relacionados por algún rasgo o particularidad común (Rabbie, Schot y Visser, 1989).

Teniendo esto en cuenta, los —abundantes— elfos y enanos sapkowskianos se presentan en esta diégesis como un trasunto de pueblos itinerantes y nómadas, de etnias y grupos sociales discriminados e, incluso, sometidos a genocidio en diversas etapas de la historia (Fernández Rodríguez y García Martín, 2021). Los monstruos, sin llegar a constituir una alegoría, epitomizan todos los miedos que el ser humano prefiriere eliminar antes que conocer, escindiendo la sociedad en una dicotomía “ellos/nosotros” que no hace sino disgregar, desunir, destruir y crear

discursos y patrones de odio que acarrear un proceso de deshumanización del individuo al desproveerle de su entidad óptica y reducirle a los rasgos atribuidos a su determinado exogrupo (Hogg, 1992). En otros casos, aunque las religiones inventadas por Sapkowski sean, en efecto, ficción, no están exentas de fanatismos que, respaldadas por un sentimiento de comunidad y sentido teleológico —la entitatividad que describía Campbell (1958)²—, llevan a intolerancias peligrosas e incluso a guerras santas y quemas de brujas y de no-humanos, como puede comprobarse en el relato “El fuego eterno” (“Wieczny ogień”, 1992) (cfr. Fernández Rodríguez y García Martín, 2021). Si se eleva aún más la grúa, podrá comprobarse que, detrás de la trepidante trama bélica, se halla un afilado retrato del imperialismo y el colonialismo que, en absoluto, son problemas del pasado histórico, sino que siguen muy presentes en nuestra actualidad, y que también actúan sobre temas como el prejuicio hacia el otro (Effron y Knowles, 2015, p. 250)³; tras los poderes mágicos de Ciri y todos los enemigos que buscan hacerse con control de sus habilidades, se describen pasiones humanas tales como la ambición, la sed de poder, el odio, la venganza y el sadismo, e incluso un posible atisbo de advertencia sobre el cambio climático en el advenimiento del “Frío blanco”, que se une a la cadena de desgracias anteriores —la mayoría de ellas, por cierto, corporeizadas en la exclusión racial que han sufrido los elfos durante siglos por parte de los humanos, y que ahora buscarán venganza—.

Todas estas advertencias del autor, desde su análisis acerado y crítico de la condición humana, hallan su trasfondo ficcional en la profecía de Ithline, que inicia la tercera entrega de la saga, *La sangre de los elfos* (Krew elfów, 1994):

En verdad os digo que se acerca el tiempo de la espada y el hacha, la época de la tormenta salvaje. Se acerca el Tiempo del Invierno Blanco y de la Luz Blanca. El Tiempo de la Locura y el Tiempo del Odio, Tedd Deireádh, el Tiempo del Fin. El mundo morirá entre la escarcha y resucitará de nuevo junto con el nuevo sol. Resucitará de entre la Antigua Sangre, de Hen Ichaer, de la semilla sembrada. De la semilla que no germina sino que estalla en llamas. ¡Ess'tuath esse! ¡Así será! ¡Contemplad las señales! Qué señales sean, yo os diré: primero se derramará sobre la tierra la sangre de los Aen Seidhe, la Sangre de los Elfos... (Sapkowski, 2017, p. 7).

Pero los significados de la *Saga del brujo* no acaban aquí, sino que se expanden en un plano más personal en lo tocante a la relación de Geralt con Ciri, con Yennefer y con otros personajes que, aun secundarios, ponen en entredicho la frágil amoralidad esterilizante en la que el brujo intenta vivir a toda costa desde que fue convertido en un mutante cazamonstruos y, por ello, rechazado y necesitado a partes iguales en la sociedad. En medio de todas las idas y venidas de la guerra contra el imperio invasor y de las guerrillas de elfos contra humanos, Geralt deberá dejar su cinismo nihilista a un lado y luchará por alejar a Ciri de sus enemigos y procurar su felicidad y seguridad, a la par que colgará sus botas de donjuán para estabilizarse con Yennefer. Por otro lado, su mejor amigo, el bardo Jaskier, dejará de constituir un mero tópico de ecos medievales para conformar un verdadero apoyo para el brujo, quien valorará su amistad en los momentos de mayor necesidad y dolor cuando la guerra y la ambición de sus enemigos le separen de Ciri y Yennefer. Lo mismo ocurrirá con otros personajes que, en una primera impresión,

² Podemos definir la entitatividad como la adscripción de los miembros del endogrupo a un destino común y a una serie de características percibidas como compartidas y, por tanto, lo que origina la adhesión al proyecto y a los valores comunes de una determinada agrupación (Blanchard, McBride y Allen, 2022). Estos lazos comunales refuerzan el recelo a los miembros del exogrupo. No es baladí, pues, que Sapkowski diera por título *Tiempo de odio* (Czas pogardy, 1995) a la cuarta novela de la saga.

³ En línea con esta capacidad de los grupos para reforzar la identificación comunal de los miembros que los componen, la teoría de la fusión de la identidad ofrece un interesante marco interpretativo para entender los procesos psicológicos subyacentes a este proceso. Según sus autores (Swann, Jetten, Gómez, Whitehouse y Bastian, 2012), se trataría de una profunda unión entre los entes personal y social de tal manera que las fronteras entre ambas identidades se vuelvan permeables y abiertas. Todo ello resultaría en una despersonalización del ser social, con individuos altamente capaces de construir una creciente sinergia social, una marcada desaparición de la unicidad de los componentes del grupo, así como una irrevocabilidad de este proceso mientras el endogrupo sea capaz de mantener la influencia contextual que ejercía cuando se desarrolló este sentimiento de cohesión (Swann, Jetten, Gómez, Whitehouse y Bastian, 2012, p. 442).

parecen constituir más lugares comunes de la fantasía épica, pero que se mostrarán altamente individualizados en la pluma de Sapkowski: la hechicera bondadosa Triss Merigold, el caballero renegado Cahir, la arquera Milva, la pícara Angoulême y el vampiro Emiel Regis.

Así las cosas, con una trama de ambientación medieval o, al menos, evocadora de la Edad Media —rasgo que, por otra parte, es ya inseparable del género fantástico⁴—, unida a toda esta serie de elementos maravillosos, los temas de la *Saga* se elevan muy por encima de la mera presencia anecdótica de criaturas mitológicas y legendarias —en una recreación neomedievalista— para dar paso a reflexiones crudas y sísmicas sobre el ser humano. Lo que el lector recibe al acabar la serie de libros es la sensación de haber atendido a luchas de poder, de odio, de venganza y violencia, a nivel histórico y presente; a luchas basadas en la disgregación y diferenciación sembradas por discursos y procesos de alteridad, pero también al intento de un antihéroe descreído y desarraigado por establecerse con una familia, a la par que presencia horrores derivados de la guerra —todos ellos, sin llegar a un desenlace claro, pues el conflicto y el odio no tienen fin— y, ante todo, de la naturaleza tremenda y terrible del ser humano.

Todos estos temas (paternidad, relaciones de pareja, amistad, racismo, odio, intolerancia, fanatismo religioso, imperialismo y colonialismo) pueden hallarse, sin ningún problema, en una novela de cualquier género y con una ambientación presente. No obstante, la situación medieval y la elección del género fantástico provocan un extrañamiento a la hora de tratar temas tan universales como estos.

CONCLUSIONES. EL INDIVIDUO FRENTE AL GRUPO A TRAVÉS DEL EXTRAÑAMIENTO

Hasta aquí parece quedar claro que el uso de la Edad Media en la literatura contemporánea o, al menos, posmoderna, no se reduce a un simple capricho estético para albergar tramas narrativas, sino que puede convertirse en un elemento significativo más para dar lugar a profundas reflexiones humanas que, a su vez, no renuncian al ludismo propio del Posmodernismo sobre sucesos y elementos del pasado recreado. Como ya indicó Eco, “la Edad Media inventa todas las cosas con las que aún estamos ajustando cuentas” (1988, 88-89); las inquietudes del hombre medieval, y tal como las imaginamos y recreamos en la actualidad, apenas han cambiado en unos pocos matices.

En el caso del género fantástico, que ha elegido la Edad Media como su ambientación predilecta, este proceso parece intensificarse debido al extrañamiento propio de los géneros no realistas. Si todo texto literario es, en sí, un constructo del que se desengranan significados tras un proceso de desautomatización, los géneros no realistas suponen un grado más allá, puesto que construyen un proceso de extrañamiento que aleja al lector del ambiente y la situación esperadas para poder, de esta manera, llevar a cabo una fuerte crítica social del presente de manera indirecta. Y no por ello menos efectiva, puesto que la posible oposición del lector a cuestionarse una realidad que ya considera conceptualizada se suple, gracias a este tipo de géneros, con un pretendido

⁴ La *Saga de Geralt de Rivia* no será la única obra de Sapkowski situada en los siglos medios. El autor también ha demostrado su interés por lo medieval en la *Trilogía husita* (2002-2006), de fantasía histórica, en la que mezcla elementos fantásticos, sucesos sobrenaturales y criaturas del folclore y las leyendas con hechos y personajes históricos en torno a las guerras husitas.

alejamiento de su materialidad presente que, paradójicamente, puede llevarle a polemizar y disputar las concepciones que tenía inicialmente acerca de la misma. Es de esta manera cómo la *Saga del brujo* nos muestra una crítica a una influencia endogrupal que puede llevar tanto a la desaparición del individuo y a su pérdida de libertad como a la exacerbación del odio hacia el otro.

Por otra parte, no hemos querido dejar de lado el análisis del estilo propio de Andrzej Sapkowski. Más allá de su interés por lo medieval y por el *fantasy*, el autor polaco sorprende con una propuesta sagaz y, en ocasiones, lenguaraz sobre la naturaleza humana. Leer la *Saga de Geralt de Rivia* no es simplemente acercarse a las aventuras de un cazador de monstruos o de la lucha maniquea entre buenos y malos, entre lanzamientos de hechizos y criaturas legendarias, sino que Sapkowski nos ofrece un descarnado retrato sobre las pulsiones más oscuras y retorcidas del ser humano valiéndose de todos los elementos que le ofrecen el género fantástico y el neomedievalismo.

En el caso concreto de Sapkowski, además, el autor opta por un estilo desenfadado —aunque no por ello menos certero— y cínico para volcar un demoledor nihilismo entre sus páginas. No obstante, ya sea de manera consciente o no, la ironía con la que Sapkowski escribe sus tramas, muy propia del desengaño posmoderno que corresponde a su etapa cultural, consigue de alguna manera sostener una crítica feroz contra las faltas sociales y humanas, tanto del presente como del pasado histórico. El neomedievalismo, tan propio de la Posmodernidad, junto con el género fantástico, son los instrumentos con los que Sapkowski afila su pluma para desnudar todas las carencias morales que están y han estado siempre, que tanto sufrimiento causan y han causado, y que solo tendrán antídoto si nos detenemos a reflexionar sobre ellas y tratar de repararlas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alazraki, J. (1990). ¿Qué es lo neofantástico? *Mester*, 19(2), 21-33. <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Alazraki%20Que%20es%20lo%20neofantastico.pdf>
- Blanchard, A. L., McBride, A. G. y Allen, J. A. (2022). Perceiving Meetings as Groups: How Entitativity Links Meeting Characteristics to Meeting Success. *Psychology of Leaders and Leadership*, 25(2), 90-113.
- Broche, L. (2006). Le long "Nouveau Moyen Âge". En I. Durand-Le Guern (dir.), *Images du Moyen Âge* (67-76). Presses Universitaires de Rennes.
- Brown, R. (2020). The Origins of the Minimal Group Paradigm. *History of Psychology*, 23, 371-382.
- Campbell, D. (1958). Fate, similarity and other indices of status of aggregations of persons as social entities. *Behavioral Science*, 3, 14-25.
- Campra, R. (2014). *Territorios de la ficción: Lo fantástico*. Renacimiento.
- Carroll, S. (2014). *Enchanting the Past: Neomedievalisms in Fantasy Literature* [Tesis doctoral, Tennessee State University].
- Clute, J. y Grant, J. (eds.). (1997). *The Encyclopedia of Fantasy*. Orbit Books.
- Crespo-Vila, R. (2017). La "nueva Edad Media": estado de la cuestión y nuevas aplicaciones desde las teorías culturales contemporáneas (y la literatura)? *eHumanista*, 37, 547-565. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6219209>
- De Rosario Martínez, H. (2019). Los elfos de J. R. R. Tolkien frente al ser humano y al imaginario tradicional. *Saitabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història*, 69, 153-165.
- Dellheim, C. (1992). Interpreting Victorian Medievalism. En F. S. Boos (ed.), *History and Community: Essays on Victorian Medievalism* (39-58). Garland.
- Eco, U. (1988). *De los espejos y otros ensayos*. Lumen.
- Effron, D. A. y Knowles, E. D. (2015). Entitativity and Intergroup Bias: How Belonging to a Cohesive Group Allows People to Express Their Prejudices. *Journal of Personality and Social Psychology*, 108(2), 234-253.
- Fernández Rodríguez, M. y García Martín, F. D. (2021). Geralt de Rivia. El crimen y su relación con la verdad en un universo de ambigüedades. En M. P. Martínez Fabre, F. Mateu y M. Herrero Herrero (eds.), *Crimen y fantástico* (275-286). Cinestesia.
- Fernández Rodríguez, M. y García Martín, F. D. (2022). Neutralidad y odio en el universo de Sapkowski. Transmedialidad y otredad en torno a Geralt de Rivia. En M. Martínez Deyros, M. Broullón Lozano, A. Calvo Revilla y C. Morán Rodríguez (eds.), *Estética de la recursividad en la literatura y el cine contemporáneos* (203-224). Dykinson.
- García Martín, F. D. y Fernández Rodríguez, M. (2023). De víctimas de genocidio a supremacistas: significados de la figura élfica en las sagas *The Witcher* y *Dragon Age*. En M. P. Martínez Fabre y F. Mateu (coords. y eds.), *Territorios de la Alta Fantasía* (203-212). Tirant lo Blanch.
- Hogg, M. A. (1992). *The social psychology of group cohesiveness: from attraction to social identity*. Harvester Wheatsheaf.
- Huertas Morales, A. (2014). La Edad Media entre la historia y la fantasía: modelos del nuevo milenio. *Tonos digital*, 26, 1-21. <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1020/670>
- Majkowski, T. Z. (2018). Geralt of Poland: *The Witcher 3* Between Epistemic Disobedience and Imperial Nostalgia. *Open Library of Humanities*, 4(1), 1-36. <https://doi.org/10.16995/olh.216>
- Marques, J. M., Yzerbyt, V. Y. y Leyens, J.-P. (1988). The "Black Sheep Effect": Extremity of Judgements towards ingroup members as a function of group identification. *European Journal of Social Psychology*, 18, 1-16.
- Minc, A. (1994). *La nueva Edad Media: el gran vacío ideológico*. Temas de Hoy.
- Rabbie, J. M. y Horwitz, M. (1969). Arousal of intergroup bias by a chance win or loss. *Journal of Personality and Social Psychology*, 13, 269-277.
- Rabbie, J. M., Schot, J. C. y Visser, L. (1989). Social identity theory: A conceptual and empirical critique from the perspective of a behavioural interaction model. *European Journal of Social Psychology*, 19, 171-202.
- Roas, D. (2001). La amenaza de lo fantástico. En J. A. Mayoral (ed.), *Teorías de lo fantástico* (7-44). Arco/Libros.
- Sapkowski, A. (2002). *El último deseo y La espada del destino*. Círculo de lectores.
- Sapkowski, A. (2017). *La sangre de los elfos*. Alamut.
- Simmons, C. A. (2001). Introduction. En C. A. Simmons, (ed.), *Medievalism and the Quest for the "Real" Middle Ages* (1-28). Frank Cass.
- Soto Martínez, B. (2020). *El Cid conoce a Ned Stark. La visión posmoderna del Medioevo* [Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Salamanca].
- Swann, W. B., Gómez, Á., Jetten, J. y Whitehouse, H. (2012). When Group Membership Gets Personal: A Theory of Identity Fusion. *Psychological Review*, 119(3), 441-453.
- Tighe, C. (2010). Poland translated: the post-communist generation of writers. *Studies in East European Thought*, 62(2), 169-195. <https://www.jstor.org/stable/40927716>
- Valles Calatrava, J. (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Iberoamericana Vervuert.
- Vu, R. (2017). Fantasy Ater Representaion. *D&D. Game of Thrones, and Postmodern World-Building. Extrapolaion*, 58(2-3), 273-301. <https://doi.org/10.3828/extr.2017.14>
- Yzerbyt, V., Castano, E., Leyens, J.-P. y Paladino, M.-P. (2000). The Primacy of the Ingroup: The Interplay of Entitativity and Identification. *European Review of Social Psychology*, 11, 257-295.



3.4

Inês después de muerta. Tres ejemplos de anacronismo progresivo en la narrativa inesiana actual

Ana Rita Gonçalves Soares
 Universidad Complutense de Madrid

INTRODUCCIÓN. INÊS DESPUÉS DE MUERTA

Agora é tarde, Inês é morta.
 Proverbio popular brasileño

¹ En *Inês de Castro. Um tema português na Europa* (1987), Maria Leonor Machado de Sousa rastrea exhaustivamente una serie de obras ficcionales e historiográficas que recuperan el mito inesiano en sus más diversas versiones. Su catálogo final de referencias literarias incluye más de mil entradas comprendidas entre el siglo XIV y 1987. En una edición actualizada (2020) la investigadora amplía el catálogo e incluye también las obras publicadas entre 1987 y 2019.

² Cabe recordar que una parte considerable de estos episodios no tiene fuentes históricas que los documenten y, por eso, existe mayoritariamente en el imaginario del pueblo portugués, “entrando despacio en las ciudades y los poemas” (Helder, 1963, p. 107), como había previsto el narrador del cuento “Teorema”. Doña Inês “abandona la carne y se hace fuente” (1963, p. 107).

Se puede afirmar que, en líneas muy generales, la literatura portuguesa ha fijado el episodio inesiano con las siguientes coordenadas: doña Inês surge como una mujer rubia y frágil, enamorada del infante don Pedro, un personaje violento y carismático. Por otra parte, dibuja al rey Afonso VI como un hombre sensible que acaba sometido a la mala intención de sus tres concejales –Pe(d)ro Esteves Coelho, Álvaro Gonçalves y Diego López Pacheco–, que interpretaban la relación entre don Pedro y doña Inês como un peligro para la soberanía nacional. Doña Constança, la esposa de don Pedro, surge la mayor parte de las veces en un segundo plano, traicionada tanto por su marido como por su aya y amiga, Inês.

Para (re)contar sus historias contribuye a lo largo de los siglos una serie de textos (ficcionales e historiográficos) que, poco a poco, crea en el imaginario contemporáneo lo que se conoce como la “materia inesiana”¹. La fama del amor trágico entre don Pedro y doña Inês se mantiene, por lo tanto, hasta la actualidad, aunque de la H/historia cada autor/a elija el ingrediente trágico que mejor le permite indagar sobre los amantes desde distintas perspectivas²: sean las razones legitimadoras para el asesinato violento de la joven Inês, la visión del futuro rey, don Fernando –testigo silencioso de los amores ilegítimos entre su padre y la dama gallega–, o la sanguinaria venganza contra los concejales de don Afonso IV.

Historias como esta se prestan evidentemente a variadas reescrituras porque son, en esencia, relatos de una atractiva y desafiante complejidad simbólica. La vitalidad de las narraciones en torno a las figuras de

don Pedro y doña Inês –así como de muchos otros mitos medievales– está directamente relacionado con la plasticidad y el carácter acomodaticio de sus argumentos. Su permanencia parece estar relacionada con el tema del “amor más allá de la muerte”, donde se entrecruzan tópicos literarios como la locura, el patriotismo y la abnegación –además de la oposición entre crueldad y piedad–, de los cuales se encuentran diversos ejemplos en la tradición literaria europea medieval (Tristán e Iseo, Romeo y Julieta o Paolo y Francesca).

Este artículo tiene como propósito examinar concretamente tres reinterpretaciones contemporáneas del mito de Inês de Castro que recurren al anacronismo progresivo, es decir, trasladan personajes y/o acontecimientos propios de la Edad Media a un contexto actual³: “Teorema” (1963), de Herberto Helder (1930-2015), “Segunda Memória - Pedro e Inês” (1987), de Vasco Pereira da Costa (1948-), y *A trança de Inês* (2001), de Rosa Lobato de Faria (1932-2010). Según se intentará explicar, el anacronismo permite, en el contexto de los textos citados, marcar la trascendencia mítica de don Pedro y de doña Inês, que superan su relativismo histórico y se consolidan como arquetipos trans-temporales. Las narrativas seleccionadas plantean, pues, la voluntad de imaginar una dimensión mitificadora que va más allá de la temporalidad objetiva y lineal. Con las palabras de Rosa Lobato de Faria (2001, p. 10), estamos ciertamente ante un “amor sem fronteiras, sem tempo, sem espaço, materializado de onde em onde na história, na eternidade, no coração dos homens”.

EL ANACRONISMO PROGRESIVO EN TRES TEXTOS INESIANOS

«Teorema» (1963), de Herberto Helder

Bajo la presencia anacrónica de la estatua del marqués Sá da Bandeira –nacido casi quinientos años después de la escena que se presenta a los/as lectores/as– surge el protagonista del cuento “Teorema” (1963), de Herberto Helder. Pero Esteves Coelho, uno de los concejales del rey Afonso IV que, según se sabe, habrá sido el responsable por el asesinato de doña Inês de Castro, amante del príncipe heredero don Pedro.

En sus últimos momentos con vida el condenado no pide clemencia, evocando las muy conocidas “razones de Estado”. Tampoco “soltou entãõ contra ElRey em palavras injuriosas, chamando-lhe: *Traidor, sem fé, prejuuro, algoz, carniceiro dos homens*” (Lopes, 1735, pp. 303-304). Simplemente afirma ante don Pedro y el pueblo que ha acudido a la plaza para ver el espectáculo que le ofrece su muerte y la de doña Inês:

Vejo a janela manuelina e o rei esmagado entre os blocos dos dois prédios ao lado.

– Senhor – digo eu – , agradeço-te a minha morte. E ofereço-te a morte de D. Inês. Isto era preciso, para que o teu amor se salvasse.

– Muito bem – respondeu o rei. Arranquem-lhe o coração pelas costas e tragam-mo. (Helder, 1963, p. 104) ●●●

³ Cuando un personaje o evento perteneciente a la Edad Media es introducido en un escenario del presente estamos ante un “anacronismo progresivo”. El “anacronismo progresivo” se define en oposición al “anacronismo regresivo”, que representaría la situación contraria, es decir, un personaje o evento contemporáneo que se traslada a una Edad Media ficcional.

Muchos lectores y lectoras podrán intuir qué escena se desarrollará a continuación. Tal y como describe famosamente la crónica de Fernão Lopes (1735, p. 304) “a maneira de sua morte sendo dita pelo miudo seria muy estranha, e crua de contar; porque mandou tirar o coração pelos peitos a Pedro Coelho, e a Alvaro Gonçalves pelas espadas”. Mientras, el pueblo, bárbaro y puro, aplaude. El mismo pueblo que, según Luís Vaz de Camões, pidiera obstinadamente la muerte de la “amante favorita” de don Pedro aclama ahora la condena de su ejecutor⁴. El rey don Pedro surge como sinécdoque de su pueblo –naturalmente coherente en sus contradicciones– y a él se le entrega el corazón del condenado en una bandeja de plata.

Post mortem, la narración de Pero Coelho prosigue: “Percebo como tudo isto está ligado, como é necessário que todas as coisas se completem. [...] Sei que vou para o inferno, visto que sou um assassino e o meu país é católico. Matei por amor do amor – e isso é do espírito demoníaco” (Helder, 1963, p. 105). Por entre los gritos y los aplausos del pueblo, el “claxon de um carro expande-se liricamente no ar” (1963, pp. 105-106), iluminando la escena:

– Só o coração – diz [el rey]. E levanta de novo o meu coração, e depois trinca-o ferozmente. A multidão delira, aclama-o, chama-me assassino, cão, e encomenda a alma ao Diabo. Eu gostaria de poder agradecer a este povo bárbaro e puro as suas boas palavras violentas. Um filete de sangue escorre pelo queixo de D. Pedro, e vejo os seus maxilares movendo-se ligeiramente. O rei come o meu coração. (1963, p. 106) ●●●

El rey mastica el corazón y se consolida el vínculo entre ambos y su “común amor a la eternidad” (1963, p. 106). Mientras lo hace, su cuerpo está inacabado y en interacción con el mundo: “traga, engulle, desgarrar el mundo, lo hace entrar en sí, se enriquece y crece a sus expensas” (Bajtin, 1974, p. 253). La boca abierta que tritura, desgarrar y masca tiene aquí, en cierto sentido, una connotación noble –ya que determina que el rey se abra al mundo y doña Inês ocupe su alma–, y así, los tres se presentan, de generación en generación, entrando despacio en las ciudades y en los libros. En la línea de lo que comenta Teresa Cristina Cerdeira (2008, p. 56), lo que el cuento parece celebrar es el júbilo erótico de una experiencia *a tres*, “suprema perversão de um eu que ousa dizer o seu desejo, que ousa proclamar o seu amor, que é amor do amor do outro e amor pelo outro”.

Un “teorema”, cabe recordar, es una proposición que afirma una verdad demostrable. En el ámbito de las Matemáticas, define una idea que, partiendo de un supuesto (hipótesis), confirma una tesis no evidente por sí misma. El “teorema”, tal y como lo presenta Heberto Helder, colocaría así a los amantes en los catetos de un triángulo recto y a Pero Coelho en la hipotenusa (Junior & Penha, 2017, p. 26). La escena del monarca devorando el corazón del asesino de su amante se consolida como un acto de comunión de los cuerpos: el narrador se ve dentro del cuerpo del rey, en sus entrañas, así como doña Inês y don Pedro viven eternamente el uno dentro del otro. La tesis que se propone atribuye así el protagonismo a este tercer elemento de la narración, Pero Coelho, sin el cual el mito inesiano no se hubiera consolidado.

El protagonista de “Teorema” muere, según el narrador, por haber inmortalizado el amor: tanto cuando mata a la amante del futuro rey “por amor do amor” como pocos años después, cuando protagonizó uno

⁴ En las estrofas 127 y 128 del canto III del poema épico de Luís Vaz de Camões (2000, pp. 130-131) se puede leer la argumentación que elabora doña Inês para convencer al rey: “Mova-te a piedade sua e minha./ Pois te não move a culpa que não tinha.// E se, vencendo a Maura resistência,/ A morte sabes dar com fogo e ferro,/ Sabe também dar vida, com clemência./ A quem para perdê-la não fez erro”. Don Afonso VI, sensible a las palabras de la joven gallega, parece estar a punto de revertir su decisión en dos ocasiones, subrayando la humanidad del monarca. Sin embargo, se contraponen el sentido de Estado y su carácter orgulloso y, finalmente, tienen más peso en su decisión dos elementos que son centrales en el cuento “Teorema” de Heberto Helder: los concejales y el pueblo “falso”, “feroz” y “pertinaz”.

de los episodios más importantes en la creación del mito inesiano –su propia muerte– y el macabro ritual de venganza del que dejó registro Fernão Lopes en sus crónicas⁵. Con este episodio se presta así tributo a un nuevo “héroe”, que se une a los amantes, creando otro foco histórico-legendario, “imbuído de conotações valorativas, identicamente trágico, analogamente mítico” (Ramos, 2006, p. 268). En el cuento, el asesino de doña Inês ya es inmortal, como lo son también los amantes. Por eso, Pero Coelho le agradece al rey don Pedro su muerte y le entrega la de doña Inês, en un simbólico intercambio de actos de inmortalización.

Como se ha dicho, la narración de Pero Coelho sigue mientras se le arranca el corazón y seguirá incluso mientras el rey lo muerde ferozmente. Además de los anacronismos materiales que se perciben en la escena, el cuento de Herberto Helder presenta aquí otra situación-límite de manipulación temporal: al trasladar hacia Pero Coelho la narración de la venganza de don Pedro, el/la lector/a puede conocer un tiempo que dura antes, durante y después de su propia muerte. Se trata de conocer la perspectiva silenciada en la tradición literaria “daquele eu que precisa narrar sua experiência transgressora da sexualidade e da contingência moral dos limites da morte” (Cerdeira, 2008, p. 54). Para Teresa Amado (2003, p. 186) “Teorema” es, por eso, una narrativa “à margem do tempo”.

“E Deus não é chamado para aqui” (Helder, 1963, p. 107), concluye el narrador de “Teorema”. En las palabras de Teresa Cristina Cerdeira (2008, p. 56), con esta sentencia, “o conto finda de modo perfeitamente herético ao consumir uma eucaristia sem Deus”. Consagrando su devoción al Amor –que se representa aquí sin un referente concreto, pero en un sentido histórico–, a la Muerte y a la Eternidad, los tres protagonistas donan su sangre para eternizar en el imaginario colectivo uno de los mitos fundamentales de la Historia medieval peninsular.

«Segunda Memória - Pedro e Inês» (1987), de Vasco Pereira da Costa

Para el historiador francés Jacques Le Goff (1988), la Historia genera los mitos y luego, al reactualizarse constantemente en el discurso histórico, el mito, dice, *prolonga el tiempo de la Historia*. La relación de Pedro e Inês que, en la realidad histórica, tiene fin en aquel fatídico siete de enero de 1355 permanece viva “A:E:AFIN:DOMÛDO” –“hasta el final del Mundo”– en el imaginario mítico de los/as portugueses/as y, de manera más concreta, en los diferentes textos que, a lo largo de los siglos, la han *liricalizado*, *historiado*, *prosado* y *teatralizado*⁶:

[...] a história está mais que contada, os poetas liricaram-na, os historiadores historiaram-na, os prosadores prosaram-na, os dramaturgos teatralizaram-na. E de tanto a trabalharem ela surgiu sempre outra [...]. Sempre outra, não digo bem, porque, afinal, nada alterou o destino da gente que fez esta história: é sabido que qualquer autor que a retome, ressuscitando o tempo e as vidas, animando casas, árvores, trevas, caminhos e sóis, será obrigado, no final, a derrubar as casas, a abater as árvores, a queimar as trevas, a barrar os caminhos, a apagar os sóis, a calar o tempo e a matar. (Pereira da Costa, 1987, p. 51) ●●●

El fragmento citado está extraído de otro ejemplo muy significativo e interesante del *corpus* inesiano: el cuento de Vasco Pereira da Costa,

⁵ Se desconocen las fuentes que justifican la escena sangrienta descrita en la crónica posterior de Fernão Lopes (Amado, 2003, p. 183). Aunque la literatura no ha dejado de recuperarla, es importante mencionar que en el *Livro de Linhagens* do Conde D. Pedro, producido en el período entre 1340 y 1344 –y, por lo tanto, al contrario de lo que sucede con Fernão Lopes, contemporáneo del rey don Pedro I de Portugal–, solamente se puede leer un breve testimonio del castigo: “E este Pero Coelho matou-o el rei dom Pedro porque o culpou na morte de dona Ines de Castro. Este Pero Coelho mostrou grande contrição a sa morte, dizendo que ele perdoava a todos aqueles que o sentearom e derom i conselho e ajudoiro, que Deos perdoasse a el” (Barcelos, 1980, p. 373). Fernão Lopes (1735, p. 304) describe, sin embargo, varios años después –en el famoso capítulo titulado “Como Diogo Lopes Pacheco escapou de ser prezo, e os outros foraõ entregues, e logo mortos cruelmente”– la muerte que “sendo dita pelo miudo seria muy estranha, e crua de contar; porque mandou tirar o coração pelos peitos a Pedro Coelho, e a Alvaro Gonçalves pelas espadauas”. Como afirma Agustina Bessa-Luís (2010, p. 142), quizá podemos concluir que “em Portugal, a lenda leva a melhor sobre a realidade. Ela é mais segura do que o facto real em toda a sua imutabilidade”.

⁶ La inscripción “A:E:AFIN:DOMÛDO” se puede leer en la base del rosetón de la tumba de don Pedro, conservado en el Mosteiro de Alcobaça. La enigmática inscripción se ha interpretado como “Até ao fim do mundo” o “Aqui espero o fim do mundo”.

titulado “Segunda Memória - Pedro e Inês”, publicado en la antología *Memória Breve* (1987). Aunque el argumento del texto se remonta al siglo XIV –y mantiene un diálogo intertextual constante con aquel que puede considerarse su paradigma primordial (la crónica de Fernão Lopes)–, el telón de fondo es la Europa de finales del siglo XX. El ejercicio de recontextualización –*resucitando el tiempo y las vidas*, como escribe Vasco Pereira da Costa en el fragmento citado arriba– actualiza los amores de don Pedro y doña Inês y los hace coincidir con la entrada de Portugal y España para la Unión Europea, a finales de los años ochenta.

Ella, Inês, es una diputada española de derechas y él, Pedro A., un diputado portugués de izquierdas, su adversario político. Haciendo un evidente homenaje a una serie de fuentes que son citadas directamente en el texto, la caracterización de Pedro A. retoma todos los rasgos físicos y psicológicos que García de Resende, António Ferreira, Luís Vaz de Camões, Henry de Montherlant o Agustina Bessa-Luís le habían otorgado: “entroncado, baixo, barba rala [...] perturbação dos olhos, inquietude de movimentos, constantemente alterado, nervoso, riso travesso e infantil, lábios intranquitos, impaciência selvagem de gamo, irado, gaguez, insone, tarado psicoanalítico” (Corradin, 2017, pp. 64-65). Además de los citados, confiesa el narrador, “temia o carácter sangrento e cruel que lhe emprestara Fernão Lopes” (Pereira da Costa, 1987, p. 78).

Es de señalar que, de manera general, la representación contemporánea de don Pedro se corresponde con su imagen tradicional –la que fue divulgada tanto por la ficción como por las crónicas– y que, en este sentido, no existe un esfuerzo particular de investigación historiográfica. Independientemente de su veracidad, la imagen convencional sirve como elemento esencial en el pacto de lectura, en la medida en que ayuda a definir un pasado mítico fácilmente identificable y, no menos importante, a dibujar cierto espíritu y carácter portugués con raíces históricas.

Volviendo a la narrativa, es interesante mencionar que en este cuento se recupera una figura poco frecuente del imaginario inesiano: Afonso Madeira, el fiel escudero de don Pedro. Citando al cronista del reino –cuyo texto el narrador de la “Segunda Memória” recoge metafóricamente del suelo en varias ocasiones–, se puede leer: “E como quer que o rei muito amasse o escudeiro (mais do que deve aqui dizer-se), posta de parte toda a benquerença, mandou-o tomar na sua câmara” (1987, p. 69). A grandes rasgos, en la reinterpretación contemporánea de su personalidad, Afonso Madeira es un técnico de ordenadores, un “jovem inteligente, promissor, de grande futuro à sua frente, encantador no convívio, moderno, desportista, *prafentex*” (1987, p. 64) y padece de VIH. El narrador insinúa que este mantiene una relación especialmente cercana con Pedro, como ya se leía entre líneas en la crónica de Fernão Lopes cuando añade el inciso citado: *lo amaba, más de lo que aquí cabe decirse*. Como se percibe en el fragmento a continuación, además, el triángulo equilátero del teorema pitagórico propuesto por Herberto Helder asume otras formas; aquí Afonso Madeira mantiene también una relación con Constança A., quien acaba muriendo debido al VIH⁷:

Mas terei de esperar o toque de campainha para aclarar as minhas dúvidas. Retomo Fernão Lopes:

Afonso Madeira tocava e cantava, fora a sua elegância e boas prendas já contadas, de maneira que, por azo de tal aproximação, com longa

⁷ Según se puede leer: “vai morrer da mesma morte do [...] telemático Madeira, que a contaminou incuravelmente com a doença nova dos impuros e dos libertinos: morte roboticamente poderosa, computadorizadamente regular, ciberneticamente esterilizada –e um corpo infecto, vicioso, perverso” (Pereira da Costa, 1987, p. 69).

afeição e falas amiúde se gerou entre ele a mulher do corregedor tal fruto que veio ele à consumação dos seus prolongados desejos.

[...] Pedro A. acabará por confirmar isto mesmo, daqui a pouco, quando me falar das visitas de Constança a casa do Madeira (1987, p. 64) ●●●

Como se percibe a partir de este mismo fragmento, la relación a un tiempo con la crónica de Fernão Lopes —“Fernão Lopes não precisa de mim para pintar o Rei Dom Pedro. A bem dizer, eu é que preciso dele” (1987, p. 62)— es otro ejemplo más de la importancia del cronista como interlocutor privilegiado en la ficción medievalista⁸. En “Segunda Memória - Pedro e Inês”, el narrador contemporáneo —un diputado europeo amigo de Pedro A.— parafrasea a lo largo de varias páginas el episodio inesiano siguiendo de cerca la versión cronística y, en el final, muy al modo de la retórica lopina, afirma que “mesmo que ella não fique atestada pela clara certidão da verdade”, el cuento “aí está com a verdade que me deparei dias a fio” (1987, p. 81). Él, en cualquier caso, es solo un “contador desta história por incumbência da [...] própria vontade” (1987, p. 59).

Como sucede con otras novelas de tema inesiano, se percibe claramente en “Segunda Memória”, desde el propio título, una relación emocional y empática con el pasado. El amigo de Pedro A. también parece habitar esa temporalidad al margen del tiempo estrictamente cronológico. Un ejemplo claro surge al final del relato, cuando el narrador asiste, en el siglo XIV, al fatídico asesinato de doña Ignés —“quando la cheguei, Ignés estava trespassada por um punhal”— y se asume como culpable de orientar al príncipe en el camino de la perdición (1987, p. 80). El narrador de las desventuras de Pedro e Inês habita, por lo tanto, diferentes tiempos, incluyendo el medieval, con el que parece mantener una relación corporal, catalizada por la lectura de las crónicas. Como diría Carolyn Dinshaw (1999), el narrador parece existir *en otro tiempo*, con otro tiempo *en él*. Sin duda, el amigo de Pedro A. *se hace* medieval, enfatizando ya no la otredad de un tiempo imposible de recuperar, sino, como alternativa, la creación de una transtemporalidad vivida y atravesada por múltiples experiencias subjetivas.

En cuanto a la relación entre los dos amantes, en el plano temporal de los años ochenta, oscila entre la furia del amor apresurado y las “discussões inconciliáveis nos escopos das ideologias a provocarem a conversa acabada porque os votos não obtinham nunca a maioria, havia sempre o empate [...] a aceitação dos prazeres de dois corpos nunca cedendo à harmonia da felicidade dos povos” (Pereira da Costa, 1987, p. 70). Como se puede entrever, la muerte precoz de Constança A. debido al VIH les permite finalmente a los amantes vivir en Estrasburgo: “Una familia renovada e regularizada” (1987, p. 81), afirma el narrador. Sin embargo, para que el mito se siga revitalizando, como es sabido, Inés debe morir:

Tudo começou com um telex da France Presse:

“Inés C., deputada espanhola do Parlamento Europeu, foi hoje, ao princípio da manhã, vítima de atropelamento mortal, em Estrasburgo, quando atravessava o largo fronteiro ao Parlamento”. (1987, p. 83) ●●●

Sería de esperar, quizá, que los personajes ficcionales tuvieran autonomía en este mundo real y actual —y se liberaran de la historia que los ha creado, como diría Umberto Eco—, pero parece evidente que, dentro de

⁸ Esto mismo sucede, por ejemplo, en novelas como *Crónica de Brites* (2008), de Júlia Nery, o en el cuento “Ópera III. Leonor Telles” (2006), de Agustina Bessa-Luis, que rescatan varias veces su figura (y sus palabras) a la hora de (re)contar, desde la actualidad, los hechos que tuvieron lugar en la Edad Media peninsular.

la experiencia ficcional del universo medievalista, todo personaje está condenado en gran medida a repetir el pasado. En el caso de Inês C., la alta velocidad del vehículo en aquella zona en un día tan nebuloso explica el terrible asesinato de la joven diputada española. El responsable es Álvaro Gonçalves, que iba en compañía de Pedro Coelho y de Diogo Lopes Pacheco, y huye rápidamente del local. Según los periódicos que daban noticia del suceso, Pedro A. e Inês C. tenían intención de casarse en breve. "O que é falso" (1987, p. 84), asegura el narrador, aclarando que el enlace formal ya había tenido lugar en el Maine. Él mismo tiene en su poder una fotocopia de ese contrato y la ha dejado en manos de un especialista de la Facultad de Derecho de Coimbra, para que garantice la legitimación de los hijos de ambos.

Habiendo seguido punto por punto la cronología de los eventos conocidos, queda solo saber cómo actualiza Vasco Pereira da Costa la famosa escena de la coronación póstuma de doña *Ignês* de Castro. En el escenario del siglo XX, Pedro A. propone que Inês C. presida el Parlamento Europeo: "uma presidenta embalsamada, símbolo do amor que suplanta ideologias" (1987, p. 86). La gran mayoría de los estados miembros apoya la propuesta: los griegos ven la oportunidad de homenajear a sus dioses y sus tragediógrafos, los alemanes suscriben la propuesta *románticamente*, los ingleses solicitan que la ceremonia tenga lugar en lengua inglesa, con menciones obligatorias a William Shakespeare. En cuanto a los españoles, encomendaron "milhares de flores vermelhas, cor do sangue da paixão, única razão da vida, único pretexto para a morte"; los portugueses, por otro lado, lloraron ríos de lágrimas en un fado arrepentido (1987, p. 87). Sin excepción, se aclama así la elección de "la diputada que fue presidenta después de muerta" y todos/as besan la mano del cadáver con reverencia y conmoción. Al final, Pedro A. parece escuchar un murmurio en los labios de Inês: "Meu amor, espero-te hoje para a ceia" (1987, p. 87)⁹.

A trança de Inês (2001), de Rosa Lobato de Faria

Por último, también merece la pena mencionar la novela *A trança de Inês* (2001), de Rosa Lobato de Faria, que comparte con los relatos anteriores un proyecto ficcional que recupera de la historia-mito su intemporalidad, el don de la ubicuidad a través de todas las eras (Lobato de Faria, 2001, p.17). Para la autora portuguesa, don Pedro y doña Inês tienen tres vidas, vividas en los períodos entre 1320 y 1367, de 1963 a 2006 y, finalmente, en un hipotético y estéril tiempo futuro entre 2084 y 2105:

Ao princípio achávamos que era apenas uma coincidência, Pedro e Inês e os seus amores contrariados, depois, com o decurso dos acontecimentos e o progresso da minha loucura comecei a pensar que eu devia ser a reencarnação de D. Pedro I, o Cru, mas agora tenho a certeza de que sou o próprio rei [...] Como puderam os esbirros de meu pai pensar que te matavam, que matavam este amor sem fronteiras, sem tempo, sem espaço, materializado de onde em onde na história, na eternidade, no coração dos homens? Somos, para sempre, da vida e da morte, para sempre, para sempre, para sempre, somos senhores do tempo, escravos do tempo, a droga que me enfiaram nas veias envolve-me agora nos seus tentáculos quentes e sábios, leva-me pelas ruas da eternidade, por onde é dantes, é depois, é agora, passado e futuro onde perenemente te encontro, te amo, te venero e te conduzo à morte e enlouqueço. (Lobato de Faria, 2001, p. 10) ●●●

⁹ El poema que Ana Luísa Amaral le dedica a los amantes medievales en su antología *Vozes* (2013) –titulado "Inês e Pedro: quarenta anos depois" (2013, p. 53)–, podría servir como la continuación del cuento de Vasco Pereira da Costa. "É tarde. Inês é velha" (l. 1) y come avena mientras Pedro se queja del sabor del javalí: "Mulher que eu tanto ameí, o javali é duro! Já não há javalis decentes na coutada/ e tu perdeste aquela forma ardente de temperar/ os grelhados!" (l. 4-7), le dice el Cruel a su amante. Inês "com artroses" (l. 15), "sem três dentes na frente" (l. 33-34), apenas escucha las quejas de su amado debido al desajuste del aparato auditivo. Pedro, por otra parte, recuerda la "fantasia peregrina" (l. 18) de otros tiempos mientras desea un bistec. Parece ser que, aquí, los amantes han sobrevivido a su propia Historia.

La trenza rubia de Inês sirve aquí como metáfora evidente para los hilos entrelazados del tiempo, de la Historia y del mito que plasman la “intemporalidade da nossa paixão” (2001, p. 17)¹⁰. Como afirma Pedro Santa Clara, a quien le corresponde narrar la historia en los siglos XX y XXI: “pensei que era a tua trança que entretecía o tempo, que ligava as eras, que atava os amantes de todas as idades da terra, que dava sentido à minha história de peregrino das paixões intemporais” (2001, p. 156)¹¹. Asumiendo la paradoja –puesto que el concepto mismo de anacronismo perdería en última instancia su validez si se niegan las fronteras temporales–, quizá se puede argumentar que la temporalidad aquí se vuelve *irrelevante* (Fernández Prieto, 2003, p. 194): pasado, presente y futuro se entrelazan y se presentan ficcionalmente como meras convenciones de orden historiográfico. La relación entre los tiempos es, por el contrario, emocional y mítica.

El/la lector/a está, pues, ante una suerte de no-tiempo de la Historia y de la leyenda, creando en el público lector una sensación de presente *continuo*, sin un punto final¹², como si don Pedro y doña Inês existiesen –y no cesasen de existir– desde tiempos inmemorables. Además, se plantea que los siglos XX, XXI y XXII se construyen en cuanto que dimensiones temporales agregadas a la eternidad temporal del mito y, en ese sentido, contribuyen a enfatizar la experiencia de una temporalidad compleja y múltiple –acorde a las reglas internas de la mitificación–, y problematizar todo deseo de trazar periodizaciones históricas claras y distintas.

En un primer momento, los/as lectores/as se encuentran a Pedro, enfermo psiquiátrico, acusado de necrofilia, postrado en la cama de un hospital. Es la esquizofrenia del protagonista-narrador la que potencia los movimientos temporales y que le permite transitar entre el mito, el tempo, la memoria, y la H/historia. Concretamente, él afirma “confundir o tempo com o tempo com o tempo. Viajo entre ser e não ser, entre estar e não estar, e isso deixa-me cansado, confuso, incerto” (Lobato de Faria, 2001, p. 63). Está condenado, pues, a llevar consigo esta mezcla aleatoria e incurable de tres vidas (2001, p. 157).

Es él quien estructura la narración en torno al motivo del amor que siente por Inês, cambiando en el siglo XX las razones de Estado alegadas por don Afonso IV en el siglo XIV por los intereses empresariales que oponen los Castro a los Santa Clara. Ya en el siglo XXII serán los condicionamientos del sistema de clases del Futuro Relativo –un sistema que regula las reglas de procreación– los que, una vez más, harán imposible la relación de los amantes. En sus delirios, Pedro Santa Clara recuerda, pues, ser el monarca Pedro I de Portugal a la vez que reconoce ser, siglos después, Pedro Rey. Cabe aclarar que junto a Pedro e Inês se mueven también en el tiempo los personajes más emblemáticos del mito –Constança, Afonso (padre), Beatriz, Pedro Coelho y Afonso Madeira–, cuyas personalidades son reconstruidas con enorme libertad en los nuevos contextos temporales¹³.

A grandes rasgos, los fragmentos que se identifican con el relato medieval recuperan lo más conocido de la crónica de Fernão Lopes, añadiendo, no obstante, algunos aspectos que más bien parecen recogidos de la literatura posterior como pueden ser las referencias reiteradas al aspecto más enfermizo del rey, a su posible necrofilia y necrolatría¹⁴.

Los fragmentos de la novela ambientados en los siglos XX y XXI son los más extensos. Pedro Santa Clara, el narrador, es hijo de Afonso

¹⁰ Flavia Maria Corradin (2017, p. 69) reconoce en la trenza de Inês una forma de conexión entre el mundo de los vivos y el Más Allá. Se presenta, de esta forma, como un símbolo cerrado que evoca la teoría del Eterno Retorno. Asimismo, afirma la investigadora, es una alegoría del propio mito, “cuyo amor se reactualiza a cada releitura ao longo dos tempos, na constante esperança do reencontro eterno dos amantes, depois do juízo individual (ou será do final?)”.

¹¹ El apellido del protagonista-narrador, Santa Clara, hace referencia al Monasterio de Santa Clara, fundado por doña Isabel en 1314, en los márgenes del río Mondego, en Coimbra. Ahí fue sepultada inicialmente la amante del rey don Pedro.

¹² *A trança de Inês* termina sin un punto final.

¹³ El caso de Constança constituye, quizás, uno de los ejemplos más reveladores, ya que su presencia en las distintas versiones del mito tiende a diluirse progresivamente, reflejo de la escasa atención que la tradición literaria posterior ha concedido a la figura de la esposa de don Pedro I. En el caso de *A trança de Inês*, el/la lector/a se encuentra inicialmente con la princesa prometida que, tras convertirse en esposa del infante, asume también el rol de madre del futuro rey, don Fernando. En el siglo XX, este papel es retomado, aunque con variaciones significativas: Constança se presenta como la esposa de Pedro Santa Clara, pero la pareja no tiene descendencia, supuestamente por el temor de ella a engordar. El retrato que se ofrece es marcadamente irónico, acentuando su carácter frívolo y prejuicioso. En la narrativa del siglo XXII, sin embargo, su figura queda reducida a una mención fugaz por parte de Afonso Madeira, quien alude a un encuentro con ella que nunca llega a materializarse.

¹⁴ Otra situación que destaca en relación a los textos medievales conocidos y que introduce en la narrativa del siglo XIV un aspecto novedoso es la figura de Teresa Lourenço, otra amante del rey; se trata de una figura poco conocida que, sin embargo, tiene una importancia clave para la Historia de Portugal, ya que es su hijo, don Juan I, el que iniciará en 1383 la dinastía de Avis.

y Beatriz, nieto de Diniz, empresarios abastados que se dedican a la construcción de centros comerciales. En la empresa, Afonso cuenta con el apoyo de sus tres asesores, “os doutores Gonçalves e Coelho e o engenheiro Pacheco, sempre ouvidos em todas as decisões” (2001, p. 51). La joven Inês es una de las empleadas y será despedida prontamente cuando se sospecha de que podrá estar robando información de los Santa Clara para favorecer a su propia familia, los Castro: “Quando o meu pai deu ordem para te despedirem, depois de inúmeras reuniões à porta fechada com os seus assessores, sentiu-se na empresa uma atmosfera de escândalo e criou-se à sua volta uma lenda de maldades e hipocrisias que te eram atribuídas *a posteriori*” (2001, p. 51). Tal y como sucede en el *Trezentos*, las intrigas alejan a los amantes, que hacen planes para reencontrarse y huir para Brasil. En la última noche juntos, no obstante, Inês es herida a balazos —“uma arma que te alvejou uma, duas, três vezes” (2001, p. 152)— y muere en los brazos de Pedro. Enloquecido, él emprende una luna de miel eterna con el cadáver de su amada en el maletero hasta que es encontrado por la policía, juzgado, y condenado a vivir en un manicomio.

El futuro de los amantes, por último, tiene lugar en un Portugal distópico, organizado en función de una serie de características (belleza, inteligencia, salud, heterosexualidad, etc.) que permiten dividir la sociedad en dos categorías: un pequeño porcentaje conforma la élite de quienes se podrán reproducir —designados/as “Continuadores” o “Ciudadanos X” (*xis*)—; los/as demás son clasificados/as como “Individuos Y” (*ípsilon*). En este universo profundamente jerárquico e intransigente se encuentran una vez más Pedro —ahora apellidado Rey (escrito deliberadamente con y)— e Inês (Pires) de Castro, dos adolescentes enamorados que descubren que no podrán estar juntos ya que no pertenecen a la misma categoría.

Con veinte años, Inês descubrirá alegremente que es una Continuadora mientras que Pedro será clasificado como un individuo inferior, es decir, un Ciudadano Y. Según consta en los informes, esto se debe a una ligera perturbación mental y de comportamiento: “Foi-me detectado um sobressalto amoroso, um desvio de comportamento semelhante à paixão, essa doença da mente que compromete uma actuação saudável do indivíduo” (2001, p. 99). No obstante, estas imposiciones no impiden que Pedro e Inês se salten las reglas y se entregan el uno al otro una noche. La locura amorosa permanece, pues, incluso en aquella sociedad racional donde la pasión es una debilidad, una enfermedad mental que relega a los individuos a una clase inferior. Inês se queda embarazada después de esa unión, lo cual conlleva la pena de muerte.

En el siglo IV, es sabido, son las razones de Estado las que sirven como excusa para condenar Inês a morir. En los siglos XX y XXI, las razones económicas y las disputas familiares vuelven a impedir el amor entre Pedro Santa Clara e Inês de Castro. Tampoco en el siglo XXII, Pedro Rey e Inês escapan a su destino, que se manifiesta incondicionalmente y supone la muerte de Inês. Recordando la propuesta estética de Herberto Helder, Rosa Lobato de Faria subraya, asimismo, la incapacidad de culpabilizar a los personajes de su destino, ya que en las tres vidas el Amor es el único responsable. El amor “é a única constante desta peregrinação intertemporal” (2001, p. 179), el elemento que condiciona inevitablemente el *fatum* de toda la materia inesiana. Invariablemente, como hemos visto, Inês será asesinada y, en consecuencia, impedida

de dar continuidad (en vida) al amor. La alternativa poética será, pues, darle continuidad en el espacio y en el tiempo de la eternidad, “hasta el final del Mundo”.

CONCLUSIÓN. ¿CUÁNTAS VECES HABRÁS DE MORIR?

A modo de síntesis, se puede afirmar que los diferentes ejemplos que se vienen mencionando someten a Pedro I y a Inês de Castro a un nuevo proceso de ficcionalización que, además de incorporarlos a una fabulación que reconstruye sus vidas, los convierte, a través del anacronismo progresivo, en habitantes de una temporalidad al margen del tiempo. Pensar creativamente el tiempo conduce a reconocer que en esa temporalidad ambigua no solo se inscribe el pasado de referencia, sino también todas las imágenes construidas sobre él a lo largo de los siglos. En este entramado, lo factual y lo no-factual se entrelazan y los documentos coexisten con la especulación. De este modo, se cristaliza una noción mítica de la Edad Media –caballescica, grotesca y libidinosa– que opera como un simulacro: una construcción imaginaria que, aun cuando parece corresponderse con ciertos límites cronológicos, en realidad se asienta en una reinención posterior de vínculos temporales que desbordan lo estrictamente histórico.

En definitiva, se trata de un tipo de presentismo que es ingenioso a la hora de establecer modelos de temporalidad, a menudo cíclicos, que representan al pasado medieval como *todavía* presente en la actualidad (o condenado a un eterno retorno): “Quantas vezes terás de me morrer, Inês, quantas vezes terão de te matar” (Lobato de Faria, 2001, p. 185). En parte, esto permite articular las ideas de naturaleza humana de manera transhistórica y, además, plantear la accesibilidad al pasado medieval en su dimensión mental, sentimental e ideológica, justificándose así una narración más acorde a un criterio interno y afectivo que subordinado a las lógicas internas de la historiografía oficial. El anacronismo sirve, en definitiva, para subjetivizar el tiempo histórico y para ligar la Edad Media al presente. No cabe duda de que es muy sugerente para la ficción medievalista la posibilidad de desafiar el sentido lógico, progresivo y logocéntrico de la Historia, en su acepción más clásica, y proponer que la actualidad sea constantemente penetrada por el pasado, un pasado que puede no estar *cronológicamente* presente, pero que puede estarlo *sustancialmente*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amado, T. (2003). Dois discursos para um rei. Scripta. *Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas*, 7 (13), pp. 178-188.
- Amaral, A. L. (2013). Inês e Pedro: Quarenta anos depois. En *Vozes* (p. 43). Iluminuras.
- Bajtín, M. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (J. Forcat & C. Conroy, Trads.). Barral.
- Barcelos, P. A. de. (1980). *Portugaliae Monumenta Historica. Livro de linhagens do Conde D. Pedro* (J. Mattoso, Ed.; 1.ª ed. 1340-1344). Publicações do II Centenário da Academia de Ciências.
- Bessa-Luis, A. (2010). Ópera VIII. D. Pedro, o defensor do Brasil. En *Fama e segredo na História de Portugal* (1.ª ed. 2006, pp. 128-145). Guerra & Paz.
- Camões, L. V. de. (2000). *Os Lusíadas* (Á. J. Pimpão, Ed.; 1.ª ed. 1572). Instituto Camões.
- Cerdeira, T. C. (2008). Teorema: Uma lógica moderna de sujeitos desejanτες. *Abril. Revista do Núcleo Estudos de Literaturas Portuguesa e Africanas da UFF*, 1 (1), pp. 52-57.
- Corradin, F. M. (2017). A memória da revivescência do mito. *Intelligere*, 3 (1), pp. 59-77.
- Dinshaw, C. (1999). *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*. Duke University Press.
- Fernández Prieto, C. (2003). *Historia y novela: Poética de la novela histórica* (1.ª ed. 1998). EUNSA.
- Helder, H. (1963). Teorema. En *Os passos em volta* (pp. 103-107). Portugalia.
- Junior, A. de S., & Penha, G. M. (2017). Das diferentes visões do amor, até o amor místico presente no conto Teorema de Herberto Helder. *Macabéa. Revista Eletrônica do Netllí*, 5 (2), pp. 17-27.
- Le Goff, J. (1988). *Histoire et mémoire*. Gallimard.
- Lobato de Faria, R. (2001). *A trança de Inês*. Asa.
- Lopes, F. (1735). *Chronica del Rey D. Pedro I deste nome, e dos Reys de Portugal o oitavo cognominado o Justiceiro na forma em que a escreveu Fernão Lopes* (1.ª ed. 1420-1430). Officina de Manoel Fernandes Costa impressor do Santo Officio. <https://purl.pt/422>
- Machado de Sousa, M. L. (1987). *Inês de Castro. Um tema português na Europa*. Edições 70.
- Pereira da Costa, V. (1987). Segunda Memória – Pedro e Inês. En *Memória Breve* (pp. 47-87). Instituto Açoreano da Cultura.
- Ramos, M. A. (2006). “Só o coração... E depois trinca-o ferozmente”. Um motivo medieval em Herberto Helder. En M. Mendes & A. Clerici (Eds.), *De márgenes y silencios: Homenaje a Martín Lienhard* (pp. 265-281). Iberoamericana-Vervuert.

3.5

Una mirada crítica sobre la humanidad y su belicosidad: tensiones al interior del ideal caballeresco en *The Once and Future King* (1958) y *The Book of Merlyn* (1977) de T. H. White.

Juan Manuel Lacalle

Conicet-Universidad de Buenos Aires

LA REESCRITURA ARTÚRICA DE T. H. WHITE

En el decurso de la materia artúrica, la segunda mitad del siglo XX da pie a un Arturo progresista y pacifista, acogido por un decenio más optimista, el de 1960, que, tras las guerras, lleva a la caballería a cierto desprestigio. Años más tarde, este descrédito volverá a dar un giro (Blanc, 2016, pp. 173 y ss.)¹. La obra más emblemática que surge inmediatamente antes y rubrica esta etapa es la tetralogía de Terence Harbury White (1906-1964). Allí, el derecho se impone sobre la fuerza y la Edad Media artúrica se asocia con un proceso civilizatorio y se utiliza para el rechazo al totalitarismo. Este punto de inflexión colabora con el apogeo posterior de las parodias que critican y deconstruyen el ideal caballeresco.

La tetralogía de White, reunida en 1958 como *The Once and Future King*, y su añadido de publicación póstuma, *The Book of Merlyn* (1977), constituyen el mayor hito de la materia artúrica de los últimos tiempos. Desde su rápida adaptación en radio por la BBC en 1939, pasando por la película de Disney *The Sword in the Stone* (1963), basada en el primer libro de White, y el musical *Camelot* y su versión cinematográfica de 1967, dirigida por Joshua Logan, que se detienen más en los libros finales, las novelas de White han marcado la producción neomedieval artúrica, de manera más o menos directa, de nuestra época. Por fuera del terreno específicamente artúrico, podemos recordar que, por ejemplo, J. K. Rowling hace del Arturo de White el "ancestro espiritual" de su *Harry Potter* y que en la película *X-Men* (2003) encontramos a Magneto leyendo su ejemplar de *The Once and Future King*. Tras los márgenes ficcionales vemos el impacto inmediato de la obra de White cuando, luego del asesinato de Kennedy a fines de 1963, Jacqueline, su viuda, cita en una entrevista el cierre del musical que se basa en su obra, y realiza una recordada comparación entre que habrá otros presidentes

¹ En paralelo a este viraje, que llega a su paroxismo durante los años 60, el medievalismo irá ocupando cada vez más terreno popular; hecho visible en la explosión de Ferias Medievales o Renacentistas por la misma década.

pero nunca otro Camelot, en referencia a esos años dorados que habrían sido un momento de esplendor.

Hay que tener en cuenta que White redactó sus novelas en plena Segunda Guerra Mundial. En efecto, los primeros tres libros se publican individualmente entre 1938 y 1940. Por consiguiente, uno de los elementos centrales que atraviesa todo el relato, e incluso de forma programática en el intercambio final, es el cuestionamiento de la humanidad y sus posibilidades de articular la forma de vivir en sociedad. La guerra y la violencia contrastan con el ideal caballeresco de la Mesa Redonda, ideal cuya efectividad igualmente se pone en duda². Esto se presta para un análisis especial en el primer y el último períodos formativos de Arturo por parte de Merlín y en el debate que mantienen con los animales³. El propósito de este capítulo será realizar un primer acercamiento al conjunto de la obra artúrica de T. H. White para ubicarla en el marco general de la materia artúrica, prestando atención a los diálogos intertextuales que se proponen, con el foco en su crítica y su posicionamiento político. En este sentido, veremos cómo en la reprobación de la guerra y en el análisis de sus motivaciones y características confluyen distintas cuestiones, como la humanidad y su relación con la violencia, el diálogo entre la Edad Media y la contemporaneidad del autor, el nacionalismo, la identidad y el mencionado ideal caballeresco.

En cuanto a la vasta crítica que ha estudiado el texto, y para tener un panorama del alcance de su productividad, Andrew Hadfield (1996) ha examinado detenidamente las representaciones contradictorias de la acción violenta en las novelas. Emerson Richards (2017) se ha dedicado en especial a las tensiones anglo-irlandesas en la obra y se detiene en el uso del término gaélico sobre el de céltico para describir al clan de Orkney. En una línea complementaria y más amplia, Andrew Lynch (2009) trabajó la construcción y el uso imperialistas del rey Arturo. Elly McCausland (2018) se ha abocado al texto desde los conceptos de adaptación e influencia, considerando el vínculo con la versión de Thomas Malory, *La Morte Darthur*, como de reciprocidad fuente-destino, y ha propuesto una secuencia que nos presentaría en el siglo XX a una serie de novelas que miran a través del siglo XIX al XV donde, a su vez, se narraría el V como si fuera el XII. Finalmente, Christopher Adderley (1992) ha trabajado el influjo que ha tenido la educación del autor en el proyecto pedagógico que se desarrolla en las ficciones y Heather Worthington (2002) ha profundizado, también desde el contrapunto biográfico, la construcción de la sexualidad y de las mujeres en sus novelas, sobre todo desde la figura de su madre. Otro aspecto muy presente en las novelas es la problematización de la temporalidad. Esta vertiente, aunque muchos reconozcan su centralidad y hayan dedicado algunas líneas intercaladas, ha recibido pocos estudios específicos. Destacamos la propuesta de Alan Lupack (2001) de que la evolución en la psicología de los personajes a lo largo del tiempo va de la mano de una mutación genérica libro a libro, que iría de historia para niños, a *Bildungsroman*, romance, tragedia y diálogo filosófico.

² En el plano de los estudios medievales, en paralelo a la producción ficcional que nos ocupa, recordemos que por aquellos años Erich Köhler publicaba su *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus- und Gralsdichtung* (1956).

³ El papel que encarna Merlín como preceptor de Arturo antagoniza desde un comienzo con el rol caballeresco, proyectando dos tipos distintos de protectores. Durante su educación, Merlín conduce al rey a que saque sus propias conclusiones de todo, lo educa a través de la experiencia como base de la confianza en sí mismo. Esto es algo que ha quedado plasmado de manera acentuada en el film de Disney y que aparece en las novelas en numerosas ocasiones, pero que puede sintetizarse: "Merlín refunfuñaba contra los ejercicios físicos, asegurando que en los tiempos que corrían la gente parecía pensar que no se era un hombre educado si no se arrojaba a otro hombre de su caballo al suelo. Afirmaba que la locura de los torneos era la ruina de la cultura" (White, 1958, p. 70). Cuando Arturo se lamenta de que nunca va a ser un caballero, Merlín le cuestiona por qué le interesaría eso. El contrapunto con la cultura cobrará vital importancia al cierre del relato, cuando esta se presente como la única pequeña salida al ominoso panorama bosquejado.

PROBLEMAS DE LIMINALIDAD

Si tomamos como eje la oscilación pendular de la materia artúrica entre un Arturo pseudohistórico y otro ficcional⁴, en cruce con el plano de conformación identitaria nacional, avanzada la etapa decimonónica el racismo antigaelico en Inglaterra no busca asemejar al Arturo histórico con los britanos, sino con una unidad imperial que incluya a los sajones. La historización de la leyenda artúrica no obedece solo a una libertad creadora, sino que se trata de un debate político que atañe, entre otras cuestiones, a la absorción o no de la minoría celta en Gran Bretaña (es decir, irlandeses, galeses, escoceses, cónicos). En el siglo XV, Thomas Malory subraya en su *Morte Darthur* la necesidad de unidad durante la Guerra de las Dos Rosas al enfatizar el conflicto entre Gawain y Lancelot. No debemos soslayar que Malory es la fuente principal con la que White dialoga de manera directa y constante⁵. White se inserta insistentemente en la línea de Malory, a donde remite en muchas ocasiones, como cuando advierte: “Si deseáis leer lo relativo al comienzo de la búsqueda del Santo Grial, así como los acontecimientos que siguieron [...] debéis leerlo en la obra de Malory” (1958, p. 554), o cuando se sugiere: “Si el lector desea conocer la forma en que se desarrolló el torneo de Corbin, en la obra de Malory puede enterarse con todo detalle [...]. Para nuestro propósito bastará con decir que Lanzarote consiguió una victoria tras otra” (p. 623). Este recurso le permite a su afán totalizador expandir aún más su relato y darle más espacio a su voz. Por otra parte, en el final de la tetralogía, Arturo se encuentra con un joven paje llamado Tom, a quien le deja el legado del antídoto contra la guerra, lo que invertiría el orden de influencias. Así, White posiciona su reescritura como un prefacio a la versión de Malory. El cierre del *Libro de Merlín*, por su lado, añade y nos pone en contexto: “Aquí termina el libro del Que Fue Rey, escrito con grandes afanes y esfuerzos entre los años 36 y 42, cuando las naciones se enfrentaban en una temible guerra. Aquí empieza también la esperanza del Rey Que Será —si por casualidad llega algún hombre a sobrevivir esta peste y puede continuar su tarea—”, y concluye declarándose discípulo de Malory (1977, p. 219). La mirada es pesimista, aunque levemente esperanzadora.

En el cuarto libro, en cierto momento, Lancelot y Ginebra se encuentran observando el reino de manera reflexiva desde una ventana, como si fueran los ojos de los lectores y casi como una escena de calma antes de la tormenta que vendrá. Allí, el narrador introduce una extensa visión de la Edad Media (1958, p. 675 y ss.) que concluye con una reflexión que conecta comparativamente con su horizonte de lectura: “¿Creéis por ventura que ellos, con sus hambres, pestes negras, batallas y servidumbres feudales estaban menos dotados que nosotros, actualmente, con nuestras guerras, bloqueos, gripes y servicios militares?”, y sentencia pesimista: “Si se requiere un millón de años para que un pez se transforme en reptil, ¿va el hombre, en unos pocos siglos, a cambiar tanto?” (pp. 680 y 681). Con el mismo horizonte, en el *Libro de Merlín* el mago afirma críticamente que el ser humano se da aires de superioridad ante los demás animales y frente a sus propios antepasados: “la inefable arrogancia del siglo XIX [...]. Mirad esas novelas históricas de Scott [...]. ¿En qué consiste esa maravillosa superioridad del siglo XX sobre la Edad Media, y de la Edad Media sobre las razas primitivas y las bestias de los campos?” (1977, pp. 70 y 71).

⁴ Independientemente de las fuentes medievales que van desde Nenio a Geoffroy de Monmouth, William Blanc aborda en el quinto capítulo de *Le roi Arthur, un mythe contemporain* las particularidades del periplo de este debate, con especial atención a Inglaterra. Allí indica que a partir del Renacimiento del siglo XVI, la mirada más historizante sobre el mito artúrico disminuye e, incluso, autores posteriores como Alfred Tennyson prefieren describir a un rey legendario antes que situarlo en el contexto histórico de los enigmáticos siglos V y VI. Una de las primeras autoras de una novela histórica artúrica, Rosemary Sutcliff, explicaba que la ventaja de situar la acción por aquellos siglos era que si bien uno carece de documentación para demostrar la veracidad de los hechos, tampoco hay evidencia que permita contradecirla (2016, p. 213).

⁵ Andrew Lynch afirma que la mayor respuesta al imperialismo artúrico del siglo XX es la de White y su línea anti militarista y que, si bien sigue la obra de Malory, rechaza su interpretación posterior como una celebración del valor caballeresco. En cambio, en su relectura, White considera que el tema central de la *Morte Darthur* es encontrar un antídoto para la guerra. El resultado es su reescritura parcialmente nostálgica, parcialmente desesperanzada, como un desafío al legado violento y militarista Europeo (2009, p. 181).

Ahora bien, a grandes rasgos el patriotismo celta ve a Arturo como un resistente a la dominación sajona mientras que los ingleses tratan de borrar las marcas históricas para hacerlo un monarca legendario. En esta obra del siglo XX se completa una síntesis que beneficia a Inglaterra, más apegada a la versión de Malory, que popularizó la frase que modifica levemente el original shakesperiano: “somos la materia misma de la que está hecha Inglaterra” (p. 36). Precisamente, los celtas son un contramodelo de las conformaciones nacionales del siglo XIX. Este pueblo se presenta como una figura de alteridad ante la modernidad nacional, y desde cierta visión, representa la agricultura, la magia, la fantasía, las emociones y lo femenino. El Arturo bretón que lucha contra los sajones emerge como resistencia cultural de la pauta dominante inglesa. No se trata solo de una moda nostálgica; en la ola de nacionalismos, cada país se piensa no como un mosaico de pueblos comandados por un soberano, sino como una entidad unida por una misma identidad, cuyo descubrimiento se basa en la construcción de un pasado glorioso y mítico. No casualmente, en la segunda mitad del siglo XIX, y en tiempos de una gran hambruna en Irlanda, se produce una reacción racista antigaélica por parte de quienes abogaban por la ascendencia sajona. En términos políticos, el mito no sirve solo para construir una identidad nacional y lingüística inglesa hacia adentro sino, también, para la apología de la conquista colonial en su proyección exterior. Se identifica a los países a conquistar con territorios atrasados, medievales, y a la tarea del conquistador con la aventura. Recordemos que, si bien hizo su vida en Inglaterra, White nació en la India Británica, cuyas distintas independencias se van sucediendo hasta 1947.

Retomando el devenir diacrónico de la materia artúrica, hacia los años 60 el interés se inclina levemente hacia el esquema historizante. Las excavaciones en South Cadbury a cargo de Leslie Alcock se conjugaron con una operación muy mediatizada⁶. En sintonía con este panorama, durante aquellos años se da una renovación del movimiento nacionalista galés: en 1966 el partido Plaid Cymru obtiene su primer sitio parlamentario nacional y envía a su presidente, Gwynfor Evans, a Westminster. Por otra parte, en 1948 Irlanda rompe definitivamente con la corona británica, tras antecedentes como el Alzamiento de Pascua de 1916, ruptura a la que se irán sumando otras colonias que pierde este imperio, como India y Pakistán en 1947 y 1950, respectivamente, por mencionar algunas de las más próximas.

Como producto del rechazo a la guerra y la necesidad de aislarse, White se retira a Irlanda. Su residencia, que había comenzado como un viaje de pesca a fines de los años 30 con su amigo David Garnett, se convirtió en una estancia de seis años y medio viviendo en una granja en Doolistown. Como trasfondo de la mirada peyorativa del autor, consideremos que a comienzos del siglo XX, en base a prejuicios, los ingleses aseguraban que los anglosajones de los cuales descendían eran una raza superior a la celta de Gales, Escocia e Irlanda⁷. La vacilación de White entre una mirada racista y otra más amable con lo irlandés podría ser producto de la dificultad de escapar a la visión negativa preponderante en la Inglaterra de su época. Una mirada que habría pasado del paisano ebrio, relativamente inofensivo, de mediados del siglo XIX, al peligroso simio agitador que se construye en el siglo XX. En una carta enviada ya desde Irlanda a Mary Potts, la mujer de su tutor del pregrado, Leonard, sus prejuicios se observan cuando describe la expectativa y la advierte del contacto humano en tierra irlandesa. En

⁶ Este autor publica dos libros clave donde afirma y argumenta la historicidad del personaje de Arturo: *Arthur's Britain: History and Archaeology AD 367-634* (1971) y “By South Cadbury is that Camelot...” *The Excavation of Cadbury Castle 1966-1970* (1972). Otro ejemplo en la misma línea es *The Age of Arthur* (1973), de John Morris, donde se trabaja con el personaje de Arturo como heredero del Imperio Romano. Más allá de que actualmente estas teorías se encuentren contundentemente refutadas, eso no quita que desde comienzos de los 70 hayan contribuido a popularizar la existencia de un Arturo bretón histórico.

⁷ Una respuesta actual a toda esta producción se puede observar en el cómic *Once & Future* (2018-2022), de Kieron Gillen y Dan Mora.

palabras de White: “No va a haber nadie con quien hablar con más de una sílaba y no va a haber nada que hacer” (en Richards, 2017, p. 44. Mi traducción). Lo que lleva a la conclusión de por qué todos los irlandeses están forzados a emborracharse y por qué se asesinan unos a los otros ya ebrios⁸. En su literatura esto se plasma en la adjetivación como “wicked” durante la descripción del clan de los galeses, por solo dar un ejemplo.

Tras la Segunda Guerra Mundial hubo una tendencia entre los ingleses de redefinirse por oposición a lo germano, para lo que el Rey Arturo devino relevante y útil; un héroe que definitivamente era inglés y no alemán. Este uso de la materia artúrica como propaganda existió a lo largo del tiempo, ya desde Geoffrey de Monmouth en el siglo XII⁹. Convenientemente, White olvida las versiones del Arturo celta y retoma la vertiente normanda. En contraposición, los hermanos de Orkney poseen sus rasgos gaélicos hiperbolizados y Mordred y sus Azotadores son directamente comparados con Adolf Hitler y los nazis.

A pesar de todo esto, White intenta humanizar parcialmente al pueblo galés y dar una explicación de su carácter¹⁰. Existe una gradación y una diferencia entre los hermanos del clan de Orkney que evidencian su ambivalencia. Esto puede ejemplificarse con el episodio del unicornio o cuando debaten sobre la guerra. Si para Gareth, quien se acerca a la concepción artúrica, es mejor que quienes necesitan pelear lo hagan únicamente entre ellos, y Gaheris solo duda de la desaparición de las guerras, Gawain señala que es absurdo abolirlas y lamenta la posibilidad de que algo cambie: “No sé cómo puede cansarse la gente de ir a la guerra. A mí no me pasaría eso. Al fin y al cabo es la ocupación de los caballeros” (White, 1958, p. 303). Ya en un extremo, Agravaire directamente señala como un problema el no poder matar. Un contraste provechoso aquí podría darse entre Lancelot y Agravaire, ya que lo que los diferencia es principalmente el ideal caballeresco artúrico. Si bien ambos tienen un matiz sádico, lo que Lancelot incorpora es una conciencia y una norma que lo contienen. Cuando se desarrolla el lazo entre Ginebra y Lancelot se da una explicación de por qué no tenían relaciones ni huían juntos: el cristianismo, por un lado, pero, principalmente, “el obstáculo que le impedía hacer libremente su voluntad era el ideal caballeresco que Arturo había inculcado en su joven mente” (p. 466). Y ese ideal, se explica, estaba estrechamente vinculado a la razón.

El problema de la belicosidad adquiere su punto más alto de debate en *El libro de Merlín*. De acuerdo con la variación genérica propuesta por Lupack, que señalamos al comienzo, esta quinta parte pertenecería al diálogo filosófico. Esta última fue compuesta por White durante la Segunda Guerra y, si bien iba a ser el volumen que cerrara una obra de cinco partes, quedó excluido, por decisión editorial, debido a la extensión y la escasez de papel producto de la guerra. Como, además, el autor no llegó a corregir las pruebas, debemos tener en cuenta que el texto que se publicó de manera póstuma no supone una versión autorral definitiva. En 1958 White reúne en conjunto los tres textos que había publicado antes: *La espada en la piedra* (1938), *La bruja en el bosque* (1939), reescrita en gran parte y retitulada como *La reina del aire y de las tinieblas*, y *El caballero mal hecho* (1940). A estos se suma la inédita cuarta parte, *Una vela en el viento*, que acentúa el mensaje antinazi. La quinta, que se publica en 1977, incluye una introducción de Sylvia Townsend Warner, su biógrafa. Este libro, que posee un final diferente,

⁸ La permanencia de esta caracterización puede verse en el reciente episodio “Loch Henry”, salido en junio de 2023, de la sexta temporada de la serie *Black Mirror*. En el otro extremo temporal, ya en Walter Scott también se distinguía entre las High y las Lowlands, entre una población pastoral, pobre y atrasada frente a otra cultivada, rica y más populosa.

⁹ En la *Historia Regum Britanniae*, la usurpación de Mordred podría estar haciendo eco en la de Étienne de Blois, tras la muerte de Enrique I en 1135, en contra de Matilde y Robert de Gloucester (protector de Geoffrey). A su vez, Geoffrey de Monmouth construye una *translatio imperii* al otorgarle a Arturo un linaje romano y, por ende, troyano, por medio del personaje de Brutus, primer rey de la isla de Bretaña. Más adelante, Enrique Plantagenet utiliza la leyenda de dos maneras aparentemente opuestas. Por un lado, y como justificación de conquistas, se argumenta la pertenencia de territorios al reino artúrico. Al mismo tiempo busca asegurarse de que el mito del regreso del monarca no siga vigente (por su conveniencia para el pueblo galés). Recordemos que hacia 1190 se da el “descubrimiento” de su sepultura en Glastonbury, cuya inscripción hoy se sabe falsa. Luego, Ricardo Corazón de León dobla la apuesta, puesto que es el primer rey de Inglaterra que explícitamente se compara con Arturo, en versos del trovador Gaucelm Faidit. Por su parte, Eduardo I conquista Gales y hace construir en Winchester una “réplica” de la Mesa Redonda. La ejemplificación podría seguir, pero basten estos casos para ver cómo estos usos políticos primigenios se encuentran alineados fundamentalmente con la justificación de dominación.

¹⁰ La venganza de la familia de Gawain contra Inglaterra tiene su explicación por agravios sufridos en tres planos: personal, familiar y nacional.

si bien muy criticado, era la conclusión elegida por el autor; más intertextual y más metaficcional¹¹. El retorno al encuentro con los animales crea un patrón circular similar al de la antigua tradición artúrica en que reaparecen la Dama del Lago y Excalibur.

EL PROBLEMA DE LA BELICOSIDAD HUMANA

La educación a través de la capacidad de encarnar distintos animales es el primer paso del proyecto pedagógico de Merlín en la educación de Arturo como soberano. Las dos mutaciones que se repiten en el quinto tomo son las dos políticamente más antagónicas: las hormigas, crítica a los sistemas totalitarios comunistas y nazis¹², y los gansos, utopía anarquista ideal, pero que no tiene su reflejo luego en la realidad del rey. Los efectos de la guerra se traducen en la escritura: la guerra es insana, conduce a la ruina, suprime leyes, destruye a los poetas y exalta a los soberbios, enriquece a los codiciosos y oprime a los débiles. Como consecuencia de esta mirada se produce una caída de la imagen positiva de la caballería.

En una carta de 1939 a Garnett, su amigo editor, White se expresa: “Me sentiría feliz si pudiera escapar de este desventurado país antes de que estalle todo. Después de dos años de preocuparme por el asunto, me he convencido de que lo mejor sería salir huyendo, y creo que tengo cierto derecho a ello. O hago eso o me pego un tiro nada más iniciarse las hostilidades. No me gusta la guerra, no deseo la guerra, y yo no la empecé” (en Townsend Warner, 1977, p. 15). Al mes siguiente, ya estaba en la granja que mencionamos, entrelazando las jornadas de pesca con la escritura de los libros.

A pesar de su aislamiento, en algunas de sus epístolas se identifica cierto conocimiento de la situación. Por poner un ejemplo, en una carta fechada el 20 de octubre de 1939, protesta: “Nos están asfixiando con propaganda, en lugar de con gas, haciendo que nuestras mentes mueran poco a poco” (p. 17). Entre los numerosos paralelismos que ha encontrado la crítica, la búsqueda de soledad del carácter del Lanzarote del tercer libro ha sido identificada con este momento del autor.

En efecto, el texto puede ser leído como un ensayo sobre los orígenes de la guerra y, al mismo tiempo, como un ejercicio de ficción autobiográfica, dos aspectos que se entrelazan en el problema de la identidad nacional. Las lecciones que brinda Merlín a Arturo son también de White para el lector, con el propósito de combatir la guerra y, específicamente, al régimen de Hitler. De hecho, cuando a Arturo se le ocurre un “buen motivo” para el enfrentamiento bélico, esto es, si un rey cree que tiene la receta de una forma de vida mejor para su pueblo y tiene que imponerla por necesidad, también recibe su símil por parte del mago viajero en el tiempo: “Conocí a un hombre parecido cuando yo era joven. Se trataba de un austriaco que inventó una nueva forma de vida y se convenció a sí mismo de que era la persona adecuada para imponerla. Trató de efectuar la reforma por medio de la espada, y sumergió al mundo civilizado en la miseria y el caos” (White, 1958, p. 337).

El nuevo orden de la caballería debe reemplazar al violento de su padre, Uther. El emblema será Lancelot¹³. La contracara generacional del antiguo mundo de los caballeros implica que el compromiso principal

¹¹ En noviembre de 1941 White envía *Una vela al viento* y el *Libro de Merlín* a su editor en Londres con el objetivo de ser publicados de forma conjunta. A pesar de la insistencia de White, los cinco libros no pudieron aparecer en un solo volumen y en el *Libro de Merlín*, que así publicado resignifica la tetralogía, repite algunos episodios completos y detalles como, por ejemplo, el epígrafe del libro 4 del señor Pontifex, proveniente de *The Way of All Flesh* (1903), la crítica de Samuel Butler a la hipocresía victoriana.

¹² Se aclara que no se llama a las hormigas fascistas o comunistas porque hagan la guerra, sino porque niegan los derechos del individuo. En la discusión entre el mago y el tejón, el primero se ofusca y le espeta: “Tendrás que haber probado a vivir la guerra civil española. Sí, en eso consiste la igualdad de los hombres. Si te dedicas a hacer una matanza de todos los que son mejores que tú, no hay duda de que conseguirás muy pronto que seamos todos iguales. Estaremos todos igualmente muertos” (White, 1977, p. 120).

¹³ Arturo le reconoce su relevancia: “De nada me habría valido vencer al dictador, si vos y unos pocos más no os hubierais encargado de llevar a cabo la labor civilizadora. ¿De qué vale ser emperador de Europa, si todas esas tierras se ven agobiadas por la lucha?” (White, 1958, p. 461).

es emplear el poder solo en beneficio de la razón y seguir recorriendo los caminos como válvula de escape para la violencia interior, pero en favor del bien, defendiendo a doncellas e inocentes y auxiliando a los oprimidos. El problema será la convivencia entre ambos modelos.

La primera mención de un caballero remite a un ideal positivo. Cuando Verruga (Arturo niño)¹⁴ se pierde en el bosque y se encuentra en peligro se cruza con uno, que resultará ser Pelinor, y como es un caballero se anima a hablarle, porque “estos se hallaban comprometidos por juramento a ayudar a las gentes en desgracia” (p. 25). Sin embargo, la imagen que se plasma de esta antigua caballería, cuando no es violenta, es más bien ridiculizada, como sucede en el encuentro entre Pelinor y Grummore, o cuando se oxida la armadura de Pelinor bajo la lluvia, o en el momento en que este manifiesta, con cierto pesar, el deseo de otro tipo de vida completamente antagónica a la caballería¹⁵. La obediencia a Arturo como nuevo rey responde, en parte, al hartazgo de contiendas y de la anarquía de Uther y los tiranos feudales, de la diferencia entre razas y del gobierno de la fuerza. Uno de los aspectos de White que más perduró en nuevas reescrituras de la materia es esta concepción crítica de la caballería y, en particular, la consecuencia de los males de la guerra para el pueblo. La siguiente reflexión suele repetirse en el texto con diversos matices: “¿Qué significa eso de la caballería? ser lo suficientemente rico para tener un castillo y una armadura. Los barones pueden abusar del pueblo cuando les da la gana, se pelean entre ellos y como resultado el país está devastado: graneros incendiados, cadáveres tendidos” (p. 285). La explicación de las guerras por el territorio lleva al desarrollo de que siempre hubo un “dueño legítimo previo”: antes de los normandos, los sajones, anteceditos por los gaélicos y ellos, a su vez, por los Antiguos. De aquí, se subraya, la importancia de la memoria.

Cuando se crea la Orden de la Mesa Redonda se recalca la importancia de atraer a caballeros jóvenes, porque inevitablemente los otros seguirán apegados a sus viejas costumbres. El escape para la fuerza bruta y el desahogo útil se interpretan ya de anciano como un error, puesto que la misma Orden había sido fundada a la fuerza. Al volver la molición se vuelve a encauzar la violencia. La autocrítica de Arturo es que debería haber desterrado la fuerza de raíz¹⁶. Al dirigir la empresa hacia un fin mundano llevaba el germen de su propia destrucción, ahí es donde resuelve que el ideal debía ser espiritual y surge la idea de la búsqueda del Santo Grial¹⁷.

El meollo de *Libro de Merlín* radica en el retiro subterráneo durante el cual Arturo estudia la relación del hombre con distintos animales para obtener una visión del problema de la guerra y las posibilidades de su abolición. Merlín, como interlocutor, es el portavoz del desencanto por la especie humana (desencanto que comparte con White). El quinto volumen tiene una presentación a modo de *racconto*, y retoma el relato desde pocas páginas antes del cierre del cuarto tomo. Se nos presenta al rey Arturo en vísperas de la batalla y se compara al ejército de Mordred con “fustigadores de aspecto similar al de los nazis” (1977, p. 29). Las luchas producto de las rivalidades entre los caballeros habían generado que quedaran en el olvido los logros del rey en favor del derecho y la paz. Tras la reaparición de Merlín, el monarca le reprocha que todo lo que le había enseñado era engañoso y ruega porque haya venido para salvarlos de la guerra. Durante el debate, a todos les resulta lla-

¹⁴ El apodo de Arturo niño pierde en su traducción el juego con “guerra” que tiene “Wart” en lengua inglesa.

¹⁵ Agotado de su eterna persecución de la Bestia Bramadora, el episodio que roza la parodia caballerescas lleva a Pelinor a su límite: “Si fuera rico sería lo primero que me compraría, una buena cama con una buena almohada y unas sábanas bien blancas donde tenderme. Entonces dejaría el caballo en medio de un prado, diría a la perra que se marchase donde quisiera, arrojaría con todas mis fuerzas la armadura por la ventana y me olvidaría de la Bestia Bramadora para siempre. Eso es lo que haría” (White, 1958, p. 30).

¹⁶ El contraste entre ideal y presente queda manifestado en una conversación entre Arturo y Lancelot: “Para acabar con todo ello habían creado la Tabla Redonda —grupo precursor de la democracia, del juego limpio, de la moral—, y ahora, en un esfuerzo por imponer la paz al mundo, se veía sumergido en sangre hasta las rodillas” (White, 1958, p. 462).

¹⁷ A medida que van llegando los sobrevivientes de la búsqueda del Grial, Lionel, quien relata la historia de Bors, se pregunta: “¿Creéis que puede haber algo que se opone a dar muerte a los contrarios, aunque sea en combate, durante esa búsqueda, Majestad? Me refiero a que tal vez interviene algún factor sobrenatural” (White, 1958, p. 564). En otra de las conversaciones, Arturo le instruye a Agloval, quien contaba la historia de Perceval: “Ahora vos pensáis matar a varios de los Orkney; los hijos de Gawain matarán a vuestros hijos, y todo seguirá de esa forma. Esa es la ley que impera en el Norte. Yo estoy tratando de hacer una nueva ley en Britania, gracias a la cual la gente no tendrá que volver a derramar su sangre” (p. 571).

mativo que el hombre sea el único que ataca y asesina colectivamente a miembros de su propia especie. Se especifica que entre 1100 y 1900 los ingleses habían pasado cuatrocientos diecinueve de esos años en guerra y que cada siglo morían en Europa de forma violenta diecinueve millones de hombres. En contraposición, se concluye diciendo que en la naturaleza la guerra es casi inexistente. El Comité de animales propone que el nombre de *homo sapiens* sea modificado por *homo ferrox*. También se sugieren los adjetivos *stultus*, necio, e *impoliticus*, por resolver los problemas mediante la fuerza más que a través de la discusión. Llegados a este punto, la depresión de Arturo va en aumento y sentencia que no parece que valga la pena que sigamos existiendo.

LA IRRESOLUCIÓN Y LA CRÍTICA CONTEMPORÁNEA

El soberano manifiesta cansancio y relata su situación: “Después de cerrar los ojos, el rey volvió al mundo real del que había venido: su esposa secuestrada, su mejor amigo desterrado, sus sobrinos asesinados y su hijo estrechando el cerco en torno a él mismo”, y en la siguiente aseveración podríamos realizar un paralelismo con el presente de White: “Era un inglés, e Inglaterra estaba en guerra por mucho que lo odiara o deseara impedirlo; estaba sumergido por todas partes por un mal real pero intangible de sentimientos ingleses que no podía controlar (1977, p. 124)”. En el otro extremo de la narración, la obediencia a Arturo como nuevo rey se había visto posibilitada en el inicio por el hastío en el que el pueblo estaba inmerso.

Arturo está caracterizado más como un rey justo que como un rey débil. Tras veintiún años de su reinado, los jueces imponían la ley en los tribunales, en vez de aplicar la ley del más fuerte, “Y al fin, los sajones y los normandos de la época de Arturo habían comenzado a pensar como ingleses” (1958, p. 540). El cambio de época, en un primer momento, se presenta como positivo y civilizatorio. Ya cuando aparecen los problemas, Arturo le explica al emblema de su modelo caballeresco a Lancelot, como respuesta a sus temores de venganza por parte del clan de Orkney: “La única forma de evitar la fuerza es empleando la justicia” (p. 694), y más adelante le enseña: “La misión de un rey es evitar los derramamientos de sangre, mientras pueda, y no provocarlos” (p. 696). Si en tiempos de Uther Pendragón se carecía de una ley propiamente dicha, durante la época de Arturo se habían ido estableciendo tres clases de derechos (consuetudinario, canónico y romano), que el monarca trataba de fundir en uno solo, el Derecho Civil: “Esta ocupación, así como la lectura de las causas del día siguiente, era lo que le mantenía ocupado todas las noches, en la soledad y la quietud del salón de Justicia” (p. 697). Sin embargo, representar la justicia lo llevará a tener que enviar a la pira a Ginebra. La contraposición entre la belicosidad de Mordred y la voluntad pacificadora de Arturo y Lancelot se puede observar cuando este último acepta el destierro con tal de que no se prolongue la guerra. Inversamente, mediante Mordred y Agravaine se demuestra al final que los mecanismos de justicia pueden ser utilizados en contra de la propia idea de justicia¹⁸. No es tan sencillo el camino o el avance de la civilización hacia la armonía y el gobierno pacífico. A medida que *Una vela en el viento* avanza es cada vez más evidente que los Azotadores de Mordred son el equivalente de las hormigas nazis de *La espada en la piedra*. Las hormigas y los gansos son muestra de dos posibilidades

¹⁸ En una de las discusiones entre estos dos personajes, Agravaine le dice Mordred que lo personal (por su encono con Arturo) había sucedido hacía ya mucho tiempo y que aunque para él significara mucho no podía esperar que ocurriera lo mismo con otras personas, y concluye: “Lo cierto es que las personas no van hoy a la guerra por rencillas particulares. Para ello se precisa de una ofensa nacional, algo relacionado con la política que esté esperando para estallar” (White, 1958, p. 659).

extremas de identidad nacional. Pasados al libro primero en la versión de la tetralogía, y perdida su ubicación al cierre que tiene en el *Libro de Merlín*, se diluye su fuerza crítica. Frente a la solución que implica la ley como método de disuasión ante la idea de cometer un crimen (por temor a la pena) se propone una respuesta similar que operara sobre los países belicistas. Pero esto se interpreta como una forma paliativa de la enfermedad que en el fondo no la impediría. Ya cerrando el debate se dice que han ofrecido una solución al problema del arbitraje de la fuerza: la guerra es causada por la propiedad nacional y es una actividad estimulada por determinadas glándulas.

En línea con el matiz que mencionábamos en la caracterizaciones de los galeses, antes de los asesinatos de Gaheris y Gareth, Gawain intenta disuadir a Mordred y a Agravaine de que le revelen a Arturo el adulterio por parte de su reina y su principal paladín: “Si lo haces, ello significará la guerra. ¿No comprendes que Arturo y Lanzarote se defenderán mutuamente, que la mitad de los reyes de Gran Bretaña apoyarán a Lanzarote a causa de su reputación, y que eso significará la guerra civil?” (p. 698). Y aquí observamos una diferenciación en la consideración de las guerras. Esta última representa la caída de la ilusión de la caballería y la justicia, mientras que, en cambio, “Las guerras de los primeros tiempos, las que sostuvo contra Lot y el dictador de Roma, fueron luchas destinadas a combatir el poder feudal. A tal fin creó la idea de la guerra total. En su ancianidad esa guerra total se había convertido en odio total, como en las modernas contiendas” (p. 798). Como se propone en otras novelas neomedievales artúricas (cf. *The Buried Giant*, de Kazuo Ishiguro), la propuesta de resolución del conflicto es el olvido del pasado. A esto se incorporan el fin de las fronteras y la unión cultural (cf. los prólogos de 1947 y 1953 de Ernst Robert Curtius a su *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, producto también del descontento de la Segunda Guerra Mundial).

White utiliza la materia de breña para mostrar cuán difícil es el gobierno entre pueblos diversos desde que compiten por la ocupación del mismo territorio¹⁹. El principal enlace con la crítica al nacionalismo se da cuando se señala que las especies que hacen la guerra serían las que tienden a limitar o anular las posesiones individuales de sus miembros: hormigas, abejas y hombres; estos últimos debido, sobre todo, se explica, a los territorios. Y se ejemplifica mediante el anacronismo: “Los enemigos del hombre son esos mezquinos y bobos defensores del nacionalismo irlandés o polaco. Y también los ingleses, siempre dispuestos a luchar en una guerra de grandes proporciones en defensa de los derechos de las naciones pequeñas” (p. 168), se compara a Mordred y sus Azotadores con la “gente que anda por ahí creando estados” (p. 203) o, en el cuarto libro, cuando se presenta a Mordred como antagonista, se dice, “Era la raza —ahora representada por el Ejército Republicano Irlandés” (1958, p. 657). Finalmente, cuando se plantean soluciones al problema de la guerra, primero se propone abolir fronteras de todo tipo y convertir a la humanidad en una federación de individuos, y para ello se destaca la importancia de un lenguaje común. La alternativa es el olvido, la *tabula rasa*. Evidentemente, la postura de White no contempla la posibilidad de convivencia pacífica respetando las diferencias y ve con malos ojos cualquier tipo de independentismo. Los únicos matices de esperanza al cierre, aunque sin demasiado desarrollo, son la cultura, el aprendizaje y, por estar relacionado con este último, la niñez.

¹⁹ Esto ocurre en *El libro de Merlín* cuando el Comité trata el problema de la Fuerza. Merlín comienza el debate definiendo qué es la guerra: la utilización agresiva de la fuerza entre grupos de individuos de la misma especie, una inmoralidad, se señala, que apenas si existe en la naturaleza.

Durante la disquisición se da un giro a modo de *disputatio*, cuando se observa que se había dado por sentado que la guerra era algo malo pero se piden argumentos a favor. Se señala que: es una fuente para los romances, estimula el valor y la cooperación, tiene momentos de gloria, es una forma de reducir el crecimiento poblacional, es una salida para la ferocidad del hombre. Luego, surge la pregunta sobre si la violencia responde a una necesidad física o fisiológica. Para el resto de los animales, además, la guerra brinda una esperanza de exterminación de la raza humana, y se explica que el mal no radica en el sistema feudal, sino en la gente que se abusa.

En esta línea de permisiones, en la tetralogía se diferencia el proceso de conquista normanda, visto como positivo por unir pequeñas unidades en una mayor, al de las revueltas gaélicas, por ser un proceso de desintegración y división. Esto nuevamente borra las diferencias en lugar de aceptarlas y alentar la convivencia en la diversidad. Asimismo, se obvian causas y consecuencias, ya que en estos procesos lo que sucede es que el sector con mayor poder coopta al resto. El debate finaliza con la vuelta de Arturo a su mundo y su decisión de que lo más valioso para su reino era la paz. Por lo tanto, convoca a una tregua con Mordred, dispuesto a entregarle, si lo solicitaba, la mitad de su reino.

The Once and Future King puede ser leído como una discusión elaborada de los problemas de la identidad nacional y la geografía política, causas de la guerra. Mediante la utopía de los gansos, Arturo experimenta cierta libertad que no reconoce fronteras. En forma animal, Arturo le pregunta a otra gansa, Lyo-lyok si había centinelas porque estaban en guerra. Pero ella no logra comprender el concepto. Cuando se le explica, ella interroga al monarca animorfo: “¿Cómo puede existir un ser tan mezquino que sea capaz de matar a criaturas de su misma especie?” (1977, p. 139). Al rey le da curiosidad saber sobre cuestiones que no son parte del mundo de estos animales ejemplificadores: el nacionalismo, el control estatal, la propiedad o la libertad individual. La experiencia con los gansos da pie a la contraposición de otras virtudes de la vida frente al horror de la guerra: viajar, la salud, el honor, el amor, el apetito, la camaradería, la música, la poesía y la sabiduría.

Sin embargo, a pesar de todo lo que aprende a través de los gansos, su patriotismo permanece y prioriza su reino. En su experiencia como gobernante esto no se muestra posible y falla, de la misma manera en que White no puede escapar de la violencia del fascismo al retirarse al campo irlandés. El orden social y político que construye el autor nos invita a compararlo con los sistemas presentes, es decir, las dictaduras totalitarias del siglo XX, en su costado más progresista, y los pequeños nacionalismos que buscan la independencia del Reino Unido, en su costado más conservador.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adderley, Ch. M. (1992). The Best Thing for Being Sad: Education and Educators in T. H. White's *The Once and Future King*. *Quondam et Futurus*, 2 (1), 55-68.
- Blanc, W. (2016). *Le roi Arthur, un mythe contemporain*. Libertalia.
- Hadfield, A. (1996/7). T. H. White, Pacifism and Violence: The Once and Future Nation. *Connotations*, 6 (2), 207-226.
- Lupack, A. (2001). *The Once and Future King: The Book That Grows Up*. *Arthuriana*, 11 (3), 103-14.
- Lynch, A. (2009). Imperial Arthur: Home and Away en E. Archibald y A. Putter (Eds.), *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend* (pp. 171-187). Cambridge University Press.
- McCausland, E. (2018). "A Kind of Vessel to Carry on the Idea": Frustrated Taxonomies of Adaptation in T. H. White's *The Once and Future King*". *Arthuriana*, 28 (2), 79-99.
- Richards, E. S. F. (2017). "It Is Mainly That They Are Irish": T. H. White's Commentary on Twentieth-Century Anglo-Irish Tensions in *The Once and Future King*. *Arthuriana*, 27 (4), 39-59.
- Townsend Warner, S. (2013 [1977]). Comentario del editor (Trad. E. Murillo) en *El libro de Merlín*. Random House Mondadori.
- White, T. H. (2013 [1958]). *Camelot* (Trad. F. Corripio). Random House Mondadori.
- White, T. H. (2013 [1977]). *El libro de Merlín* (Trad. E. Murillo). Random House Mondadori.
- Worthington, H. J. (2002). From Children's Story to Adult Fiction: T. H. White's *The Once and Future King*. *Arthuriana*, 12 (2), 97-119.

3.6

La influencia de la mujer medieval en la sociedad red: literatura y periodismo

Gema Mañogil

Universidad Rey Juan Carlos

LITERATURA ESCRITA POR MUJERES

La Era de la Información ha transformado la investigación literaria, permitiendo a sus agentes no solo incrementar la difusión de sus trabajos, sino también ampliar sus fronteras. Pero sus límites continúan bien definidos, la tradición oral y el anonimato dificultan el conocimiento del trabajo de las escritoras medievales más tempranas.

Al mismo tiempo, el feminismo ha señalado el camino para recuperar el legado de capaces mujeres escritoras que quedaron opacadas en la historia de la literatura española. Y, precisamente, en la Edad Media encontramos protagonistas fascinantes.

En España, la creatividad de la mujer medieval se encontraba supeditada a sus posibilidades sociales, económicas y educativas. De entre aquellas que consiguieron destacar, las hubo que fueron admiradas por el desarrollo de su intelecto y otras que fueron duramente criticadas por la misma razón.

TRADICIÓN ORAL Y ESCRITA EN LA EDAD MEDIA

El medioevo se caracterizó por la difusión de creaciones orales y anónimas. Por esta razón desconocemos gran parte de la literatura de esta época, al mismo tiempo que no es posible conocer la autoría de lo que nos ha llegado de forma anónima.

También se ha perdido la tradición musical que acompañaba a las composiciones más antiguas, sobre todo la popular y la profana. La música forma parte de las estrategias mnemotécnicas de las que se servían las intérpretes para la lírica y la épica. Además del acompaña-

miento del instrumento de cuerda, era habitual una fraseología repleta de símiles, epítetos y fórmulas repetitivas (Alonso, 2013).

Es todo un reto descubrir si las voces femeninas que encontramos en la lírica popular manifestadas en jarchas, cántigas de amigo y cantares castellanos pertenecían realmente a mujeres o si eran interpretadas por autores masculinos. Lo que sí podemos asegurar con certeza es que existían juglaresas que durante la Alta Edad Media desempeñaron la misma tarea que sus colegas hombres, los juglares (Menéndez, 1975):

En los escritos de la época se celebran a juglaresas, como Isabel la Cantadera, de la corte de Pedro IV de Aragón. En los anales de la corte del santo rey Fernando aparecen, con gran fama, Mariña Crespa y, especialmente, María Pérez Balteira, quien estuvo también en la corte de Alfonso X el Sabio, y acompañó a Jaime I de Aragón a las cruzadas. (Ruiz, 1996, p. 55)

Estas artistas se insertan en una larga tradición de mujeres intrépidas de la península ibérica. Su origen era diverso por lo que es posible afirmar que eran cristianas, judías y musulmanas (Ruiz, 1996). Como contrapunto, era común que protagonizaran cantigas de escarnio por desafiar los cánones de su tiempo.

El caso más representativo es el de la Balteira, que "ya era conocida en tiempos de Fernando III" (Alvar, 1985, p. 11). El poeta Johan Vasquiz de Talaveira, perteneciente a las cortes de Alfonso X y Sancho IV, contribuyó al ciclo satírico dirigido a Maria Balteira (Souto, s.f.). Otros protagonistas de las invectivas contra esta conocida juglaresa fueron los autores Fernan Velho, Pero Mafaldo (Beltran, s.f.), Pedr'Amigo de Sevilha, Pero García d'Ambroa, Gonçaºl'Eanes do Vinhal o Johan Baveca (Vallín, s.f.).

Pese a las críticas que recibieron, la gran popularidad de la que gozaron las juglaresas lo atestigua la iconografía que se ha preservado en las artes plásticas medievales, en la que se las representa danzando y actuando. Destacan los capiteles de los claustros románticos aragoneses pertenecientes al taller del Maestro de Agüero, escultor anónimo del siglo XII. Su producción cuenta, entre otras, con la decoración del claustro de la portada meridional de Santiago de Agüero y el monasterio de San Juan de la Peña, ambas en la provincia de Huesca (Zabala, 2017).

LOS ESPACIOS DE LAS ESCRITORAS MEDIEVALES

Saber leer y escribir no estaba al alcance de toda la sociedad. Menos todavía de las mujeres. Si ya era complicado llevar una carrera en las Letras, la dificultad aumentaba si eras mujer (Biblioteca Nacional de España [BNE], s.f.-a).

No obstante, existieron espacios donde las mujeres sí pudieron desarrollar su potencial amparadas en las condiciones sociales que las favorecían. Fundamentalmente, esos lugares fueron dos: la corte y el convento.

La corte

La corte fue uno de los espacios que permitió en mayor medida la difusión del talento femenino. Las posibilidades de poder, educativas y eco-

nómicas de las mujeres de la corte eran significativamente mayores a las que poseían otras más humildes. Estas circunstancias favorecieron la voluntad de escribir, pues no debían preocuparse por subsistir.

Poetas de al-Ándalus

El exhaustivo trabajo de Teresa Garulo (1986) recoge la brillante tradición de las poetas o poetisas de al-Ándalus. De entre toda su selección, destacan dos que son relevantes para este análisis de la influencia de la mujer medieval en la sociedad red: Ḥafṣa bint al-Ḥāyṣ al-Rakūniyya y Nazhūn bint al-Qalāṭ.

A_ Ḥafṣa bint al-Ḥāyṣ al-Rakūniyya (siglo XII)

Sus biógrafos la denominan la maestra y alaban su inteligencia, su belleza y su cultura, fruto de una educación esmerada. Las fuentes árabes señalan que pertenecía a una noble familia granadina, que ostentaba riqueza y poder. Además, es probable que su origen fuera bereber, ya que el gentilicio al-Rakūniyya pertenece a esta fracción establecida al oeste de Marrakech (Garulo, s.f.).

Su fama supera con creces la de muchas poetas hispanoárabes y es de la que más poemas se conservan. Son un total de 17 poemas breves, cuidados por la familia Ibn Sa'īd, interesada en preservar la correspondencia poética entre ella y Abū Ya'far, su enamorado (Garulo, s.f.).

Su popularidad llegó también a Granada, donde frecuentaba la corte del gobernador almohade. Es en esta época cuando escribió este poema dedicado a una mujer noble:

**Dama de la hermosura y la nobleza,
cierra los párpados, benévola,
ante las líneas que trazó mi cálamo,
y míralas con ojos de cariño,
sin prestar atención a los defectos
del contenido y de la letra. (Garulo, 1986, p. 74)**

Se tiene constancia de que también se ocupó de la formación de las princesas almohades en el palacio del califa Ya'qūb al-Manṣūr, en Marrakech (Garulo, s.f.).

B_ Nazhūn bint al-Qalāṭ (hacia el siglo XII)

A pesar de su importancia en la Granada en época almorávide y del interés que ha despertado en la actualidad, se conservan pocas composiciones de esta poeta. Un total de 7 poemas, generalmente satírico-burlescos y una moaxaja amorosa que daría testimonio de su formación musical (Garulo, s.f.).

Utiliza un lenguaje popular y en ocasiones con cierto descaro que la caracteriza y que la relaciona con otros de sus contemporáneos también satíricos, como Ibn Quz-man, al-Kutandi y al-Majzumi. Tanto es así que las fuentes árabes la atribuyen el calificativo de desvergonzada (Garulo, 1986). Véase como muestra de su personalidad este poema que dedica a un hombre que la deseaba, pero ella consideraba feo:

¿Quién me defenderá de un amante de plomo,
tardo para entender insinuaciones y deseos,
que quiere unirse a una mujer
que ni siquiera le daría bofetadas
aunque se las pidiese
ni en la cabeza que precisa un cauterio,
ni en la cara, que está pidiendo un velo? (Garulo, 1986, p. 118)

Además, Garulo (1986) identifica en ella inquietudes feministas, pues "se muestra orgullosa de su poesía porque, aunque es obra de una mujer, tiene el mismo vigor que la de los hombres" (p. 111).

Leonor López de Córdoba (siglo XIV)

Dentro de la corte castellana de Catalina de Lancáster, consorte de Enrique III de Castilla, destacó la influencia de Leonor López de Córdoba, autora intelectual de la que es considerada una de las primeras memorias autobiográficas en lengua castellana, que dictó a un escribano (BNE, s.f.-d).

El estilo de las *Memorias* es sencillo y directo, construyendo una narración depurada que refleja desde su infancia hasta poco después del fallecimiento de su primogénito. Tienen un tono grave que analiza las circunstancias que atravesó su familia vinculada a la corte de Pedro I. Además, desde el principio de la obra sostiene la verdad de lo que va a narrar:

En el nombre de Dios Padre y del Hijo y del Espíritu Santo, tres personas y un solo Dios verdadero en Trinidad [...] sepan cuantos estas escrituras vieren, como yo Doña Leonor López de Córdoba, hija de mi Señor el Maestre Don Martin López de Córdoba é Doña Sancha Carrillo, á quien dé Dios gloria y paraíso, JURO por esta significanza, en que yo adoro como todo esto que aquí es escrito es verdad, que lo vi é pasó por mí. (de Castro, 1902, p. 124)

El texto original del siglo XV se conservó en el Archivo Municipal de Córdoba hasta 1836. En la actualidad se desconoce su paradero y ha llegado a nuestros días a través de copias (BNE, s.f.-d).

Florencia Pinar (siglo XV)

Una de las primeras voces femeninas en ser recogidas en los cancioneros medievales fue la poeta castellana Florencia Pinar, miembro de la corte de la reina Isabel I de Castilla (BNE, s.f.-c).

Fue una mujer culta y bien educada que consiguió el reconocimiento de sus contemporáneos como autora. Así lo demuestra que fuera recogida en compilaciones poéticas de su tiempo. De hecho, es la única autora que se conozca que incluyó en un corpus poético significativo dentro de la lírica cancioneril (BNE, s. f.-c).

Destacó gracias a un estilo personal preocupado por la realidad y por representar el deseo en poemas de temática amorosa a través de metáforas de animales que emulan la sensualidad, como la perdis o el gusano.

Hernando del Castillo (1511) recogió algunas de sus composiciones en su *Cancionero general*. He traducido al castellano actual una de las canciones amorosas de Florencia Pinar que contempla, en la que se incluye el gusano como elemento de un poema amoroso:

El amor ha tales mañas
que quien no se guarda de ellas
si se le entra en las entrañas
no puede salir sin ellas

El amor es un gusano
bien mirada su figura
es un cáncer de natura
que come todo lo sano

Por sus burlas, por sus sañas
de él se dan tales querellas
que, si entra en las entrañas
no puede salir sin ellas. (del Castillo, 1511, p. 397)

Al mismo tiempo, es reconocida como un exponente de la lírica amorosa cancioneril, con los característicos juegos del lenguaje y las figuras retóricas que caracterizaron a esta literatura (BNE, s.f.-c).

El convento

La llegada del cristianismo a la península ibérica supuso un antes y un después para la vida de las mujeres que la habitaban. Era un momento histórico en el que se precisaba que las mujeres que entraban en los conventos a expandir las nuevas ideas religiosas tuvieran la educación suficiente para desempeñar esta labor. Y la difusión de las escrituras cristianas no solo implicaba la trasmisión oral, también la lectura y la escritura (BNE, s.f.-a).

Teresa de Cartagena (siglo XV)

La importancia de Teresa de Cartagena como autora reside en su valentía a la hora de defender el derecho de las mujeres a ser escritoras, al mismo tiempo que equipara el talento femenino con el masculino a ojos del Dios cristiano (Surtz, s.f.).

Monja de la Orden franciscana y después cisterciense, perdió la audición entre los veinte y los cuarenta años, experiencia que marcaría para siempre su trayectoria vital (Surtz, s.f.). Su sordera es la razón de que comenzara a escribir *Arboleda de los enfermos* como consolación para otros enfermos, pero también para sí misma. En este trabajo, expone su propia enfermedad, que en castellano actual reza:

Ya soy apartada de las voces humanas, pues mis orejas no las pueden oír; ya tiene silencio mi lengua placentera, pues por esta causa no puede hablar. [...] ¡Oh, Señor, escuchar y oír deseo la dulcedumbre de la tu voz, ya, sin duda, puedo decir: "La voz tuya es dulce y tu cara hermosa"!
(Cortés, 2022, p. 43)

La autora se propuso en esta obra acompañar en el sufrimiento a los que lo padecen y consolarlos amparándose en la fe cristiana y concibiendo la enfermedad como una vía para cultivar el buen espíritu y alcanzar la salvación.

Las críticas le llegaron tras la publicación, pues sus acusadores defendían que los tratados espirituales debían ser escritos por hombres. Además, también circuló la idea de que Teresa de Cartagena había plagado la obra de otros (Surtz, s.f.).

Estas circunstancias provocaron que publicara *Admiración de las obras de Dios*, una apología de su autoría de *Arboleda* y su capacidad como escritora. En este contexto, elegirá en esta ocasión expresarse claramente y equiparar a ambos sexos como escritores de pleno derecho: "Así que cualquier hombre o mujer que en este ya dicho estudio se quiera ejercitar [escritura], más sabio será que Salomón" (Cortés, 2022, p. 72).

De nuevo, la monja se ampara en la religión para reflejar la idea de que el Dios cristiano ha hecho a los dos sexos diferentes, pero no a uno mejor que a otro y que puede, por tanto, inspirar a la mujer como inspira al hombre (Surtz, s.f.).

Isabel de Villena (siglo XV)

La primera mujer conocida que escribió en lengua valenciana es Isabel de Villena, bautizada como Elionor Manuel de Villena. Vivió en la corte y en el convento de la Santísima Trinidad, donde cambió su nombre y llegó a ser abadesa perpetua (BNE, s.f.-b).

Su influencia y personalidad trajo al convento de la Trinidad popularidad fuera de sus muros y prosperidad. Fue una mujer imaginativa, culta y responsable que se preocupó por la cultura y la educación de sus religiosas. Este propósito fue el germen que daría como resultado su obra más famosa aun cuando quedó inconclusa, la *Vita Christi*, escrita en valenciano (BNE, s.f.-b).

En ella, la abadesa presenta como modelo de fe y de vida la biografía de Jesucristo desde una perspectiva femenina, a través de los ojos de la Virgen María y María Magdalena. Se ocupó además de darles una importancia especial y ensalzar las figuras de estas mujeres, aportando una perspectiva diferente a la biografía (BNE, s.f.-b).

Cabe mencionar que Isabel de Villena no vio su obra publicada, pues se editó póstumamente a petición de la reina Isabel la Católica, una gran exponente de la defensa artística y cultural femenina (BNE, s.f.-b).

UNA MIRADA PERIODÍSTICA

Elas cultivaron las letras en la medida en que les fue posible y la investigación les está devolviendo su condición de autoras capaces. Para ilustrar el panorama actual, cabe señalar que la obra de Teresa de Cartagena volvió a ser protagonista después de cinco siglos, en el siglo XX, como consecuencia del creciente interés por recuperar a las escritoras olvidadas (Surtz, s.f.).

Hoy el periodismo tiene una labor trascendental en la difusión de las autoras que todavía se escapan de las guías académicas. Puede desempeñarla de diversas formas, entre ellas, emplear la efeméride como herramienta para llevar sus nombres y sus trabajos hasta la ciudadanía, eliminando así su anonimato en el imaginario colectivo.

La difusión de las autoras en medios de comunicación requiere de relevancia o actualidad, si es posible combinar ambos aspectos será un trabajo de mayor calidad. Esto es, imaginemos que se publica un libro de una autora conocida cuyo tema central es el feminismo: gran

momento para hablar de Teresa de Cartagena y su *Admiración de las obras de Dios*, en relación con la defensa de que las mujeres puedan escribir. O pensemos en el 28 de febrero, Día de Andalucía: por qué esperar para hacer un viaje en el tiempo y hablar de las poetas que iluminaron al-Ándalus, por ejemplo, Ḥafṣa bint al-Ḥāyḃ.

La efeméride

En periodismo, los aniversarios pueden funcionar como una buena excusa para rescatar acontecimientos relevantes ya pasados y colocarlos en el primer plano de la agenda del día. Eso es la efeméride.

En el caso de las escritoras medievales, en más ocasiones de las deseadas el desconocimiento de una gran parte de sus biografías nos impide señalar fechas exactas en el calendario. Pero es posible conducir la efeméride hasta acontecimientos fácilmente más accesibles y aplicar una relación lógica entre el protagonista de la efeméride y el trabajo o la autora que queramos traer a primer plano.

Esta estrategia se vería reflejada si el 24 de octubre hablamos de *Admiración de Teresa de Cartagena* con el pretexto del aniversario de la publicación del ensayo de Virginia Woolf titulado *Una habitación propia*, exponente de la literatura que reflexiona acerca de la relación entre la mujer y la novela.

La sociedad red

El periodismo se ha adaptado a lo largo de su historia a cada acontecimiento que cambió el mundo y la manera en la que consumimos la información. Hoy, en un mundo globalizado, el mismo interés inicial despierta una autora española que una extranjera, porque la audiencia se siente en definitiva ciudadana del mundo.

El abordaje para conseguir la difusión que estamos buscando implica necesariamente que se entienda este sentimiento de pertenencia a un mundo interconectado y globalizado, una red de redes. El sociólogo español Manuel Castells (1998) definió la sociedad red como "la nueva estructura social de la Era de la Información, basada en redes de producción, poder y experiencia" (p. 350). Y esto incluye la información como un bien preciado.

Tal y como señalan Uriarte y Acevedo (2018), la información cualitativa se convierte en el "'modo' de trabajo para las empresas digitales [...]". Los negocios tradicionales, por su parte, utilizan la información con menor intensidad, centrada en datos más estáticos que dinámicos, más cuantitativos que cualitativos" (p. 46).

Los medios de comunicación son empresas que deben responder con velocidad y veracidad ante los acontecimientos de la actualidad. Esa prisa es necesaria para posicionar a las empresas, unas con ventaja, otras demasiado lentas. La noticia es lo que ocurre aquí y ahora, es el tipo de información que recompensará al medio económicamente.

Por ese motivo existen estrategias para adelantarnos a los acontecimientos que se pueden predecir o controlar. La cobertura mediática tras el fallecimiento de una persona relevante de edad avanzada suele ofrecer una gran variedad de contenidos audiovisuales en muy poco

tiempo. La documentación y el montaje de esas piezas llevaría horas, pero los medios pueden tener contenido preparado con anterioridad, de manera que su cobertura sea más veloz y eficaz que la de otros.

Así, la mejor estrategia para la difusión de la influencia y la vigencia que tienen las autoras medievales es tener fijado con anterioridad cuál es el acontecimiento que vamos a utilizar para recuperarlas. Y documentarnos todo lo que sea posible para crear contenido que emitiremos o publicaremos ese día. Esta prisa periodística es una consecuencia directa de la sociedad red.

PROTAGONISTAS INHERENTES A LA LITERATURA MEDIEVAL

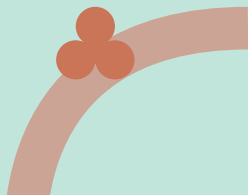
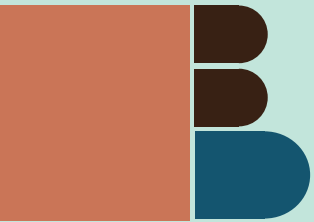
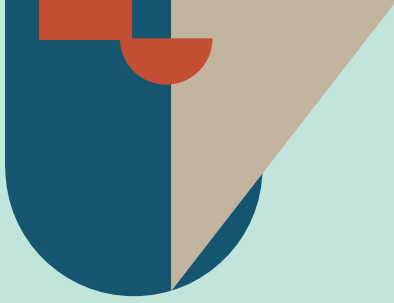
Hafsa bint al-Ḥāyî, Nazhûn bint al-QalâT, Leonor López de Córdoba, Florencia Pinar, Teresa de Cartagena e Isabel de Villena han sido las seis protagonistas de este trabajo, que ha buscado reflejar las diferencias entre ellas y al mismo tiempo destacar lo que las une: una influencia que ha estado en la penumbra durante años.

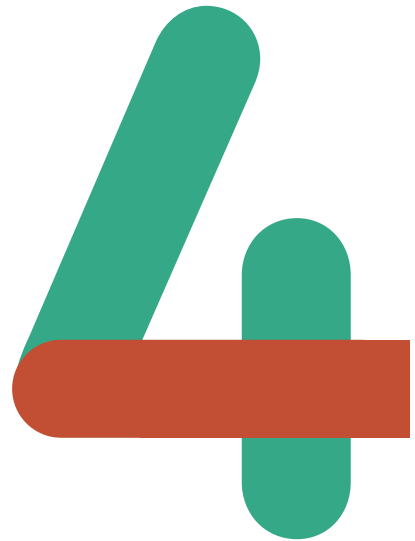
El número de autoras ha sido elegido teniendo en rigurosa cuenta esta extensión y la elección de quiénes han sido incluidas responde al objetivo de abordar los diferentes espacios en los que la mujer pudo destacar principalmente y también con la idea de poder reproducir en el presente texto un fragmento de sus escritos.

Lejos de ser una discusión acerca de su talento, se ha pretendido demostrar la vigencia de sus ideas, la personalidad de sus obras y la repercusión que tuvieron como autoras en su época para conducir las al mismo pedestal que a sus colegas hombres por las mismas razones. La influencia en la sociedad red de las escritoras medievales de la península ibérica existe porque la literatura medieval influyó en la sociedad medieval y en la literatura posterior. Y ellas son una parte inherente a esta tradición.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, H. (2013). *La música como tradición oral y soporte histórico en la Alta Edad Media: el pasado como acercamiento a su presente. Algunas consideraciones sobre el estado actual de la cuestión*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://cervantesvirtual.com/obra-visor/la-musica-como-tradicion-oral-y-soporte-historico-en-la-alta-edad-media-el-pasado-como-acercamiento-a-su-presente-algunas-consideraciones-sobre-el-estado-actual-de-la-cuestion-783916/html/>
- Alvar, C. (1985). *María Pérez, Balteira*. Archivo de filología aragonesa.
- Beltran, V. (s.f.-a). *Fernan Velho*. Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/48829/fernan-velho>
- Beltran, V. (s.f.-b). *Pero Mafaldo*. Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/48832/pero-mafaldo>
- Biblioteca Nacional de España. (s.f.-a). *Autoras españolas hasta el siglo XVIII*. <https://guias.bne.es/guiaautoras/anteriorXIX>
- Biblioteca Nacional de España. (s.f.-b). *Isabel de Villena*. <https://www.bne.es/es/autores/villena-isabel>
- Biblioteca Nacional de España. (s.f.-c). *Florencia Pinar*. <https://www.bne.es/es/autores/pinar-florencia>
- Biblioteca Nacional de España. (s.f.-d). *Leonor López de Córdoba*. <https://www.bne.es/es/autores/lopez-cordoba-leonor>
- Castells, M. (1998). *The Rise of the Network Society (The Information Age: Economy, Society, Culture)*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Cortés, M. d. M. (2022). *Arboleda de los enfermos / Admiración operum Dei (selección)*. Clásicos Hispánicos.
- de Castro, A. (1902). Memorias de una dama del siglo XIV y XV (de 1363 á 1412): Doña Leonor López de Córdoba. *La España moderna*. 1902(163), 120-147.
- del Castillo, H. (1511). *Cancionero General de muchos y diversos autores*.
- Garulo, T. (1986). *Diwān de las poetisas de al-Andalus*. Poesía Hiperión.
- Garulo, T. (s.f.). *Hafsa bint al-Hayy al-Rakuniyya*. Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/59715/hafsa-bint-al-hayy-al-rakuniyya>
- Menéndez, R. (1975). *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Espasa-Calpe.
- Ruiz, C. (1996). *Panorama de escritoras españolas*. Universidad de Cádiz.
- Souto, J. A. (s.f.). *Johan Vasquiz de Talaveira*. Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/45413/johan-vasquiz-de-talaveira>
- Surtz, R. E. (s.f.). *Teresa de Cartagena*. Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/17214/teresa-de-cartagena>
- Uriarte, L. M. y Acevedo, M. (2018). Sociedad Red y transformación digital: hacia una evolución de la consciencia de las organizaciones. *Economía industrial* 2018(407), 35-49.
- Vallín, G. (s.f.). *Johan Baveca*. Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/48777/johan-baveca>
- Zabala, C. (2017). La mujer y la música a través de la escultura en el antiguo reino de Aragón (siglo XII): las juglaresas. En M. Cabrera y J. A. López (Eds.), *IX Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres* (pp. 905-910). Archivo Histórico Diocesano de Jaén.





EXPERIENCIAS
DESDE
ÁMBITOS
PROFESIONALES



El pasado andalusí y la danza. Acercamientos, recreaciones y otras ficciones

Patricia Álvarez

En algún momento, puede parecer que los cuerpos históricos que se han formado en la imaginación y en la página escrita adquieren vida propia.

Susan Leight Foster

INTRODUCCIÓN

En este artículo pretendo analizar varios acercamientos desde la danza, como arte escénico, al periodo histórico andalusí que se desarrolla en la Península Ibérica entre los siglos VIII y XIV. Y cómo, desde esta disciplina, se han desarrollado diferentes narrativas y formas que han contribuido a la creación de imaginarios y clichés en torno a este periodo histórico, que de la misma manera que ocurre con otras formas de creación artística, como la novela histórica o el cine, ayudan a consolidar una imagen idealizada, al servicio, intencionadamente o no, de diversos intereses, ideológicos, políticos y cultural/identitarios.

Quiero comenzar señalando que escribo este texto en calidad de bailarina y licenciada en Filología árabe e islam. Por lo que puedo, por un lado, comprender el impulso artístico de una creadora al aproximarse a un periodo histórico, con las licencias que otorgan la libertad de creación y expresión en el arte, al utilizar materiales, sean del tipo que sean, para un fin escénico. Asimismo, comprendo que ese uso de la libertad de creación, en muchas ocasiones, no está al servicio de una correcta interpretación de un periodo histórico, sino de un intento de ficcionar la historia. Por tanto, muchas veces el resultado se aleja de las conclusiones contrastadas a través de investigaciones académicas de diferentes índoles.

No existiría ninguna inconveniencia en esto, si esta confrontación, realidad versus ficción histórica, no generase un terreno propicio para una manipulación de la historia con fines concretos, como expuse unas líneas más arriba. Y las narrativas ficticias no dominasen un discurso que es, en muchos casos, representativo y se entiende como verdad

histórica. En la cuestión concreta del periodo andalusí, es importante señalar, que esas pseudo verdades han puesto muchos cimientos en el constructo de la identidad española actual, por lo que es imprescindible analizar cualquier narrativa que se sostiene con estas manifestaciones artísticas.

LA DANZA EN AL-ANDALUS

Comenzaré trazando una breve panorámica de lo que se conoce sobre la danza durante el periodo histórico andalusí peninsular. Reseñar que la gran extensión de dicho periodo (desde el año 711 hasta 1492, como fechas establecidas) y sus diferentes etapas marcadas por grandes cambios geopolíticos, económicos, religiosos y sociales, hace muy complejo el trazado de una imagen general y lineal, no obstante, intentaré hacer un resumen de este campo.

El historiador y poeta cordobés Saqundi (m.1231) escribe en su *Risala fi fadl al-Andalus* lo siguiente:

También hay en Úbeda ciertas histrionisas (*al-malahi*) y bailarinas, célebres por la viveza de su ingenio y por su arte, pues son las más hábiles criaturas de Dios en esgrimir espadas, manejar dados y cubiletes (*dakk*), y entre otras especies de juegos de manos (*ijradj al-qarawi*), pasapasa, nexos de danzantes (*al-marabit*) y mascaradas (*al-mutawayyah*) (García, 1976, p. 121). ●●●

Estas breves líneas corresponden a una de las pocas alusiones textuales a la danza en al-Andalus que tenemos documentadas hasta el día de hoy; por tanto, es una de las fuentes clave para poder conocer su práctica. De ellas podemos extraer algunas de las características de esta, tales como, que la danza no se concebía solamente como un cuerpo en movimiento, sino que tenía que ver con la destreza en el uso de elementos distintos, la integración de maneras teatrales y el juego, algo próximo al concepto que tenemos hoy de circo.

Gracias a los exhaustivos trabajos de investigación de la arabista Marena Cortés (2022), sobre danzas y músicas en al-Andalus, nos podemos hacer una idea general de cómo, cuándo y dónde se bailaba durante este periodo. Las referencias que tenemos a la danza nos llegan a través de diferentes textos recopilados en tratados, que sobre todo se centran en la música, la poesía o en cuestiones generales que se englobarían en la palabra *adab* (término árabe de compleja traducción que aglutinaría diferentes materias que podríamos incluir en el campo de las humanidades, además de parámetros de buen comportamiento y costumbres); y los divanes de los poetas andalusíes. En todos estos textos, la danza, suele mencionarse de pasada y de puntillas, y siempre referida a los entornos cortesanos, lo que hace pensar, tal y como defiende Mika Paraskeva en su ensayo *Entre la Música y el Eros*, dedicado a desgranar una de las enciclopedias más importantes de la época sobre estos temas, *Kitāb al-Aghānī*, escrita por Al-Isfahani (m. 967) "se bailaba más de lo que las fuentes recogen" (Paraskeva, 2017, p. 37). Aunque esta enciclopedia no se centra en el territorio andalusí, nos ayuda a contextualizar la danza de esta región dentro de una cultura global que formarían todos los territorios arabizados e islamizados de la época medieval, que se nutrían de los mismos centros culturales

donde se consolidaban las modas que viajaban a través de todo el territorio del Islam medieval. Además, se centran en la figura de la bailarina como mujer dedicada al entretenimiento y ligada en la mayoría de los casos a la condición de esclava.

Podemos concluir que las danzas practicadas en al-Andalus estaban influidas por la cultura árabe oriental, que exportaba sus formas a todos los rincones arabizados e islamizados del Mediterráneo. Sabemos que en la Península se practicaban danzas y juegos que estaban de moda en la corte abasí de Bagdad (750-1258), que era la que marcaba las tendencias culturales. Como ejemplo tenemos el *kurray* que era un tipo de baile-juego con caballos de cartón, donde las mujeres se travestían y simulaban combates, que se puso de moda en la corte omeya de Córdoba, que, aunque se independizó políticamente del califato abasí, seguía sus prácticas culturales.

Aunque en la actualidad tendemos a separar conceptualmente lo que consideramos danza y lo que consideramos juego, en la cosmovisión medieval no había una separación tan clara. Por ello, en muchos textos, encontramos indistintamente la palabra danza (*raqs*) o juego (*la'ib*) para referirse a estas prácticas. Así son numerosas las danzas/juego o los juegos bailados que podríamos vincular a la idea actual que tenemos de diferentes prácticas, como el circo, las artes marciales, el teatro físico, el teatro con objetos o los juegos de competición, todos ellos permeables entre sí y englobados en el término divertimento (*malahi*). Hoy en día entenderíamos estas formas de expresión artística y de interacción social, como esencialmente multidisciplinares. Esto nos habla de la gran formación en diferentes campos que tenían las bailarinas, y la capacidad de proporcionar entretenimiento de muchos tipos. Sobre todo, para amenizar las fiestas de las élites sociales en los palacios y las almunias, pero también, aunque con mucha menos información al respecto, animando a la gente en las ciudades y los pueblos.

En al-Andalus se bailaba con crótalos, sables, pañuelos, espadas, dagas o palos, elementos que aún encontramos en diferentes bailes/danzas/juegos en ambas orillas del Mediterráneo. Por ejemplo, dentro de la Península Ibérica, vestigios de esa danza *kurray*, mencionada anteriormente, han sobrevivido en algunas tradiciones como *los ball cavallets*¹ de la Comunidad Autónoma de Cataluña o de la isla de Menorca. Otros restos están en las danzas de sables, palos o cascabeles que podemos encontrar en las romerías de la zona del Andévalo onubense, acompañando a las vírgenes en sus procesiones. En la actualidad todas estas danzas están ejecutadas por hombres.

En todo el Mediterráneo sur y en Oriente Medio encontramos diferentes danzas con algunos de estos elementos, que en el presente están ligadas a la masculinidad y son de corte guerrero (Palacios y Álvarez, 2023). El *tahtib* egipcio con palos, reivindicado como un arte marcial, el *ardah* de la Península Árabe con sables, la danza *alaoui* de Argelia con bastones, nos pueden hacer cuestionar la evolución de danzas que fueron ejecutadas por mujeres como juegos, aunque es muy probable que algunas fueran bailadas por hombres también, a danzas de lucha meramente masculinas. Esta mutación previsiblemente ha ocurrido por distintos factores socioculturales (salida de estas danzas del espacio privado al público) y políticos (necesidad de elementos simbólicos que consoliden identidades poco dibujadas y representen los

¹ *Cavallets* significa caballos. Estas danzas, ejecutadas por hombres que simulan estar encima de un caballo e imitan con sus pies el trote de este animal, recrean combates entre cristianos y musulmanes mediante figuras coreográficas.

ideales de poder en la cultura hetero patriarcal, con el vigor y la guerra como centro de la masculinidad). Estos procesos se han ido dando en diferentes etapas, y estas danzas ya componen los elementos simbólicos que articulan las identidades nacionales.

En las mismas áreas geográficas encontramos también danzas con pañuelos, cintas u otros elementos de uso cotidiano. Las danzas *chaoui* y *zendali*, de Argelia, con pañuelos, el *raqs al balas*, de Túnez, con cántaros; y en la región española de la Axarquía, comarca entre las provincias de Granada, Almería y Málaga la cultura de los verdiales, cuya danza se ejecuta con unas castañuelas decoradas con cintas de colores y cascabeles atados en los tobillos de los danzadores. De nuevo, todas ellas son consideradas como danzas nacionales o identitarias de estos lugares, altamente valoradas en las comunidades que se practican, además de ser reclamo turístico.

Otra reminiscencia de esas artistas multidisciplinares medievales serían las *shikat*² de Marruecos. Estos colectivos de mujeres, que son contratadas para amenizar bodas y otros eventos, dirigen sus propias orquestas, cantan, recitan y bailan utilizando todo tipo de destrezas corporales: saltos, volteretas o agitación de partes del cuerpo, técnicas de improvisación oratoria, canto y toque de instrumentos, generando espectáculos pluridisciplinares que requieren de grandes conocimientos técnicos.

**A menudo, el jardín está revestido
con la lluvia fina de un tejido listado
que inspira a las almas el deseo
de detenerse en él y sentarse.
Cuando la brisa lo toca con su mano,
imaginamos que sus ramas son danzarinas
que se balancean con sus vestidos verdes y telas listadas del Yemen
(Péres, 1983, p. 112).**

En algunas de estas danzas actuales, mencionadas en las líneas anteriores, donde encontramos residuos del pasado, se sigue reivindicando su vínculo con al-Andalus para otorgar legitimidad. Mayormente, esto ocurre en lugares del norte de África, donde la presencia de personas de ascendencia andalusí está comprobada y sigue siendo un factor identitario de relevancia social. En otras, en cambio, la posible presencia de lo andalusí ha quedado prácticamente borrada de la narrativa sobre ellas. Normalmente, esto pasa con las danzas que ocurren en el territorio del actual Estado español. Esto es debido a la desintegración de la cultura andalusí a partir del 1492, con las sucesivas leyes, primero más permisivas y después más represivas, contra la población morisca, hasta la final y total expulsión, no solo de la propia población superviviente, sino de cualquier resto identificable de la cultura andalusí. Y en el caso concreto de las manifestaciones artístico-culturales, la prohibición explícita de las zambras (veladas musicales donde se danzaba), y en las que también participaba la población cristiana. Esa desintegración a la que tuvo que someterse la cultura andalusí permitió una integración, de algunos aspectos de esta, que ha pasado sigilosa y casi imperceptible, en muchas ocasiones, durante los últimos trescientos años.

² Singular *shikha*. Esta palabra sería la forma dialectal marroquí de *sheija*, voz femenina de *sheij*; sabia. Estas mujeres-artistas son sabias, entendiendo el término no en su connotación religioso espiritual, sino en un sentido opuesto, es decir la sabiduría que da la vida de la calle, de lo marginal, de aquello que incluso puede considerarse ilícito (*haram*).

AL-ANDALUS COMO INSPIRACIÓN CREATIVA

Me fui a otro lugar,
donde las estrellas
se pierden al anochecer.
Donde bailan las gitanas
al ponerse el sol,
y el ritmo de sus caderas
se me mete en la mente
y no me dejan respirar.
Medina Azahara, Al Hakim... Otro lugar (1989)

Esta breve panorámica que he intentado trazar, como expliqué al principio, tiene la finalidad de ofrecer un contexto que nos posibilite acercarnos al objetivo principal de este artículo. A través de esta visión general podemos encontrar las inspiraciones y puntos de partida de distintas creadoras y creadores contemporáneos a la hora de recrear, con mayor o menor acierto, danzas inspiradas en la cultura andalusí o de inventar estilos basados en imaginarios que parten de supuestas danzas medievales.

La danza, al igual que la literatura o el cine, ha utilizado este periodo histórico de diversas formas y en diferentes espacios temporales y contextuales. Una vez enmarcado el tema que nos ocupa en su contexto histórico, voy a intentar mostrar diferentes acercamientos artísticos, con la danza como punto de conexión, que han ocurrido y ocurren desde el siglo XX hasta nuestros días. Estos parten de al-Andalus, ya no como un periodo histórico concluido, sino como un espacio mítico lleno de imaginarios que se han ido construyendo y consolidando en diferentes etapas, formas y geografías. Por tanto, al-Andalus pasa a ser "lo andalusí" como término, es decir, ya no un sujeto histórico, sino un objeto moldeado, atemporal, inclasificable y globalizado.

Además, estos acercamientos artísticos tienen la característica común de estar plagados de visiones orientalistas sobre este periodo. El orientalismo es un fenómeno que se desarrolla a partir de mediados del siglo XVIII en el contexto del pensamiento romántico. Esta visión europeo-centrista y elitista que parte de una contraposición entre un imaginado Occidente: civilizado-avanzado-rico, y un Oriente inventado: salvaje-arcaico-pobre, es un instrumento político muy eficaz para sostener el sistema imperialista y colonialista que hasta nuestros días ha ejercido el norte global contra el sur global. Esta relación está muy bien sujeta por diversas fuerzas, el arte, entre ellas. Literatura, pintura, fotografía, danza... han dibujado ese oriente imaginario, falso y mítico que nos ha llegado hasta nuestros días con tal precisión, que ahora es difícil distinguir este oriente ficticio de las realidades que conforman las regiones aludidas. El cuerpo de la mujer árabe es un lugar intensamente orientalizado (Mernessi, 2001), la dualidad entre mostrar y ocultar, el uso imaginario de un velo como objeto erótico y sensual; partes del cuerpo como las caderas, el pelo, alimentan la imagen de una mujer oriental que oscila entre los mitos de Salomé, Sherezade y la propia Carmen. El cuerpo de esa supuesta mujer árabe, en muchas ocasiones, solo baila y se ofrece.

El sur de la Península Ibérica ha sido uno de esos objetos de culto orientalista, especialmente en lo relativo a los restos del periodo histórico andalusí, que convirtieron regiones como Andalucía en una pro-

longación sentimental del Norte de África y del mundo árabo-islámico. Esta imagen, Andalucía como al-Andalus y viceversa, ha estado y está presente en la cosmovisión de manifestaciones artísticas tan importantes como el flamenco. Esta expresión artística y cultural que a día de hoy forma parte del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (UNESCO, 2010), debido a su trascendencia, no solo como manifestación cultural representativa y de gran valor estético y patrimonial, sino por su trascendencia como industria cultural; es uno de los espacios donde se ha recreado "lo andalusí" de diferentes formas artísticas y conceptuales. "Etimológicamente, flamenco proviene de los términos en árabe *felah* (campesino) y *mencub* que significa excluido, marginal, desposeído de la tierra, de su casa, de su lengua, de su vestido, de su religión... pero no de su memoria." (Rodríguez, 2010, p. 141).

En lo relativo a la danza, estas recreaciones se han llevado al cuerpo a través de diferentes maneras en el baile. Maneras que buscan reconocer formas, movimientos o actitudes que evocan a un legado mítico, que pasa de la población andalusí, a la morisca y a la gitana andaluza, y se concreta en el baile flamenco, especialmente reconocible en los bailes de las gitanas del Sacromonte granadino, ejemplo que unas líneas más abajo desarrollaré.

Esta cadena sucesiva de herencias, basada a menudo en las historias construidas, desde leyendas y anécdotas. Retransmitida en los imaginarios cotidianos de las personas. Apoyada y embellecida por las letras, cuadros y fotografías de los creadores orientalistas. Ha generado una recreación muy apetecible, estética y artísticamente, un producto exitoso que lleva exportándose y ofreciéndose como la corporeización de la identidad española durante doscientos años. Esta recreación, en ocasiones, se da por válida sin tamizarse y aplicar el pensamiento crítico que nos ayudaría a comprender, o por lo menos a observar, qué partes son ficción, qué partes son creación personal y qué partes pueden responder a aspectos históricos. Considero que, al aplicar esa visión crítica, enriqueceríamos lo artístico, ligado al concepto de libertad de creación y no tiene por qué ser fiel a la ciencia. El conflicto viene cuando una recreación artística se usa para legitimar científicamente discursos que benefician intereses ajenos al propio arte, que es lo que muchas veces ocurre con estas recreaciones orientalistas en torno al baile, que no han pasado la necesaria criba de la mirada poscolonial sobre al-Andalus, tan necesaria.

Aún hoy, ninguna corriente poscolonial ha interpelado directamente el campo de los estudios históricos andalusíes. El silencio de Edward Said en su obra *Orientalismo* lo llevó a disculparse por haber evitado tomar posición en torno a la relación de España con su pasado andalusí. (García, 2021, p. 63) ●●●

Muchos espacios de exhibición del flamenco ofrecen un marco conceptual basado en esta narrativa que lo vincula directamente con el periodo andalusí. En la ciudad de Granada, en el barrio del Sacromonte, lugar tradicional donde se concentraba la población gitana de esta ciudad, encontramos las zambras flamencas o gitanas, que son cuevas donde se ofrecen espectáculos de flamenco, generalmente para turistas. La palabra zambra viene del verbo árabe *zamar*, que significa tocar. Durante el periodo andalusí designaba a la orquesta y a la propia fiesta, una reunión donde se cantaba y se bailaba, para acompañar

distintas celebraciones. Estas fiestas nocturnas están documentadas y se puede afirmar que los moriscos de Granada siguieron practicándolas, y aunque se intentaron prohibir en varias ocasiones, ocurrieron clandestinamente o mediante el pago de algún impuesto, hasta el año 1609 cuando se expulsa totalmente a la población morisca del territorio español.

En ese momento, y quizá ya anteriormente, cuando la situación de los moriscos se comienza a complicar, se habla de una ocultación de este grupo de población de cristianos conversos, en entornos marginados, donde se asimilan a la población gitana para pasar inadvertidos. Este hecho invita a pensar que hubo un intercambio cultural que impregno a las dos comunidades de costumbres y saberes. Actualmente, la zambra es un espectáculo flamenco, que se desarrolla dentro de cuevas y que pretende ser una herencia cultural de esta simbiosis entre moriscos y gitanos del Sacromonte. En este espectáculo, además de ofrecer interpretaciones de diferentes palos flamencos, se hace una recreación de tres bailes que están reconocidos como herencia directa de las danzas que se hacían en la etapa nazarí de Granada, que pasaron desde la población morisca a formar parte de la cultura de los gitanos del Sacromonte granadino, por ese intercambio antes mencionado. Estas danzas son la alboreá, la mosca y la cachucha y están documentadas, ya en la época barroca y actualmente se adscriben al ritual de la boda gitana. Las tres son danzas-juego, grupales y se bailan en círculo, mientras se canta. El siguiente extracto de un texto del periodista e historiador español Seco de Lucena (1857-1941), nos ilustra la forma orientalista de describir estos bailes.

Un espectáculo verdaderamente sugestivo que, por su carácter oriental, fascina a los extranjeros son las danzas que los gitanos que viven en el Camino del Sacro Monte organizan en sus cuevas y que, (...), constituyen un rito porque las ejecutan las bailaoras en la exaltación de una fiebre que las va dominando, que las va poseyendo, que las hace vibrar con estremecimientos medulares, que pone en sus ojos negros o en sus ojos verdes, la loca llamarada de las siete lujurias o la expresión torturada de los siete dolores (Navarro, 1995, p. 375). ● ● ●

Durante los años cincuenta y sesenta del pasado siglo, en plena dictadura militar franquista, el régimen diseñó una estrategia de "apertura" de España, por intereses económicos y políticos, a espacios como el turismo o la industria cinematográfica estadounidense. Parte de esta estrategia consistió en llenar la ciudad de Madrid de tablaos flamencos. Los tablaos son una especie de sala de fiesta-cabareé dedicada a espectáculos de este arte, articulados en torno a la danza, que es el mayor reclamo (López Rodríguez, 2020). La mayoría de estos espacios se vincularon con esa idea orientalista de al-Andalus. Utilizando nombres con alusiones directas a ese pasado, Torres Bermejas, Zambra, Corral de la Morería... e integrando en su diseño de espacios y decoración, elementos evocadores a salones de palacios andalusíes o cuevas, con azulejos, arcos de medio punto, de herradura, polibulados... Todo ello para seguir explotando lo que aquellos primeros orientalistas, viajeros burgueses europeos, buscaron en estas tierras, lo exótico. Y parte de ese exotismo lo encontraron a través de la observación del cuerpo flamenco, especialmente de las mujeres bailaoras y bailarinas y de los cuerpos disidentes, artistas, bohemios, gitanos, personas queer, que formaban parte de esa fantasía erótico-exótica del efebo, la esclava

y el harem. Un cuerpo construido a base de esos imaginarios donde raza, religión, exotismo, erotismo, pasión o exuberancia se mezclan, encarnándose a través del baile, que devuelve una imagen clara y firme, que acepta este discurso y lo ofrece en respuesta a la demanda.

Si el paraíso me dieran,
vino sería y amar beldades.
Allí fuimos de broma y desenfreno,
ora con mozos, ora con mujeres;
corrieron copas y hubo lo que hubo.
Consejeros, dejaos de monsergas:
¡mi vicio es virtud! (Corriente, 1972, p. 156).

Por tanto, considero, que muchos aspectos del baile flamenco tradicional forman parte de esa ficción, que encontró en la narrativa mítica de ese pasado histórico andalusí, un espacio inspirador que posibilitaba la creación de una industria en torno a un arte, que se ha expuesto desde sus orígenes al ojo externo, y que se ha ido consolidando gracias a muchos factores, incluidos los aquí mencionados, como elemento indiscutible de la identidad española.

Un artículo del año 1963 publicado en la revista *Blanco y Negro*, suplemento dominical de periódico *ABC*, describe así el tablao Torres Bermejas:

Ya estamos dentro de la cueva. Claro, que llamar cueva a "Torres Bermejas" resulta un poco raro. De cueva no tiene más que hay que bajar unas escaleritas alfombradas. En todo caso es una cueva elegante, con decoración rica de palacio morisco, que hace pensar en cristianas cautivas y en moros celosos (Castillo-Puche, 1963). ■■■

LA DANZA ANDALUSÍ DE REDA TROUPE

Oh forastero, tú que estás lejos de casa
cuantas veces pienso en ti, día y noche
te invito a que vengas en mis sueños
con una belleza que supera las lunas
Abdel Magid - Garid al Dar (1979)

Lo andalusí como símbolo es una fuente de inspiración también para artistas árabes de distintos países. Se ha identificado al-Andalus como una especie de paraíso perdido, evocador y altamente valorado en la cosmovisión general que tiene el imaginario medieval en el mundo árabe. Por lo tanto, no es raro encontrar creaciones contemporáneas inspiradas en diferentes aspectos de este periodo. La literatura (poesía, novela histórica) nos ha dejado numerosos ejemplos. El cine, las series de televisión o la música, también. El periodo andalusí se ha utilizado ocasionalmente para reivindicar el periodo de esplendor que vivió la cultura arabo-islámica durante el medievo, con el gran desarrollo de las ciencias y las artes, y la presencia dominante en grandes áreas geográficas. Este uso se hace como respuesta a las situaciones actuales de lo que conocemos por mundo arabo-islámico, con conflictos internos y externos que abarcan numerosos ámbitos, y como forma de exaltar la identidad regional, no ajena a una identidad que afecta también a territorio europeo. Además, al-Andalus, es una alegoría de la cuestión palestina. Palestina se identifica con esa tierra

perdida y la población morisca expulsada de sus casas, con la población palestina. En definitiva, *oriente* ha mirado a al-Andalus/Andalucía como un espacio de sensibilidad compartida entre todas las orillas del mediterráneo, con una visión cargada de nostalgia (*gurba*) por aquello que fue y ya no será más, pero que alberga una íntima esperanza quimérica de renacimiento. Como explican tan bien estos versos de poeta palestino Mahmud Darwish (2000, p. 131):

(...)Los violines lloran con los gitanos que marchan a Andalucía
 Los violines lloran por los árabes que salen de Andalucía.
 Los violines lloran por un tiempo perdido que no volverá.
 Los violines lloran por una patria perdida que tal vez volverá (...).

La danza árabe contemporánea, aunque en mucha menor medida que otras manifestaciones artísticas, también ha hecho su propio acercamiento a ese pasado, sobre todo, a través del trabajo de la *Trope Reda*. La troupe Reda es la compañía de danza egipcia que formaron Mahmud Reda, Farida Fahmi y Ali Reda en el año 1958. El trabajo de este trío de artistas marcó un antes y un después para la danza en Egipto, a través de la teatralización de las danzas tradicionales de este país, desarrollando un estilo propio y reconocible. Hoy en día, la figura de Mahmud Reda (1930-2020) sigue siendo clave para entender la historia de la danza en Egipto y su influencia en otros territorios del mundo árabe, Europa y América. Resumidamente, el trabajo de estos tres artistas consistió en hacer una investigación sobre terreno, en todo el territorio egipcio, recorriendo pueblos y ciudades, para recoger, contextualizar y documentar lo que se bailaba en cada lugar; en qué ocasiones se bailaba, con qué instrumentos y estilos de música, las vestimentas utilizadas, y cualquier detalle cultural y ritual local que pudiese despertar su interés. Con toda esa información crearon un estilo propio que combinaba, aspectos tradicionales, con elementos del balé y del teatro, generando una escenificación de las danzas de Egipto pionera en su época. Esa puesta en escena no solo recogía esas tradiciones, sino que las adaptaba al lenguaje del espectáculo teatral, dotando a lo que se hacía de forma espontánea e improvisada en pueblos y festividades populares, de unas formas y estructuras coreográficas, adecuadas para ser expuestas en teatros. En palabras del propio Reda: “Mi trabajo era una mezcla de la danza folclórica original, el *ballet* que aprendí aquí en Egipto y en París, y mi propio estilo personal, y esto fue sorprendentemente exitoso” (Habibi, 2020).

De ese modo, el público egipcio ya no tenía que ser de una región determinada para disfrutar de una danza concreta. Las danzas de todo el país se volvieron conocidas para todos los públicos, a través de la interpretación personal, con tintes de recreación, que llevó a cabo este equipo de trabajo. Esta teatralización de la tradición trajo consigo un concepto de folclore que no se había dado anteriormente en Egipto. El trabajo de Reda, logró unificar lo popular y hacerlo apetecible para todos los públicos. Sin renunciar a su idea de la danza como manifestación elitista, heredado del concepto europeo de la danza clásica. Y logró que ser bailarina o bailarín profesional fuese aceptado y valorado, en una sociedad que tradicionalmente denostaba la dedicación a este arte.

Esto ocurría en pleno periodo naserista, el presidente Gamal Abd al Nasser era un gran admirador de su trabajo. Por lo que la Compañía Reda se convirtió, al igual que Um Kulzum, en un símbolo del panarabis-

mo, tal y como explica el propio Reda en una entrevista publicada en el periódico egipcio *al-Ahram*: "El presidente Gamal Abdel-Nasser amaba el grupo, y siempre nos pedía cuando tenía invitados o durante las celebraciones de la revolución de 1952. Siempre era Reda Troupe, junto con Abdel-Halim Hafez y Um Kulthum" (Habibi, 2017). La danza que hasta esa época se había visto relegada a las festividades populares, los *mawlid*, y al cabaré donde era considerada algo ilícito y no apto para todos los públicos, se convirtió en algo accesible para todo tipo de gente, familias enteras acudían al teatro para ver los montajes de Reda. Esto ocurrió, entre otros factores, gracias al apoyo del gobierno de Nasser, que encontró otra forma de encarnar su mensaje de unidad identitaria, proporcionándoles un teatro en El Cairo, como sede de la compañía, y subvencionando su trabajo. En cierta forma, la *Troupe Reda*, fue lo que ahora entendemos como una Compañía Nacional de Danza.

La danza es un arte muy respetado en todo el mundo; es el origen de todas las artes y es el más fácil de interpretar para el cuerpo humano. Pero aquí en Egipto, no sé por qué no la respetamos. En el momento en que formamos *Reda Troupe*, lo primero que la gente pensaba cuando oía danza era danza oriental o danza del vientre. Es cierto que la danza del vientre era una especie de danza folclórica, pero se desarrolló independientemente en las bodas o en los cabarés, y por supuesto los cabarés tenían mala reputación (Habibi, 2017). ●●●

En 1979 *Reda Troupe*, que asiduamente protagonizaba películas y *shows* de televisión, creó un espectáculo para la televisión pública egipcia inspirado en diferentes *muwashahat* (moaxajas). Para este espectáculo, Reda contó con las composiciones de Fouad Abdel Magid (1926 - 1994), compositor y laudista egipcio, quien, inspirado en estos poemas propios de la literatura andalusí, escribió sus propias letras y músicas. Por lo que crearon un espectáculo que, si bien el fondo se inspiró en aspectos de la cultura andalusí, la forma fue una creación contemporánea. Donde ni siquiera la danza puede ser considerada una recreación, porque tal y como explica Farida Fahmi, la primera bailarina de la compañía: "A diferencia del compositor musical y arreglista, Mahmoud Reda no tenía punto de referencia desde donde coreografiar" (Fahmi, 2009, p. 2). Y añade:

En estas coreografías, Mahmoud Reda confió en su imaginación artística y en cómo la música lo inspiraba, así como en su experiencia y en el vasto repertorio de movimientos que había acumulado por muchos años. La forma musical de este género con sus variados diseños y la cualidad estrófica de los poemas que acompañaban influenciaron su elección de combinaciones de movimiento y diseños espaciales. Le dio una nueva base desde donde expresarse como coreógrafo. Visualizó cómo las bailarinas expresarían de la mejor manera la música que bailaban. En todos sus trabajos, Mahmoud Reda, como artista y autor principal en Danza Egipcia, siempre se adhirió a la estética, el temperamento y las normas culturales de la gente del Medio Oriente y de los egipcios en particular. Una vez más, inventó un nuevo género de danza que abarcaba movimientos refinados, elegantes y fluidos que fueron una innovadora adición a su vasto repertorio de géneros y estilos (Fahmi, 2009, p. 2). ●●●

Reda, no solo no recreó ninguna forma de bailar de las anteriormente citadas en este texto referidas a las danzas de al-Andalus, sino que su libertad creadora y las licencias fruto de esta, fueron mayores incluso,

que en otras ocasiones, cuando abordó estilos propios de su Egipto natal, donde se sentía, seguramente, mucho más condicionado. La estructura del espectáculo, que se tituló *Muwashahat raqisah* (bailando moaxajas) es la siguiente: una *suite* de coreografías superpuestas, que recrean diferentes atmósferas y espacios, inspirados en los *mayalis*², con la ayuda de elementos de atrezzo en el escenario como arcos, cojines, grandes pañuelos que evocan a las *sitâras* o *hiyab*, las grandes cortinas/velos que se colocaban en la sala para separar a las artistas de la audiencia; y un cambio continuo de vestuarios con elementos que evocan a ropas utilizadas en época medieval, mezclados con elementos del vestuario de las danzas tradicionales egipcias. De hecho, el vestuario fue uno de los factores más determinantes a la hora de abordar la creación.

Los diseños para estas danzas eran innovadores, su corte y diseño nunca se habían visto. Yo tenía una vaga intuición de cómo deberían verse. El *Muwashahat* es una herencia musical atemporal. Por esto, no siendo de una cierta época o de una región específica, permitía una mayor libertad en el proceso de diseño. Escuchar la música mientras dibujaba fue muy inspirador. Otro factor importante fue que los ensayos de danza tenían lugar paralelamente al proceso de diseño. Practicar los movimientos y pasos mientras evolucionaban las coreografías, me ayudó a visualizar qué diseño calzaba mejor con las características de cada *muwashshah*. El corte y perfil de cada diseño favorecía aún más los movimientos. Los diseños incluían *sarawil*, singular *sirwal* (bombachos voluminosos), chalecos, *abayat*, (singular *abayah*) túnicas largas hasta el suelo y varios tocados y fajines para la cadera. Los colores eran contrastantes o presentados en matices armoniosos. Se escogieron colores pastel en algunos diseños, y colores vívidos en otros, dependiendo del temperamento que evocaba la música y la danza. Siempre era importante tener la visión del equilibrio del total (Fahmi, 2009). ● ● ●

Antes de cada baile, una voz en *off* recitaba una de estas moaxajas, que luego se cantaba. Como afirma al hablar de esta creación Farida Fahmi, en otra de las partes del texto antes mencionado, Reda y su equipo conocían la existencia de las esclavas cantoras, conocidas como *qiyam*, y de otras mujeres artistas de la época, por lo que se inspiró en estos personajes. Y, si bien, en las coreografías salen también bailarines, el peso de todo el espectáculo recae en las bailarinas que tienen una presencia absoluta. Y como es habitual en el lenguaje de Reda, la coreografía reproduce la forma de la danza clásica occidental, es decir, un cuerpo de baile, el grupo de bailarinas y una *prima* bailarina, Farida Fahmi, la bailarina solista que protagoniza la escena, ocupando siempre la posición central en la composición del espacio (figuras jerárquicas) y llevando un vestuario ligeramente diferenciado al resto. Considero que este dato es relevante, ya que demuestra cómo la creación se hace basada en aspectos estéticos, y no históricos, y se disponen libremente. Por ejemplo, el uso de los pañuelos grandes, no es como cotidianamente usamos las cortinas, sino que este atrezzo se coloca en el suelo e interactúa con el cuerpo de Fahmi. Al visualizar el vídeo del espectáculo (del que dejaré el enlace en la parte de bibliografía), solo hay un momento en el que se percibe una alusión directa y algo fidedigna con las fuentes históricas. En una de las piezas, donde las bailarinas salen con dos pequeños pañuelos, uno en cada mano, ejecutando movimientos parecidos a los de las danzas argelinas *chaoui* y *zendali*, mencionadas en la primera parte del texto. Hoy

² *Mayalis* (singular *maylis*) Su significado es sala de estar, y es la habitación de una casa, palacio o almunia dedicada a celebrar distintos eventos, que van desde tertulias, hasta fiestas. La palabra también designa al propio evento.

en día, esa *performance* televisiva es mítica, y clásicos como la coreografía *Garib al Dar* (forastero), se estudia como repertorio obligado al aprender esta técnica.

La trascendencia y la influencia internacional del estilo de danza de Reda está ligada al auge del *bellydance* o *raqs sharki*, que integró formas de este lenguaje. Esta influencia, en el amplio contexto de la práctica del *bellydance* en Europa, América y Asia, además de en el propio Egipto y otros países árabes, ha hecho que algunas bailarinas hayan otorgado a la danza andalusí de Reda validez como ejemplo de danza de al-Andalus. Afortunadamente, cada vez son menos casos, ya que el acceso a informaciones más amplias sobre el tema, trabajos de investigación más exhaustos y la divulgación comprometida de muchas bailarinas en sus clases, han logrado matizar y poner el trabajo de la *Troupe Reda* en su contexto. Un contexto de creación personal, contemporánea, que se inspira en diferentes aspectos de la cultura árabe.

La influencia en la forma de crear espectáculos de la *Troupe Reda*, aún está presente en la cultura audiovisual y escénica de Egipto. No quería dejar de mencionar otro acercamiento desde la danza, en concreto en formato de película musical, hacia este espacio histórico que nos ocupa.

Yussuf Chahine (1926-2008), uno de los cineastas más influyentes del cine árabe contemporáneo, dirigió en 1997 *Al-Massir* (El Destino), un musical dedicado a la figura de Ibn Rush (Averroes), el reconocido filósofo, médico, jurista... en definitiva, sabio cordobés del siglo XII. La cinta se centra en el momento histórico en que el califa almohade Abu Yusuf Al-Mansur, vinculado a un enfoque radical del islam, expulsa a Averroes al exilio y prohíbe sus obras, llegando, incluso, a quemarlas. De nuevo nos encontramos los temas recurrentes, en torno al territorio mítico de al-Andalus, exilio, opresión, excelencia cultural frente a radicalismo, como una forma de hablar del presente.

Destiny tells the story of Averroes – a famous 12th century Andalusian philosopher whose ideas influenced human thinking up to the present day – at a point when his work was threatened with being burnt. Youssef Chahine denounces the backlash and delivers a heartfelt plea against racism and intolerance. Twenty years on, his message continues to resonate in the current context, a sign of the timeless nature of his work.

(...)Destiny is a blend of genres, midway between a drama and a comedy, whose scenes include musical-style song and dance routines. In using this format, Youssef Chahine manages to popularise a sensitive and controversial subject (Malinjod, 2008). ■■■

Aunque la película se centra en la figura de Averroes, tiene un reparto coral y uno de los papeles principales es el de Manuella, interpretado por la actriz egipcia Laila Elwy. Este personaje refleja el arquetipo de la gitana-mora, que ilustra las características de la mujer orientalizada. La gitana-mora es una mujer rebelde, apasionada, alegre, exuberante, sensual, y por supuesto, baila. Una de las escenas más interesantes y representativas de la película es la interpretación de la canción principal de esta: *Aly sotak* (Mounir, 2007), compuesta por la estrella egipcia Mohammad Munir, que interpreta al marido de Manuella. Juntos, y dentro y de la comunidad de gitanos donde viven, representan los ideales de amor, libertad de expresión, bondad, compromiso social y político, que contrastan con otros personajes que representan aque-

llo que se quiere combatir, aquello que se denuncia en la película, la intransigencia y el oscurantismo religioso y cultural. Como digo, en dicha escena, cantan y bailan este tema que es un canto a la libertad de expresión. En la coreografía encontramos varias alusiones a los elementos que analicé anteriormente: las referentes a la interpretación con resonancias históricas, en este caso bailan con panderetas, instrumento de percusión que estaba presente en las danzas de al-Andalus, y las estéticas que eluden al imaginario generado a través del tándem, al-Andalus=Andalucía. La canción es una rumba, género musical que nació en Cuba en el siglo XIX, y que se exportó a España, donde derivó en un estilo conocido como rumba flamenca. Y en los movimientos del coro de bailarines y bailarinas, podemos encontrar alusiones a la danza flamenca, la danza oriental y a las formas coreográficas del estilo de la *Troupe Reda*.

GITANAS, MORAS, VELOS Y CADERAS

Ni favorita del sultán,
 ni esclava en venta en la puerta de oriente.
 Ella es la estrella de "Pigalle",
 la danzarina que burló su suerte.
 ¿Y quién no da la vida por ser dueño
 del aire que se agita tras su velo?
 Javier Ruibal – *La flor de Estambul* (1994)

En los últimos años, han surgido dentro del entorno artístico de lo que conocemos como bellydance, danza oriental o del vientre, diferentes sublenguajes que exploran esta idea del vínculo entre la danza oriental actual y el flamenco, conectadas culturalmente a través de un pasado histórico conjunto focalizado en la época de al-Andalus. Para intentar explicar este fenómeno, primero voy a contextualizar brevemente lo que serían el *bellydance* y el *raqs sharky* y sus posibles diferencias.

Considero que el *bellydance* es un estilo de danza escénica, que surge con la sincretización de diferentes estilos de baile. Por una parte, los que pertenecen, a lo que entendemos geográficamente como mundo árabe, y a antiguas regiones que formaron parte del Imperio Otomano, y, por otro lado, la danza clásica occidental, y otras formas ligadas a los espectáculos de cabaré o variedades. Estos no confluyen de una forma casual, sino que lo hacen en diferentes etapas y contextos con la finalidad de crear una forma de espectáculo que responde a la moda orientalista, y que se exporta y extiende por numerosos lugares, consolidándose como una forma muy identificable de cabaré. Por tanto, el *bellydance* sería un estilo esencialmente escénico, que se alimenta de lenguajes tradicionales, folclóricos y elementos teatrales, y que se consolida, gracias a distintos factores, como una de las danzas más conocidas y practicadas actualmente en todo el mundo.

El término *bellydance*, traducción directa del francés *danse du ventre*, aparece por primera vez en prensa en el año 1893 a raíz de la "Exposición Universal de Chicago". La prensa bautiza con ese término, que ya se utilizaba en los cabarés de París para este tipo de números orientalistas, la actuación de la bailarina *Little Egypt*, que para unas fuentes era la siria Mazar Spyropoulos y para otras Fatima Djemille; aunque

casi imposible afirmar la identidad de esta bailarina, ya que *little egypt* se quedó como nombre genérico usado por muchas artistas de diferentes nacionalidades, que fueron a Estados Unidos a trabajar. Los dos términos, *bellydance* y *little egypt*, ponen el foco en la procedencia oriental de este espectáculo, un oriente imaginado con Egipto y sus bailarinas *gawazi* y *awalim*, de las que ya habían hablado los viajeros orientalistas del s. XIX, como epicentro; y la zona del vientre/cadera como elemento principal del movimiento, representando la sexualización de estas danzas. Construyendo unas danzas que mezclaban exotismo y sexualidad al servicio de la mirada externa masculina.

Por otra parte, las connotaciones peyorativas que ha adquirido el término danza del vientre vienen dadas por los movimientos pélvicos y del tronco que la caracterizan. Estos movimientos asociados con la base, la naturaleza animal y el instinto sexual habían sido excluidos de las danzas sociales mixtas en países occidentales, mientras que en el área islámica han permanecido por el hecho de mantenerse divididos los espacios lúdicos entre hombres y mujeres. Su especial desarrollo en el marco del cabaret y espectáculos de variedades en el mundo occidental significó su asociación con el exhibicionismo y la seducción de las audiencias masculinas (Tena, 2008, p. 7).

El término *bellydance* es cuestionado casi desde el principio, y especialmente las bailarinas de origen árabe prefieren utilizar el término directamente del árabe *raqs sharky*, danza oriental, entendiendo aquí el término oriental dentro del contexto geográfico de mundo árabe. Ya que este estilo, si bien se puede encontrar en otros lugares de lo que conocemos como mundo árabe, es más representativo de la zona oriental (Egipto-Libano-Siria).

Soy consciente de que este es un brevísimo resumen de una manifestación artística compleja, que desde los ambientes marginales y la escena *underground* ha conseguido tener una presencia consistente en muchas partes del mundo; y generar numerosos sublenguajes que, con el tiempo, se están ya consolidando como lenguajes independientes. Como el propósito de este artículo no es relatar una historia crítica y minuciosa del *bellydance*, no voy a profundizar en las referencias hechas acerca de las presumibles líneas de su evolución histórica desde la época de los faraones hasta la actualidad. Sin embargo, sí me gustaría resaltar que el rastro orientalista en esta narrativa, que busca en pasados históricos, resonancias para presentes mitificados, está aquí patente de igual forma que en el flamenco. Y nos habla de nuevo de la construcción de imaginarios, desde un ojo externo que mira una manifestación cultural como objeto para colonizar según sus intereses. A la vez que ese objeto, como sujeto con identidad y palabra propia, observa ajeno esta narrativa, en unos casos, mientras que en otros, la alimenta en su propio beneficio y la hace suya. No quiero decir con esto que no haya resquicios del pasado en las danzas que actualmente conocemos, por supuesto, que existen esas reminiscencias en muchos casos. Solo pretendo alertar de lo reduccionista de estas narrativas, afirmando contundentemente, de una forma simplificada, que tal cosa viene de otra que ocurrió cuatrocientos años antes.

Y volviendo a la cuestión que nos ocupa sobre la relación entre el medio andalusí y su recreación desde la danza, encontramos, desde la década de los años 90 del pasado siglo, que han surgido apuestas

artísticas que mezclan elementos del baile flamenco con elementos de la danza oriental. Inspirados muchas veces por estas narrativas, que estoy exponiendo durante todo este artículo, estas se han denominado de muchas formas: flamenco-árabe, flamencoOriental, danza morisca (Zellet-Elías, 2009), flamenco descalzo, todas se cimientan en esta supuesta relación de lo árabe y el origen del flamenco. “Flamenco Árabe, un estilo nuevo, pero fundamentado en la historia”, escribe la bailarina Mónica Tello para la revista digital Añildanza:

La fusión danza flamenco árabe es, bajo mi criterio, el fruto de la investigación del origen del flamenco, el descubrimiento de que ambas danzas disponen de un común denominador respecto a pasos, estructuras, elementos, sentimientos, expresiones... (Tello, 2012)

A través de estos estilos se han creado espectáculos, que recrean estas formas inventando un pasado/presente. Recogiendo conceptos de diversa índole, que van desde músicas, formas de vestirse, movimientos que pertenecen a varias danzas y elementos escénicos, herederos de esas pinturas, textos e imágenes orientalistas, que hilvanados ficcionan el pasado más que lo recrean.

En estas recreaciones podemos destacar, entre otras, el uso de la imaginación asociada al pueblo gitano en diferentes latitudes, y en concreto de sus bailarinas. Las *gawazi* egipcias, que pertenecen a familias de los denominados dom, romaníes de Oriente Medio y norte de África. Estas bailarinas, junto con las *awalim*, están documentadas desde la época medieval en Egipto. Son esas artistas medievales citadas al principio de este texto, que se consolidaron en gremios profesionales, hasta el Imperio Otomano, momento en el que empezaron a desaparecer, y que se hicieron míticas al estar recogidas en los textos e imágenes de los viajeros europeos del s. XIX. Las propias gitanas de la Península Ibérica, las calés, encasilladas en el arquetipo de la Carmen de Merimé, la mujer apasionada, libre y salvaje, que Merimé creó a partir de una anécdota que le relataron en una de sus visitas a España. Los elementos de la espiritualidad sufí, con las danzas del giro derviche, y su ejecución fuera del contexto ritual, que en ocasiones nos evocan a la cultura *new age*, como forma de orientalismo doméstico (Garcés, 2020) y contemporáneo. Las alusiones al velo, con la integración escénica de este elemento, que evoca de diferentes maneras la danza de la figura bíblica de Salomé. La exaltación de personajes históricos andalusíes, como Wallada, Rumaikiyya o Ziryab. Los diferentes espectáculos que han surgido de todo esto configuran una industria profesional, que se puede ver en teatros, festivales de danza, mercados y jornadas medievales, musicales, e incluso en el parque temático ubicado en la provincia de Toledo, *Puy du Fou* donde se recrea ese periodo histórico en un espectáculo, como forma de seguir enfatizando en la narrativa de la Reconquista cristiana del territorio, con una intención claramente ideológica y doctrinal.

CONCLUSIONES

Volví sobre mis pasos, esta vez, para enfrentarme con algunas de mis antiguas formas de mirar: la mirada aventurera, la investigadora, la mirada ingenua, buscadora de tesoros interiores, la estremecida, apasio-

nada, conmovida, la esquivada o avergonzada, la compasiva, la serena y contemplativa. Volví para ponerlas en jaque y averiguar su resistencia. Bien sé que no existe el ojo inocente; aun así, la neutralidad fue la actitud con la que deseé realizar el viaje (Maillard, 2009, pp. 9-10). ■■■

El coreógrafo y dramaturgo, André Lepecki, nos plantea dos conceptos muy interesantes en torno a la danza (2016): la coreopolítica, es decir, la acción coreográfica que tiene capacidad de cuestionar el contexto donde surge, fracturando los mecanismos de control; y, en contraposición a la coreopolítica que sería una especie de contrario, un espacio incapaz de movilizar, guardándose de cualquier disonancia.

Considero que el acercamiento desde la danza al espacio histórico y simbólico de al-Andalus está mucho más lleno de coreopolíticas, que de coreopolíticas. Esto corresponde a muchos factores, que es muy probable que una sola mirada no sea capaz de reconocer, ya que a veces están sujetos a la libre elección de una/un creador. Sin embargo, es un hecho que, por un lado, la narrativa orientalista de nuestro pasado andalusí, ha calado tan hondo socialmente, está tan asimilada, que salir de ese esquema, no es tarea fácil. Por lo que el público interesado, suele demandar espectáculos que reproduzcan estos imaginarios, que también son apetecibles para los propios creadores. Así, los programadores de espectáculos, de instituciones, ayuntamientos u otros espacios, donde se fomenta el aspecto lúdico festivo de la danza, suelen preferir espectáculos con narrativas menos críticas y más reconocibles, porque tienen una garantía mayor de asistencia.

Por ello, me pregunto: ¿cómo hacer coreopolítica desde estas danzas? Ya que llegan a mucha gente y son una puerta de entrada que genera interés por este periodo histórico. ¿Cómo dejar de perpetuar con ellas una visión distorsionada? ¿Cómo podríamos las bailarinas interesar al público de estas danzas para ver lo andalusí desde nuevas formas? Formas que nos desplacen, que nos muevan, que nos rompan los cimientos, y que no reproduzcan las narrativas impuestas acerca de este periodo histórico complejo. Y formas, que quizá nos hagan preguntarnos, qué papel tiene la danza en la definición y consolidación de nuestras identidades.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Castillo-Puche, J. L. (1963). Madrid, Cátedra del flamenco. Visita sentimental y pintoresca a los "tablaos" más famosos de la Villa y Corte. Revista *BLANCO Y NEGRO*, No. 2644. <https://www.deflamenco.com/revista/especiales/fifty-years-ago-the-historic-tablaos-of-madrid-1.html>
- Corriente, F. (1972). *Ibn Quzman, El cancionero Hispanoárabe*. Editora Nacional.
- Cortés García, M. (2022). *Actividades artísticas de las mujeres andaluzas y moriscas*. Ed. Genal.
- Darwish, M. (2000). *Once astros*. Agencia Española de Cooperación Internacional.
- Fahmi, F. (2009). *Muwashshahat Raqisah*. <https://www.fanidafahmy.com/pdfs/MuwashshahatSpanish.pdf>
- Garcés, H. F. (2020). Entre García Lorca y el orientalismo doméstico. *Contexto y Acción*. <https://ctx.es/es/20200501/Culturas/32342/federico-garcia-lorca-orientalismo-gitanismomoromancero-helios-f-garces.htm>.
- García Fernández, J. (2021). Más allá del medievalismo y el arabismo: Al-Ándalus en perspectiva poscolonial. *Estudios de Asia y África*, 57(1), 61-94. <https://doi.org/10.24201/ea.v57i1.2653>
- García Gómez, E. (1976). *Andalucía contra Berbería*. Publicaciones del Departamento de Lengua y Literatura Árabes. Universidad de Barcelona.
- Habibi, G. (10 de julio 2020). *Muere Mahmoud Reda, bailarín y coreógrafo egipcio*. Danza oriental en Egipto. <https://unmundodeluz.wordpress.com/2020/07/10/muere-el-gran-coreografo-y-bailarin-egipcio-mahmoud-reda/>
- Habibi, G. (30 de marzo 2017). *Mahmoud Reda: pionero de la danza folklórica egipcia*. Danza oriental en Egipto. <https://danzaorientalenegipto.com/2017/03/30/mahmoud-reda-pionero-de-la-danza-folclorica-egipcia/>
- Lepecki, A. (2016). Coreopolítica y coreopolítica o la tarea del bailarín. *Nexos*. <https://cultura.nexos.com.mx/coreopolitica-y-coreopolitica-o-la-tarea-del-bailarin/>
- López Rodríguez, F. (2020). *Historia queer del flamenco*. Editorial Egales.
- Maillard, CH. (2009). *Adiós a la India*. Diputación de Málaga.
- Malinjud, E. (2008). *Youssef Chahine makes a plea for tolerance and cultural awareness in Al Massir (Destiny)*. <https://www.festival-cannes.com/en/2018/youssef-chahine-makes-a-plea-for-tolerance-and-cultural-awareness-in-al-massir-destiny/>
- Mernessi, F. (2001). *El Harén en Occidente*. Espasa Calpe.
- Mounir, M. Cinefurbelga (15 abril 2007). *Alí Satak*. [Vídeo]. <https://youtu.be/hQj.eewMv-s?si=rbHC5hJcdvyW9X0y>
- Navarro, J. L. (1995). *Las zambras gitanas de Granada*. En J. L. Navarro y M. Ropero (dir.) Historia del Flamenco Vol. II (pp. 369-377). Ediciones Tartessos.
- Palacios, M. y Álvarez, P. (2023). Masculinidad y orientalismo Homoerótico en lo Jondo. En P. Ordóñez (Ed.), *Lo flamenco liberado: ecos hoy del Concurso de Cante Jondo de Granada* (pp. 223-253). Universidad de Granada.
- Rodríguez, Ramos, A. M. (2010). *La huella morisca*. Ed. Almuzara.
- Paraskeva, M. (2016). *Entre la música y el eros*. Universidad de Granada.
- Péres, H. (1983). *El esplendor de Al Ándalus*. Editorial Hiperión.
- Tello, M. (2012). *Fusión Flamenco Árabe*. Añil Danza. <https://www.anildanza.com/fusion-flamenco-arabe/>
- Tena Medialdea, M. D. (2009). ¿Salomanía?: la construcción imaginaria de la danza oriental. *Extravío. Revista electrónica de Literatura Comparada*, (3), 121-129.
- UNESCO. (2010). Flamenco. <https://ich.unesco.org/en/decisions/5.COM/6.39>
- Zellet-Eliás, L. (2019). *Danza morisca: un pluriverso*. [Archivo de vídeo] <https://www.youtube.com/watch?v=qfkUzkAV-DE>

4.2

La reconstrucción del *instrumentarium* musical alfonsí

Jota Martínez

Investigador independiente

MOTIVACIONES E INICIO DEL PROYECTO

Mi objetivo, desde que me dedico a la reconstrucción del sonido de la música medieval, ha sido siempre el de buscar la autenticidad y el mayor acercamiento posible a esta práctica desde la arqueología experimental. Documento todos aquellos instrumentos musicales que me parecen interesantes, los estudio y encargo o realizo yo mismo la reconstrucción. Para ello, utilizo todas las fuentes disponibles en este momento como son: la iconografía, los tratados musicales de la época, toda la información que nos brindan las crónicas, los libros de cancillería, la literatura y archivos históricos, y, además, utilizo como fuente muy importante los restos que han quedado de estos instrumentos musicales, de las formas musicales y de las posibles maneras e interpretar la música medieval, en la música tradicional y el folclore de todo el Mediterráneo. También nos han llegado un pequeño número de instrumentos originales del periodo, que arrojan mucha luz a la hora de reconstruir materiales, formas de construcción y afinaciones, entre otras cuestiones.

Son muy importantes en mi trabajo, las grabaciones que apporto en mis publicaciones y las muestras que realizo en los conciertos en directo, por eso es habitual que mis comunicaciones y conferencias estén acompañadas también por la música en directo, porque es el resultado más tangible que puedo aportar para apoyar mis hipótesis y teorías. También está en mí, el afán de popularizar y poner en valor estas músicas e instrumentos y acercarlos al mayor número posible de personas, para que de algún modo, conozcan esta parte importante de nuestro pasado, pero no basado en fantasías e ideas románticas sobre lo que pudo ser la música en la Edad Media, sino apoyado por un sólido método científico, que es el de la práctica instrumental a partir de la reconstrucción de los instrumentos y de una manera de interpretar con ellos su música coetánea, y no otra, al igual que abandero la

lucha de que los intérpretes de música medieval lo hagan con réplicas o reconstrucciones de instrumentos medievales, y no con otros instrumentos folclóricos o más modernos, por mucho que se parezcan a los medievales.

Mi trabajo está además muy centrado en los instrumentos y músicas de la península ibérica en la Edad Media, porque considero que abarcar algo más, no sería fructífero ni productivo y porque deseo de alguna manera que se valore nuestro patrimonio medieval, que es muy grande y rico, que no tiene nada que envidiar al resto del patrimonio europeo y que, además, lo considero precursor y adelantado en muchas ocasiones, como es el caso del que yo he llamado “Instrumentarium musical alfonsí”.

En mis pesquisas iniciales en los años 90, muy pronto me encontré con los juglares representados en las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, y desde ese momento, no han parado de cruzarse en mi camino, hasta que un día empecé a buscar estudios sobre ellos, y descubrí que no había nada completo y lo poco que había, además de incompleto, estaba hecho por desconocedores de los instrumentos que catalogaban o sobre los que hablaban. Esto me animó a documentar y estudiar todos los instrumentos que aparecen en todos los códices que se manufacturaron en el *scriptorium* alfonsí y no solo los relacionados con sus cantigas marianas. Además de los instrumentos musicales, me fijé en los artilugios sonoros, que, aun no siendo utensilios para hacer música, sí que quería analizar e incluir en mis propuestas de grabación y concierto.

Gran importancia tiene también, dada la calidad de las iluminaciones realizadas por unos grandes artistas y artesanos, sin lugar a dudas, los músicos representados. Juglares y trovadores en actitud de tocar, cantar, afinar los instrumentos, componer, viajar, jugar, rezar, etc. Aún estoy en el proceso de catalogar todos los tipos de intérpretes que aparecen desde el punto de vista de su clase social, la profesionalidad o no, la procedencia por sus vestimentas o color de piel o cabellos, y sobre todo, la credibilidad de las representaciones de los mismos; si eran modelos que posaban para ser dibujados, o músicos reales o simplemente los miniaturistas utilizaban plantillas que ya tenían o echaban mano de su memoria o de lo que les habían contado los viajeros de otras tierras.

Las formaciones instrumentales que se proponen en las miniaturas también son motivo de mi estudio, ya que es necesario para mi saber si estaban basadas en el realismo o en la fantasía del iluminador o simplemente eran parte de un programa iconográfico solicitado por el pagador de la obra. Todas estas formaciones musicales, en su mayoría a dúo, han sido puestas en práctica en mis grabaciones y conciertos, y puedo asegurar que todas ellas funcionan y son totalmente realistas, teniendo en cuenta además el carácter funcional de la música en todo el periodo medieval y, particularmente, en las escenas representadas de la vida en el siglo XIII en el entorno de la corte castellana alfonsí y en todos los lugares que se representan en sus narraciones de milagros y cantos de alabanza, del resto de Europa y del Mediterráneo.

He documentado: instrumentos que ya casi estaban en desuso, porque son las últimas representaciones que tenemos de ellos, aunque si los vemos en muchos casos en el arte del Románico; instrumentos de nueva creación que se adelantan a los que se estaban imponiendo

ya en el arte Gótico; instrumentos que parecen prototipos que no funcionaron y quizá se desecharon porque no hay más representaciones disponibles; instrumentos basados o inspirados en la tradición de la Antigüedad de Grecia y Roma; e instrumentos que podemos encontrar en otros lugares, pero que no se han representado en ningún otro soporte en toda la Península. En definitiva, quizá un catálogo de los instrumentos conocidos en la época en el entorno alfonsí, aunque también es cierto que hay algunos que no están y sabemos de su uso por sus representaciones en otras obras de arte coetáneas.

Es siempre complejo el trabajo de ponerles nombre a la mayoría de los instrumentos documentados, porque no aparecen juntos en casi ninguna ocasión la imagen y el nombre, y tenemos que hacer el juego de ir relacionando nombres e imágenes completando las informaciones que podemos extraer de las fuentes escritas antes comentadas. Ha sido apasionante en este sentido la búsqueda de nombres o información en los documentos y obras de la época alfonsí, incluso en sus propias publicaciones o las de sus colaboradores, como es el caso de Juan Gil de Zamora, clérigo y músico entre otras cosas.

CÓDIGES ALFONSÍES CON REPRESENTACIONES MUSICALES

El trabajo se centró solo en los códices que incluyen iluminaciones y, de todos ellos solo he documentado instrumentos musicales, artilugios sonoros, campanas, cantantes, juglares, compositores y danzantes, en los que expongo a continuación. Como resultado se han documentado 126 instrumentos musicales, 15 artilugios sonoros, 112 campanarios, algunos de ellos dobles, de los cuales 9 están siendo volteados, 29 escenas e historias de cantos, juglares y compositores, y 5 escenas de danza.

General estoria. 4ª parte. Códice I I 2. Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial.

Encontramos varios cuernos y trompas en diferentes contextos, aunque este códice es ahora motivo de estudio porque se considera que no se realizó en el *scriptorium* alfonsí, si no ya en el de su hijo Sancho. Documenté 1 añafil y 5 cuernos o bocinas.

Primera partida. Add 20787. British Library.

Solo he documentado campanas, realizando en algunos casos funciones litúrgicas. Todas ellas forman parte de la decoración de las letras capitales, y están muy relacionados con el texto. Son 3 campanarios y uno de ellos está en uso.

Lapidario. H.I.15. Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial.

Hecho en Toledo entre 1276 y 1279. Todas las representaciones de instrumentos las encontré en la decoración marginal decorativo-burlesca. Son del tipo figurativo y en muchos casos fantásticas, que arrancan de temas vegetales y se metamorfosean con humanos y animales. Se les llama *drôleries* o *drolleries*, haciendo alusión a su carácter burlesco y a su ubicación fuera del espacio destinado al texto y las miniaturas. También son llamadas *marginalia* por su función de márgenes para el texto. Hay que destacar lo excepcional de este tipo de decoración, ya que no

se usa en el resto de la obra alfonsí. Está pendiente de estudio la explicación de estos burlescos marginales de manera exclusiva en este manuscrito, que lo asemeja a los realizados en otras escuelas europeas de Inglaterra y Países Bajos. Encontré 9 juglares tocando sus instrumentos.

Libro de los juegos. T.I.6. Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Hecho en Sevilla y terminado en 1283. Los músicos acompañan a los jugadores, como si de un hilo musical se tratara. Posiblemente se quiso plasmar la idea de que era habitual esta práctica de poner música o poesía a las partidas de ajedrez, otros juegos u otros menesteres cortesanos. Hay 6 instrumentos representados en manos de músicos.

Cantigas de Santa María. Códice rico (E-2). M.S. T-I-1. Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial.

Los vemos como parte de la vida cotidiana y cumpliendo sus funciones habituales, incluso en la guerra los que tienen esta función bélica y heráldica. Hay representados también juglares, danzantes y cantores de varios tipos, como trovadores, juglares, monjes, pueblo llano, compositores, coros celestiales, pequeñas agrupaciones, etc. Es de destacar la cantidad de campanas en las torres de los templos que hay representadas. Algunas de ellas, están siendo tocadas y el texto que las acompaña nos dice cuál es el toque que están volteando, en algunos casos. Encontré 29 instrumentos, 4 artilugios sonoros, 16 escenas de canto, juglares y compositores, 4 escenas de danza y 85 campanarios (algunos dobles), en 8 de los cuales sus campanas están siendo volteadas.

Cantigas de Santa María. Códice de Florencia. B.R.20. Biblioteca Nacional Central de Florencia.

Aunque bastante incompleto, los vemos como parte de la vida cotidiana y cumpliendo sus funciones habituales como en su hermano el códice rico, ya que ambos son con toda seguridad dos volúmenes complementarios aunque la historia los ha separado y hecho que cada uno siga un camino distinto. Hay representados también juglares, danzantes y cantores de varios tipos, además de muchas campanas en las torres de los templos. Hay 3 instrumentos, 6 artilugios sonoros, 7 escenas de canto, juglares y compositores, y 24 campanarios con sus campanas, algunos dobles.

Cantigas de Santa María. Códice de los músicos o prínceps. (E-1). b.I.2. Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial.

Es en el que más cantidad y variedad de instrumentos podemos encontrar, y es por eso que son las iluminaciones más conocidas de toda la obra alfonsí, organológicamente hablando, y las que más han inspirado a los luterios e intérpretes de instrumentos medievales. Se nos presentan como un catálogo de instrumentos de la época. Posiblemente, unos ya pasados de moda, otros en pruebas como prototipos, evolucionando, algunos otros no se han vuelto a ver y, con una función de norma o regla, ya que aparecen solo en las cantigas decenales, que son las de loor, para darles mayor importancia por ser de temática de alabanza mariana. Encontramos 78 instrumentos en manos de músicos, 6 escenas y textos con canto, y una escena de posible danza.

RELACIÓN POR FAMILIAS DE INSTRUMENTOS DOCUMENTADOS

Membranófonos

Hay un total de 3 diferentes. Ta'arilla, atabal redondo y atabal octogonal.

Idiófonos

En total encontramos 112 campanarios, de los cuales 85 son simples y el resto dobles. 10 de ellos están siendo volteados.

También un campanil de correas, un campanil de martillos, un juego de tablillas a dos manos, 3 pares de címbalos, 5 colleras con cascabeles en cabezas de caballos, una esquila o cencerro en la cabeza de un buey y una campana de mano de uso litúrgico en una procesión del corpus.

Aerófonos

En total hay 52. De ellos, 20 son de boquilla: 13 añafles o trompetas, 2 trompas de madera, una trompeta corta y 8 cuernos o bocinas.

De embocadura hay 8 instrumentos: 2 flautas traveseras, 2 flautas dobles, 2 flautas verticales, una flauta oblicua y un organetto o organo portátil o de cuello.

De lengüeta simple hay 12: un albogue, un caramillo, 2 gaitas, 2 odrecillos, 2 gaitas de vejiga rectas, 2 gaitas de vejiga curvas y 2 launedas o clarinetes triples.

De lengüeta doble hay 11: 7 chirimías "sopranino", una chirimía "soprano", un albogón y dos pares de aulos o chirimías dobles.

De lengüeta combinada hay una gaita doble con cuatro bordones.

Cordófonos frotados

Hay un total de 24: 2 violas grandes tocadas en pie, una viola tocada sobre la pierna, 15 violas tocadas sobre el hombro o clavícula, un rabel y 3 rebab tocados sobre la pierna y, 2 violas de rueda.

Cordófonos punteados

Hay 43 en total. 21 de ellos sin mango: 2 arpas, un arpa del tipo persa, un salterio con forma de "qanun", 4 salterios con forma rectangular, 3 salterios con forma de trapecio, 3 salterios con forma de ala de mariposa y 7 rotas o arpa-salterio.

Con el mango corto encontramos 7: 2 guitarras y 5 laudes. Y con el mango largo son 15 en total: 2 guitarras moriscas, 2 baldosas, 2 vihuelas de péñola, 2 del tipo tambur y 6 cítolas o posibles guitarras latinas.

Instrumentos combinados

Solo encontramos 2 y en la misma miniatura del binomio flauta y tambor.

Cantores, juglares, trovadores y compositores

En total son 27 escenas o historias: 8 grupos de monjas o monjes cantando, un grupo de ángeles cantando, un grupo de santos y santas cantando, 2 grupos de pueblo cantando, 8 juglares cantando mientras tocan, una juglaresa cantando mientras toca tablillas, un niño que canta y siete clérigos trovadores componiendo.

Danza

Hay 5 escenas de danza, que he documentado por la relación que esta tiene con la música. Encontramos una niña bailando que toman por loca o chica con pocas luces, 3 grupos de danzantes cogidos de la mano y un juglar que parece bailar mientras toca una gaita.

RÉPLICAS, RECONSTRUCCIONES Y CONCLUSIONES

En total documenté 52 instrumentos, más o menos distintos y se han realizado hasta el momento de esta publicación 75 piezas. Algunos de ellos se han hecho por duplicado, igual que los podemos ver en las miniaturas, porque tienen distinta ornamentación o tamaño, detalles que hemos aprovechado para poder hacer instrumentos similares, pero con distintas afinaciones o alturas de registro y así conseguir que pueda haber más formas de complementarlos y combinarlos unos con otros.

Considero este trabajo realizado muy positivo y necesario y quedará como legado patrimonial para las siguientes generaciones que decidan acercarse al estudio de estos instrumentos alfonsíes y decidan avanzar y proponer nuevas ideas y documentaciones. Está claro que en algunos casos los resultados han sido más o menos satisfactorios, incluso para mí, pero todos surgen de la experimentación y me he basado en los fundamentos que tenemos para sostenerlo con una base lo más sólida posible, aunque haya que haber tomado decisiones, licencias y compromisos, para llegar a unas réplicas que sean totalmente funcionales, que es una de las bases importantes del proyecto, construir instrumentos musicales que cumplan su función, y no muebles para ser solo musealizados. Propongo aceptar el hecho de que, en muchas ocasiones, los problemas que nos han ido surgiendo se han solventado buscando soluciones simples apoyadas en otras fuentes históricas y que se muestran como básicas y necesarias para llegar a buen término.

El primer hecho al que quiero hacer referencia es la opinión de algunos autores sobre que algunos de los instrumentos que encontramos en el Códice de los músicos, son fantasía de los miniaturistas. No estoy de acuerdo con esta idea y creo que se he demostrado un posible camino y evolución además de haber conseguido hacer reproducciones muy funcionales, totalmente creíbles y justificables en su época y contexto. Más bien, me gustaría proponer la idea de que pudieran ser instrumentos diseñados y en proceso de prueba entre los juglares de la corte alfonsí, y que finalmente no tuvieron éxito o se transformaron en otros instrumentos más útiles y funcionales. Está claro que las representaciones de algunos manuscritos como Lapidario y General Estoria nos muestran instrumentos musicales y artilugios sonoros que solo tienen una función ornamental junto a los textos que acompañan o nos decoran la escena representada, pero también los hemos hecho sonar. He demostrado también que todos los instrumentos del Códice de los músicos pueden realizar su función musical y es posible que la intención del artifice de la obra fuera la de presentar un catálogo en el que también nos muestran información sobre el estamento y tipo de juglares, y algunos elementos funcionales en los instrumentos, como la posición, forma de ser tocado, forma de afinar, cómo transportarlos, etc.

Continuando con este mismo códice, hay que resaltar que en la mayoría de las miniaturas los instrumentos están doblados. De un total de 41, en 27 ocasiones los dos juglares tocan el mismo instrumento, aunque en algunos casos, la decoración sea algo distinta. Es curioso como en 5 de los casos uno de los dos juglares está afinando mientras el otro toca. Esto nos ofrece la idea de que, de algún modo, en estas miniaturas se nos pudiera estar reflejando el momento de la enseñanza de un maestro a su alumno, sobre la afinación y el tañido de los

mismos. Y también puede ser solo un recurso estético y de simetría en la imagen que, en muchos casos, aprovechaban para mostrar decoraciones o formas ligeramente distintas en el diseño. Por otro lado, encontramos 7 dúos y 1 cuarteto con instrumentos distintos, que nos han dado mucho juego para las grabaciones experimentales que hemos realizado. En 2 ocasiones se trata de chirimía con percusión, una combinación que marida muy bien desde el punto de vista del volumen y por el carácter más festivo de los instrumentos. En una ocasión se trata de dos instrumentos de cuerda pulsada que parecen representar dos guitarras distintas en uso en esa época. Quizás las morisca y latina que nos menciona unas décadas después Juan Ruíz en su Libro de buen amor. El resto, 4 dúos y el cuarteto de la miniatura de la cantiga I, nos muestran la agrupación instrumental compuesta por cordófono frotado y cordófono pulsado con mango, como si quisieran remarcar que esta combinación fue la que mejor y más pudo usarse en la práctica musical. Una de las parejas se acompaña con dos instrumentos descaradamente andalusíes como el rabel y el laúd, pero con el mismo concepto de frotado y pulsado. Y el resto son guitarras y violas, o como he comentado en alguna otra publicación, pudieron ser vihuela de péñola y vihuela de arco, que son términos coetáneos a estas imágenes.

Nos quedarían en este códice las 6 representaciones de solistas. 3 de ellas, coincidiendo con 3 de las 4 cantigas centenales, seguro que no es casualidad. Una incluso, con la posibilidad de estar mostrando al rey Don Alfonso como trovador, la primera centenal, con el rey tocando una viola de arco sobre la rodilla. Y las otras dos mostrando un órgano portátil y un campanil, que son los dos instrumentos que mejor fueron acogidos dentro de la música litúrgica en los templos cristianos, y esto, tampoco será casualidad en esta obra tan simbólica y bien estructurada. Las 3 en cantigas no centenales acompañan a cantigas con un carácter también muy especial por ser contrafacta de cantos de origen litúrgico o un texto muy especial como el de los nombres de María, que ha quedado en el folclore infantil de toda la Península y que posiblemente ya fuera una temática muy popular para cantos y juegos.

De gran valor son las representaciones de los instrumentos en las miniaturas del Códice rico, el Códice de Florencia y el Libro de los juegos, que nos los muestran en su ámbito y función principal. Gracias a ellas podemos llegar a algunas conclusiones interesantes desde el punto de vista organológico y en cuanto a las reconstrucciones sonoras y las actuaciones en directo que hacemos. En el Libro de los juegos vemos la función de la música en la actividad de los juegos, como si de un hilo musical se tratara y posiblemente para romper la tensión de la partida y transformar la experiencia en un momento de paz, relajación y sanación. Los otros dos códices nos muestran en reiteradas ocasiones a juglares que cantan y tocan la viola de arco. Sin duda, fue este el instrumento principal de estos profesionales y apoya en gran medida la idea de que en este periodo los juglares tocaban y cantaban a la vez, y es una experiencia que recomiendo y propongo a todos los músicos actuales que se dedican al repertorio medieval y que, sin lugar a dudas, hace que tanto la música como los intérpretes de estos instrumentos y repertorios nos acerquemos un poco más a lo que pudo ser y, de algún modo nos hace ser más auténticos.

En estos mismos códices encontramos representados cantos litúrgicos y populares, compositores de cantigas, bailarines, toques de

campanas, campanas y campanillas en actos litúrgicos, grupos de juglares, algunos artilugios sonoros, e instrumentos de uso heráldico en la batalla como los atabales y añafles. Aunque precisamente, estos últimos, los podemos encontrar también acompañando a un grupo de danzantes en una de las cantigas, lo que nos hace pensar en que no solo cumplían esta función, al menos en el s. XIII, y que también se usaban para el acompañamiento de las danzas populares. Esto nos debe servir para replantearnos la idea de que tenemos que seguir mirando la iconografía y estudiando los textos y repertorios de la época para hacer que la música medieval vaya siendo cada vez menos especulativa, tengamos más elementos de apoyo y nos acerquemos más a su forma original. En este mismo sentido, no olvidemos tampoco las representaciones de danzantes e instrumentistas dentro de los templos representados en las miniaturas y que aportan más posibilidades para la interpretación sonora y visual a nuestros conciertos y muestras de arqueología experimental en directo. En el Códice rico, tenemos además representadas tres agrupaciones de juglares que nos dan algunas ideas para la reconstrucción sonora del repertorio de esta época y de las Cantigas de Santa María. En primer lugar, nuevamente la formación de vihuelas de arco y péñola en la miniatura de la importante cantiga 1, y enfrentados a un grupo de clérigos que cantan. En el trío instrumental de 2 violas y 1 cítola, los dos de los extremos accionan las clavijas de sus instrumentos para afinarlos mientras el del centro, les da una nota. Y en el grupo de los 4 cantores, parece que el de nuestra izquierda sostiene el libro mientras está cantando y el resto, pasan las páginas y quizá en lugar de cantar, estén recreándose con la belleza de este códice que, por sus iluminaciones y la calidad de las mismas, se ha llamado "Rico". Las siguientes agrupaciones de músicos las encontramos en cantigas de loor, dato que seguramente no sea para no tenerlo en cuenta dada la importancia de las mismas dentro de toda la obra de las cantigas y por estar estas en boca del rey. La primera acompaña a la cantiga 100. Se trata de un coro de 18 ángeles representados en el Paraíso. 13 de ellos parece que solo van a cantar y los otros 5 se acompañan de instrumentos musicales: rebab, laúd, salterio, rota y címbalos. La otra, está en la iluminación de la cantiga 120 y nos presenta al rey arrodillado ante Santa María, pero mirando a un grupo de juglares compuesto por 3 danzarines, 5 instrumentistas y otros dos de los que no vemos sus instrumentos y que posiblemente solo canten. El grupo instrumental se asemeja al anterior, aunque con alguna diferencia. Volvemos a encontrar un instrumento de arco que, en esta ocasión, es una viola. Repite la rota y, en lugar de uno vemos 2 salterios, uno rectangular y el otro de ala de mariposa. Y como novedad, aparece una flauta vertical. Las tres representaciones son bastante creíbles en cuanto a las posiciones y acciones de sus instrumentistas y el buen acoplamiento sonoro de las mismas lo hemos demostrado en las grabaciones realizadas, por lo que podemos asegurar que se trata de formaciones musicales que pudieron estar en uso en el s. XIII y en el entorno de Alfonso X y, de los juglares, artistas y artesanos iluminadores de la corte y palacio.

En definitiva, con mi trabajo pretendo demostrar que los instrumentos, agrupaciones y juglares representados en los códices alfonsíes, son imágenes bastante realistas de lo que ocurrió en la época. Esta teoría está apoyada con las réplicas y reconstrucciones que hemos hecho y con la demostración práctica de su uso para acompañar al canto y para formar pequeñas y grandes formaciones. Queda en mu-

chos casos abierta la incógnita de los nombres de los instrumentos y muchas dudas con su origen y desarrollo anterior y posterior, que espero que los investigadores vayamos resolviendo en el transcurso de las siguientes décadas. No hay duda para mí de la importancia que los proyectos musicales tuvieron para el rey y de que él mismo participó de manera muy activa, no solo en la dirección de la obra, sino en la composición de los textos de muchas cantigas y quizá algunas melodías para las mismas. La música y la poesía tuvieron un papel importante en la vida de Alfonso X ya desde su educación, y sospecho que fue también tañedor de algunos instrumentos. Los trovadores y autores de la época, como norma general, halagan el trato que recibían en su corte y el buen hacer de sus colaboradores en los aspectos poético, artístico y musical. Es de destacar la importancia de la representación de instrumentos musicales y juglares en otras obras que no tienen carácter musical, y de la inclusión de conceptos relacionados con los instrumentos, los juglares y la música en otros libros de temáticas, a simple vista alejadas, como la historia, las leyes o la astrología y las piedras preciosas. Sospecho que, si en algún momento se encontraran los libros de cuentas e inventarios de su cancillería, arrojarían muchos datos que ahora se nos escapan y que nos aportarían mucha documentación para completar lagunas de información, sobre todo relacionadas con los posibles compositores y los colaboradores más directos en sus obras musicales, así como de los nombres y procedencias de juglares que lo acompañaban y la función que desempeñaban o el instrumento que tocaban, como si podemos ver en los documentos que nos dejó su hijo Sancho IV.

SOBRE LA INTERPRETACIÓN CON ESTOS INSTRUMENTOS

La mayor dificultad con la que nos encontramos a la hora de interpretar las músicas antiguas en la actualidad está muy unido al hecho del desconocimiento de parte del pasado de las mismas. Y el problema se va agravando según retrocedemos en el tiempo. La música, el teatro y la danza, a diferencia de otras artes antiguas, no están ligadas a la materialidad, son efímeras y una vez que han terminado de producirse, ya solo son parte de un recuerdo del pasado. Podemos distinguir muchas diferencias y matices entre los estilos que se producen en la pintura, la arquitectura y la escultura de las distintas épocas, porque hay un número suficiente de muestras de ellas. La música, aunque nos deja algunos objetos como los instrumentos y la notación, no nos deja el producto material de su sonido, su estética, su estilo y sus características cada vez que se produce. Podemos ver cómo fue un templo prehistórico o cómo es una catedral gótica o iglesia románica, pero no podemos saber exactamente cómo era la música que se producía, por ejemplo, dentro de estos espacios en estas épocas. Es por todo esto que la música tiene que producirse y escucharse continuamente para que pueda perdurar y ser material en un instante concreto, mientras resuena cada una de sus notas. Y este concepto es sumamente importante en nuestras músicas antiguas, ya que cuando deja de interpretarse una obra o melodía, que además no ha sido fijada en ningún tipo de notación o soporte musical, esta desaparece para siempre y es olvidada. Es como si ahora, destruyéramos una escultura romana, una tabla gótica o el claustro románico de

un monasterio, y no tuviéramos la posibilidad del vídeo o la fotografía. Pasadas unas décadas ya nadie recordaría estas obras. Es por esto que para los que nos dedicamos a estas músicas, sea tan importante buscar la manera de interpretarlas con la máxima fidelidad posible, sin olvidar que hay parte de especulación, y mostrarlas al resto de la sociedad a través de conciertos y grabaciones.

Centrándonos en nuestros repertorios medievales y más concretamente en el que pudo producirse en el s. XIII en la Península en torno a la corte alfonsí, tenemos suficientes elementos para aventurarnos en una hipótesis sonora, aunque no lo parezca a primera vista. La notación de la época nos propone una serie de melodías, con un desarrollo de intervalos y de alturas bastante definido, aunque el asunto de la duración de las notas, el carácter y el tempo de las mismas, se sigue investigando. Los tratados y textos de la época nos dan algunas nociones, pero son siempre escasas a la hora de saber cómo interpretar la música que ha quedado escrita y que carácter darle. De la iconografía, podemos obtener algunas informaciones sobre las posibles agrupaciones, combinación de instrumentos y usos, pero seguimos lejos de saber cuál era el sonido de ellos y de la música que producían. Las imágenes no decoraban la arquitectura y manuscritos de manera inocente, sino que reflejaban el pensamiento, la ideología y las creencias de una época y representaban una historia narrada que también entraba por los ojos y llegaba de manera más efectiva a sus mentes. La iconografía la completamos con la observación de prácticas modernas con instrumentos similares que han traspasado la barrera del tiempo y han llegado hasta nosotros. La crítica popular también ha prestado un gran servicio al arte en general y a la música en particular, ya que ha olvidado o destruido algunas obras y ha conservado algunas otras que han perdurado durante siglos hasta nosotros. Y otro factor a tener en cuenta es el hecho de que "... el pueblo no es arquitecto, ni pintor, ni escultor; pero es músico; un millar de albañiles no han logrado construir una catedral; pero ha bastado un campesino, un pastorcillo, para inventar una canción" (C. Bellaugue, 1858-1930). En la literatura coetánea se nos presentan algunas agrupaciones que tenemos que entender en muchos casos como un recurso poético o literario y no tanto como una exposición de las formaciones musicales de la época, ya que el hecho de que un texto aúne algunos instrumentos no nos garantiza que en algún momento de la historia sonaran juntos o fueran una formación musical habitual.

Gracias y por encima de algunos de estos elementos, las Cantigas han trascendido en el tiempo y ahora podemos reproducir facsímiles para conservar al máximo los originales y para realizar sobre ellos estudios con el objeto de recuperar estas obras musicales. La interpretación de la música medieval con criterios historicistas e instrumentos del periodo reconstruidos, nos permite observar cómo pudo ser su contexto y escuchar por ejemplo algunos temperamentos a los que el público general no está acostumbrado, disonancias entre distintas voces escritas hace siglos y que suenan como si hubieran sido compuestas en la actualidad, e instrumentos que la comentada crítica popular o el tiempo, silenciaron y que ahora vuelven a tener voz y nos acercan a sonidos y sensaciones ancestrales. Para disfrutar mejor de estas músicas hay que tener muy en cuenta la utilidad y función para la que fueron creadas. No olvidemos que no fueron concebidas para ser interpretadas en grandes auditorios ante un público sentado en actitud

de escuchar y tañidas por músicos en actitud culta y rígida, que la alejan de su carácter y capacidad de emocionar y su funcionalidad. El concepto de concierto es mucho más moderno y yo prefiero pensar cada vez que presentamos una actuación en directo con nuestros instrumentos y repertorios, en la idea de un "experimento de arqueología musical práctica con público". De algún modo, e inspirado en las representaciones de los eventos musicales de la época, tratamos de aproximarnos no solo de forma intelectual a estos repertorios, sino con la idea de producir y recrear las sensaciones y experiencias vividas por las gentes en su momento de esplendor y uso. De este modo, y para darle mayor realismo, no se afronta igual un repertorio cortesano que litúrgico o popular, ya que en los tres casos son distintas las reacciones que queremos provocar en nuestro público actual.

Para preparar los repertorios que interpretamos con los instrumentos alfonsíes reconstruidos, hemos cotejado la notación de los códices disponibles; las transcripciones de Higinio Angles, Martin G. Cunningham, Pedro López Elum y Roblerto Pla; y en algunos casos hemos hecho nuestra propia transcripción, basada en los tratados teóricos de la época y en nuestra experiencia con estas músicas que aún siguen vivas y en descubrimiento, gracias a los que hemos decidido tomarlas como un camino de estudio y una forma de vida. El motivo principal de mis grabaciones y conciertos, es apoyar de manera práctica algunas teorías sobre cuál pudo ser la función de estos instrumentos documentados en la corte alfonsí y su época y, sobre todo, ofrecer unas muestras sonoras con las posibilidades de cada uno de los instrumentos en cuestión y las agrupaciones musicales representadas.

Y para terminar me gustaría exponer, con todo mi respeto, una crítica al tratamiento que en general recibe la interpretación de la música medieval. Aunque cada vez son más los grupos e intérpretes que utilizan réplicas de instrumentos medievales, aún hay una gran mayoría que ofrece repertorios medievales con la etiqueta de históricamente informados, y utilizan instrumentos folclóricos con cientos de años de evolución, que alejan demasiado las posibilidades técnicas y el sonido de lo que puedo ser. Está claro, que nunca vamos a llegar a ninguna conclusión sobre cual fue exactamente el timbre y carácter de cada instrumento, ni como se interpretaba la música con ellos, porque hay demasiadas variables que nunca se cerrarán y porque no podemos tener grabaciones de la época ni viajar en el tiempo, pero sí que me gustaría que se tratara este repertorio con el mismo respeto que lo hacen los músicos y grupos de músicas posteriores, porque aunque tengamos menos información, tenemos la suficiente para hacer interpretaciones con mayor rigor histórico del que se hace en la mayoría de los casos. Por otro lado, hay que dar un gran tirón de orejas, casi en general, a los productores de series y películas de corte medieval porque se rodean de grandes asesores para preparar localizaciones, vestuarios y narrar la historia con la mayor fidelidad posible, se estudian y analizan los personajes y todos los factores que puedan relacionarse con la historia que se cuenta, pero después, hacen grandísimas barbaridades con la música que acompaña, compuesta e interpretada con instrumentos modernos y con arreglos que distan mucho de lo que nos cuentan los tratados musicales medievales. Como medievalista y amante de la música medieval, me hiere el poco respeto que se tiene con las bandas sonoras, y más aún si la película no es fantástica y nos está exponiendo un personaje o hecho histórico real y presume de sus

honorables asesores históricos. Defrauda bastante ver esas escenas musicales dentro de la historia, con músicos que tocan instrumentos de otras épocas, que no saben sujetarlos y tocarlos, o que están tocando música renacentista o folk con ellos. Mención especial también para la música de documentales sobre historia medieval con bandas sonoras llenas de sonido midi o de intérpretes y músicas que nada tienen que ver con lo que se está contando y que demuestran una falta de respeto hacia la música medieval. Y falta de criterio también para muchos de los grupos que se dedican a las recreaciones históricas e invierten mucho tiempo y dinero en armas, vestuarios, preparación y documentación, y después contratan a un grupo con tambores del siglo XIX y gaitas gallegas o dulzainas, y *bouzoukis* irlandeses e instrumentos amplificadas distorsionando, ya que todos ellos son instrumentos mucho más modernos y desarrollados y por si eso fuera poco, además tocan música folk o composiciones de grupos alemanes con soniquete medieval, pero que son composiciones con menos de 40 años de vida.

Los amantes y recuperadores de la música medieval, no sé si podremos ver en algún momento de las vidas que nos quedan, auténticas recreaciones sonoras apoyadas por buenos asesores en películas y series históricas, documentales y recreaciones, al igual que se consigue en muchos casos con el resto de elementos. Los instrumentos también están disponibles para reconstruirlos, igual que los vestuarios, personajes y localizaciones, y tenemos la información suficiente para utilizarlos bien, porque cada vez somos más especialistas en esta materia que los usamos y lo hacemos con conocimiento de causa y el mayor rigor histórico posible. Una cosa es la especulación, y otra muy distinta la fantasía total o el hacer sin criterio ni conocimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alfonso X el Sabio. (1221-1284). *Cancionero de Santa María del Puerto o de Nuestra Señora de los Milagros* (1260-1283). Edición Facsímil. M/17972 (2006).
- Alfonso X el Sabio. (1221-1284). *Cantigas de Santa María*. Códice de Florencia. B.R.20. Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia. Consultado: MSS.FACS/612 (1989). Biblioteca Nacional de España.
- Alfonso X el Sabio. (1221-1284). *Cantigas de Santa María*. Códice de Toledo (To). M.S.10069. Biblioteca Nacional de Madrid. Consultado: MSS.FACS/1091 (2003). Biblioteca Nacional de España.
- Alfonso X el Sabio. (1221-1284). *Cantigas de Santa María*. Códice de Toledo (To). M.S.10069. Copia digital de la Biblioteca Digital Hispánica.
- Alfonso X el Sabio. (1221-1284). *Cantigas de Santa María*. Códice de los Músicos. (E-1). B.I.2. Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Consultado: versión digitalizada del original en Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial.
- Alfonso X el Sabio. (1221-1284). *Cantigas de Santa María*. Códice rico. M.S. T-I-1. Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Consultados: MSS.FACSGF/51 V.1 y MSS.FACSGF/51 V.2 (1979). MSS.FACSGF/137, MSS.FACSGF/138 V. 2. y MSS.FACSGF/139 V. 2. (2011). Biblioteca Nacional de España.
- Alfonso X el Sabio. (1221-1284). *Cantigas de Santa María*. Códice rico. M.S. T-I-1. Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Facsímil n. 185 de Testimonio Compañía Editorial, S.A. Patrimonio Nacional. Madrid 2011. ISBN: 978-84-7120-459-2.
- Alfonso X el Sabio. (1221-1284). *Cantigas de Santa María*. Códice rico. M.S. T-I-1. Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Facsímil n. 203 de Edilan, S.A. Patrimonio Nacional. Madrid. 1979. ISBN: 84-85197-13-5. Más volumen complementario con los estudios y publicaciones de: Matilde López Serrano, José Filgueira Valverde, Ramón Lorenzo Vázquez, José Guerrero Lovillo y José María Lloréns Cisteró.
- Alfonso X el Sabio. (1221-1284). *Grande e general estoria*. Onzeno libro de la General historia. 2ª mitad de la 1ª parte. MSS/10236. Consulta en fondos digitales de la copia digitalizada en Biblioteca Nacional de España (<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000044638>).
- Alfonso X el Sabio. (1221-1284). *Lapidario del rey d. Alfonso x. Códice original*. Prólogo de D. José Fernández Montaña. Copia digital de la Biblioteca Nacional de España. Publicado en 1881.
- Alfonso X el Sabio. (1221-1284). *Lapidario*, de la Real Biblioteca de S. Lorenzo. Copia digital de facsímil de la Biblioteca Nacional de España. Litografiado por J. M. Mateu. Madrid.
- Alfonso X el Sabio. (1221-1284). *Lapidario*. H.I.15. (1279) Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Consultado: versión digitalizada del original en Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial.
- Alfonso X el Sabio. (1221-1284). *Libro de los juegos: Axedrez, dados e tablas*. T.I.6. Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Consultada edición facsímil. Ejemplar XII. Editado por Scriptorium Ediciones Limitadas. (2010).
- Martínez, Jota. (2017). *Instrumentos musicales de la tradición medieval española (s.v al s.xv)*. Edita: Circulo Rojo.
- Martínez, Jota. (2022). *Instrumentarium musical alfonsí*. Autoedición.





MEDIEVOS DE SONIDO Y ESPECTÁCULO



5.1

Neomedievalismo y antropofagia cultural: las Cavalhadas de Santo Amaro de Campos en el interior del estado de Río de Janeiro

Clínio de Oliveira Amaral

Universidad Federal Rural de Río de Janeiro (UFRRJ)

INTRODUCCIÓN

Este texto tiene como objetivo analizar la manifestación cultural de la lucha entre moros y cristianos, en adelante llamada cavahada¹, que tiene lugar el día de San Amaro, 15 de enero, quien sigue siendo el patrón de la comarca de Santo Amaro de Campos en el municipio de Campos dos Goytacazes en el interior del estado de Río de Janeiro en Brasil. Para ello, partimos de la asociación teórica entre teoría decolonial y neomedievalismo como forma adecuada de explicar el proceso de resignificación experimentado por esta manifestación cultural, surgido de la lucha entre moros y cristianos, en el contexto de la colonización portuguesa², y transformándose en cavahada, como seña de identidad del mundo rural del interior de Río de Janeiro.

En este capítulo se argumentará que esta fiesta no puede analizarse como una herencia medieval, sino como el resultado de un proceso de antropofagia cultural responsable de resignificar el ritual del colonizador y transformarlo en una expresión de la espiritualidad popular, marcada por fuertes lazos de solidaridad comunitaria. Este ensayo se dividió en tres partes. En primer lugar, se presentará una breve información sobre la comarca de Santo Amaro de Campos con el fin de resaltar algunos aspectos de la historia de la región. La segunda parte traerá una discusión teórica para justificar la elección de las teorías decolonial y neomedievalismo como herramientas analíticas y, finalmente, se demostrará cómo la fiesta, hoy, es mucho más una manifestación de solidaridad y tradiciones en el mundo rural que visto como una representación de un ritual de superioridad católica en relación con los musulmanes, lo que rompe con la visión colonizada de que la fiesta sería una reminiscencia medieval en el Brasil contemporáneo.

¹ Elegimos llamarlo cavahada ya que la comunidad involucrada en la organización y presentación del espectáculo se refiere a la fiesta como cavahada de Santo Amaro. Además, el nombre mismo, cavahada, es una indicación de que la hipótesis defendida en las páginas siguientes es plausible. A lo largo del texto se argumentará, con más detalle, por qué se utiliza el sustantivo cavahada en lugar de moro y cristiano.

² Para Gonçalves (2011, p. 56-57), basándose en Lamego (1920, p. 113), la primera puesta en escena de la cavahada fue, en 1730, en Vila de São Salvador, actual municipio de Campos dos Goytacazes, en el interior del estado de Río de Janeiro. Por lo tanto, para la comunidad de la Baixada Campista, se trata de una manifestación cultural e histórica que data de casi 300 años y que habría sido interrumpida solo una vez durante la pandemia de COVID-19 en 2021 (Siqueira, 2022).

SANTO AMARO DE CAMPOS: BREVES NOTAS HISTÓRICAS

El municipio de Campos dos Goytacazes está ubicado en la región Norte Fluminense del estado de Río de Janeiro. Actualmente tiene una población de 483.540 habitantes (IBGE, 2022). Santo Amaro de Campos, comarca perteneciente al municipio de Campos dos Goytacazes, tiene aproximadamente 7.169 habitantes (Gonçalves, 2011, p. 17)³. Por lo tanto, es una zona rural con características de identidad propias de las comunidades rurales del Sudeste de Brasil.

La introducción de la presentación de la lucha entre moros y cristianos, que se convirtió en cavalhadas, está asociada a la colonización portuguesa. Según Gonçalves (2011, p. 62), el proceso de colonización portuguesa de la Baixada Campista se inició con la capitania de Paraíba do Sul a principios del siglo XVI mediante la fundación de la aldea de Vila da Rainha en la desembocadura del Itabapoana río. Sin embargo, este intento fracasó y la región fue abandonada por los colonizadores durante unos 70 años. Pero, en 1629, un grupo de siete capitanes-mayores obtuvo posesión de la sesmaria, iniciando de hecho la ocupación de las tierras de esta región a través de la ganadería, teniendo como núcleo la Lagoa Feia al sur de la desembocadura del río Paraíba del Sur.

Estos capitanes, así como sus herederos, fomentaron la cría de ganado en la región, expandiéndola por las llanuras de los indios Goitacá. En 1652, los jesuitas fundaron el Solar do Colégio. Según Seixas (2022), hubo desarrollo de ingenios de caña de azúcar en la región, lo que llevó al surgimiento de la aldea de São Salvador, en 1677⁴, cerca de la capilla de São Salvador, construida en 1652, bajo administración benedictina, en las tierras de Salvador Correia. Es importante destacar que los jesuitas y benedictinos fueron los principales terratenientes de la región. Fueron los benedictinos, a través de la subse de del monasterio de São Bento, en Vila de São Salvador, quienes se encargaron de promover la ocupación del pueblo donde actualmente se encuentra Santo Amaro de Campos.

En el año 1648, el Monasterio recibió del donatario en la capitania cuarenta brazas de terreno donde actualmente se ubica la sede de la comarca de Santo Amaro, y, según documentación del Monasterio, la primera capilla erigida en la localidad data del año 1735, y la imagen más antigua de Santo Amaro llegó a Vila de São Salvador hacia 1790 (Neves, 1980). Sin embargo, existe una leyenda que cuentan la población de la Baixada sobre el origen del poder de Santo Amaro y la construcción de su capilla; [...]. (Gonçalves, 2011, p. 62, traducción libre). ●●●

Como destacó el citado autor, un aspecto importante, desde la fundación de la localidad de Santo Amaro de Campos, es su vínculo con este santo. Llama la atención sobre la existencia de un informe hagiográfico según el cual el propio santo eligió el lugar donde se construiría su iglesia en la región. Según la leyenda, los benedictinos trajeron una imagen del santo de la sede de Río de Janeiro y la colocaron en la subse de de la aldea de São Salvador, actualmente Campos dos Goytacazes. Al cabo de un tiempo, los religiosos perdieron la imagen y, tras algunas búsquedas, la encontraron en un camino elevado. A medida que las "fugas" de la imagen se volvieron comunes, la población local y el clero entendieron que el santo "quería" una iglesia en ese lugar es-

³ Al investigar en las bases de datos del IBGE (Instituto Brasileño de Geografía y Estadística), organismo gubernamental brasileño responsable de realizar los Censos en Brasil, solo fue posible localizar datos sobre la población de Campos dos Goytacazes, pero no fue posible individualizar la población por comarca para conocer el número de habitantes de la comarca 3, Santo Amaro de Campos. Por tanto, se utilizaron los datos proporcionados por Gonçalves (2011).

⁴ Esta aldea daría origen, en el siglo XIX, a la "Comarca de Campos" en 1833 y luego, el 28 de marzo de 1835, daría origen al municipio de Campos dos Goytacazes, que engloba la comarca 3 de Santo Amaro de Campos, un lugar donde ocurren las cavalhadas.

pecífico. Así, en 1735 se construyó la primera capilla dedicada a Santo Amaro en la región que actualmente es la comarca de Santo Amaro de Campos.

El aspecto para destacar en esta narración hagiográfica, considerando el contexto de las cavahadas de Santo Amaro de Campos, es que, según la tradición local, existía una relación entre el nacimiento del poblado y el santo. No es casualidad que una de las peculiaridades de estas cavahadas sea que la actuación tiene lugar el 15 de enero, día del santo. Aunque no se puede escribir sobre una regla, se podría argumentar que otras cavahadas en todo Brasil ocurren durante las celebraciones de Pentecostés, como, por ejemplo, en el caso de la cavahada de Pirenópolis. Por tanto, la cavahada de Santo Amaro de Campos está intrínsecamente ligada a la devoción popular al santo y a su imagen. De hecho, es habitual que los devotos lleven la imagen al campo de presentación el día 15 durante la procesión.

En la actualidad aún existe una romería a la iglesia de Santo Amaro, en la que es bastante común ver a peregrinos de la comarca pagando promesas. Desde el siglo XIX existen noticias sobre estas peregrinaciones (GONÇALVES 2011, p. 63). Durante la presentación de la cavahada, que será analizada en la tercera parte de este texto, los 24 caballeros cabalgan hacia la iglesia de Santo Amaro para recibir la bendición del sacerdote. Como se puede leer en la página del ayuntamiento de Campos dos Goytacazes, la peregrinación a la iglesia de Santo Amaro es la única manifestación de fe de este tipo en el estado de Río de Janeiro.

Único camino religioso en el Estado de Río de Janeiro, el Camino de Santo Amaro tiene 39 kilómetros de longitud y cuenta con más de 20 iglesias centenarias, de doscientos y trescientos años, contando desde la zona cero, la Catedral Diocesana, en el centro de la ciudad, hasta la Iglesia de Santo Amaro, en Baixada Campista, pero hay quienes prefieren salir de BPRV, en Donana. La caminata comienza este miércoles (14), víspera del santo patrón de la Baixada. Todo el recorrido está señalado. (Fernandes, 2015, traducción libre). ● ● ●

Si esta romería no fuera relevante en cuanto al número de peregrinos, sería poco probable que el ayuntamiento de Campos dos Goytacazes se involucrara en su organización. Por ello, se destaca cómo este tipo de "espiritualidad de peregrinación" tiene fuerza en la región y tiene como centro de la comarca de Santo Amaro de Campos. Esta información debe ser considerada para un análisis de la cavahada con el fin de circunscribirla en su contexto social para evitar asociaciones simplistas como las realizadas por historiadores como Rivair Macedo (2008, p. 3). Al analizar la cavahada de Pirenópolis, trae una reflexión generalizada sobre las cavahadas que ocurren en Brasil y América Latina, asociándolas a una reminiscencia medieval.

Para definir mejor el público involucrado en los preparativos de la cavahada, así como más ampliamente en las festividades de Santo Amaro el 15 de enero, es importante resaltar que la población, especialmente en la región de Santo Amaro de Campos, está históricamente vinculada principalmente a las actividades agrícolas; entre los siglos XVIII y XIX, por ejemplo, la cría de ganado y el cultivo de caña de azúcar. En el siglo XX predominó el sector azucarero-energético hasta la década de 1970. A partir de la década de 1980 se produjo una disminución de la importancia de esta industria. Desde entonces, la industria

cerámica ha adquirido gran importancia en la economía de la región, siendo actualmente el principal polo económico de la comarca. Desde el punto de vista de las relaciones sociales, los ingenios de caña de azúcar y alfareros, así como los grandes terratenientes representan el polo dominante. Desde la década de 1980, los alfareros se destacan entre los estratos sociales más altos que participan en la organización de las festividades. De hecho, la Estrada dos Ceramistas forma parte del circuito de peregrinación mencionado anteriormente. En el centro dominado, hay presencia de agricultores de caña, pequeños productores de caña, pequeños productores rurales, trabajadores rurales, artesanos rurales, pescadores también involucrados en la organización de las fiestas, especialmente en la cavahada, culminación de las fiestas de Santo Amaro.

Se sostiene que el contexto social de la región, así como sus relaciones con solidaridades rurales típicas del interior del estado de Río de Janeiro, como, por ejemplo, la fuerte presencia del catolicismo, deben ser considerados en un análisis de la cavahada de Santo Amaro de Campos, evitando reflexiones demasiado generalizadoras como las de Rivair Macedo (2008). Ante la necesidad de comprender mejor esta cavahada, optamos por la teoría decolonial ligada al neomedievalismo.

DESCOLONIZAR LA CAVALHADA DE SANTO AMARO A TRAVÉS DEL NEOMEDIEVALISMO

Desde un punto de vista teórico, el punto de partida de este texto es el artículo de Luiz Garcia *Only Anthropophagy unites us – Oswald de Andrade's decolonial project* publicado en *Cultural Studies* en 2018. Es una propuesta teórica para el análisis del *Manifiesto Antropófago* de Andrade de Oswald publicado en 1928. Según Luiz Gracia, Oswald de Andrade habría desarrollado el concepto de antropofagia como herramienta para pensar la cultura brasileña y, al mismo tiempo, demostrar las desgracias de la colonización.

Como destaca Luiz Garcia (2018, p. 124), la antropofagia es la ingestión de carne humana en prácticas rituales realizadas por algunas tribus de pueblos originarios brasileños. Tal práctica ritual tenía como objetivo incorporar la cosmovisión de los enemigos, cuyo resultado sería la transformación de quien comía la carne del enemigo. Oswald Andrade utilizó esta metáfora para demostrar críticamente el proceso de asimilación de la cultura del colonizador europeo en Brasil. Sin embargo, la antropofagia es un instrumento para afrontar los traumas de la colonización, así como para superarlos en términos auténticamente brasileños.

No se puede exagerar la influencia de este concepto en la cultura brasileña; de hecho, desde su primera formulación en el Manifiesto (publicado en 1928), el concepto ha reverberado en muchos campos culturales como la literatura, la música, el teatro y el cine (Schulze 2015), y es justo decir que casi todos los pensadores brasileños que conciben Un proyecto sociocultural autorreflexivo, desde el Tropicalismo (Velo 1997, pp. 255-274) hasta el Cine Novo (Augusto 2012), hace uso de este concepto; es por eso que la Antropofagia, como afirma un escritor brasileño, no es sólo "la única filosofía original hecha en Brasil,

pero también, en muchos aspectos, el más radical de los movimientos artísticos que nosotros [los brasileños] hemos producido' (Campos 1976). Si bien la influencia de la antropofagia en la cultura brasileña es notable, las dimensiones filosóficas y decoloniales de las obras de "uno de los más grandes pensadores del siglo XX" (Viveiros de Castro 2016a, p. 16) siguen estando considerablemente poco exploradas. (García, 2018, p. 124, traducción libre). ● ● ●

El autor citado destaca dos aspectos importantes. Inicialmente, el hecho de que se trata de una práctica decolonial *avant la lettre*, cuya exploración conceptual aún está por hacerse. Luego, el hecho de que el concepto de antropofagia haya sido ampliamente difundido en varios movimientos culturales brasileños desde el siglo XX y continúa hasta el XXI. Se destaca que, desde la propuesta del *Manifiesto Antropófago*, Oswald de Andrade buscó comprender la estética brasileña como un fenómeno no europeo. A partir de esta premisa, se sostiene que, si bien las *cavalladas* de Santo Amaro de Campos pueden tener alguna conexión con manifestaciones culturales europeas, no pueden analizarse como herencia o algún tipo de continuidad.

La hipótesis es que las *cavalladas* también pasaron por un proceso antropofágico, cuyo resultado se expresa en las especificidades de las presentaciones realizadas en Santo Amaro de Campos. Se demostrará, por ejemplo, que, aunque en esta comarca existe una representación de la lucha entre moros y cristianos, esta lucha, a la luz de su contexto sociocultural, es, en realidad, un espectáculo tradicional de la comarca que se transmite de generación en generación y como forma de mantener unida a la población local en torno a la devoción a Santo Amaro. Por tanto, la teoría del neomedievalismo sirve de base para reflexionar sobre cómo las *cavalladas* son parte, por un lado, de ese proceso antropofágico de la cultura del opresor, y, por otro, por su dimensión hiperbolizada y carnavalesca, son el resultado de del uso del pasado medieval, inexistente en Brasil, para dar forma a una manifestación cultural única que, en muchos aspectos, es la puesta en escena del modo de vida rural en el interior del estado de Río de Janeiro. En eventos culturales como este se moviliza el pasado medieval de forma exagerada y festiva, lo que rompe con la idea de suntuosidad medieval. Al contrario de lo que suele ocurrir con el medievalismo europeo en el que la Edad Media es utilizada como elemento legitimador de una práctica contemporánea, en Brasil la Edad Media, en el caso de las *cavalladas*, se carnavaliza, separándose de la lógica de legitimación.

A partir de una lectura simplista, cabría plantearse la siguiente pregunta: si las *cavalladas* son "auténticas" para la cultura brasileña, no habría necesidad de utilizar la teoría del neomedievalismo. Como recuerda Luiz Garcia, un contexto diferente de explotación y opresión requiere una respuesta diferente. Oswald de Andrade, cuando escribió el manifiesto en 1928, lo hizo a partir de un diálogo con autores europeos, como el propio Karl Marx, el paralelismo entre el siguiente aforismo "Sólo la antropofagia nos une: social, económica y filosóficamente" (Andrade, 1978, p. 13) y la famosa frase al final del Manifiesto Comunista: "Proletarios de todos los países, uníos". (Engels; Marx, 1998, p. 69). Por lo tanto, la misma premisa se sostiene al analizar las *cavalladas*, que en un principio pudieron haber desempeñado el papel de espejo cóncavo de la cultura europea en Brasil, pero fueron literalmente devoradas y regurgitadas, produciendo una especie de Abaporu de

la cultura. Por tanto, la teoría del neomedievalismo es un instrumento analítico para comprender la lucha entre cristianos y moros, así como su proceso de reelaboración provocado por la opresión de la colonización, ya que esta teoría se basa en el supuesto de que la Edad Media es una época temporalizada. e ideológicamente movilizado.

Destaca la propuesta de Marcelo Berriel (2020) sobre los medievalismos brasileños. Para él, la forma en que se utiliza la Edad Media en Brasil es completamente diferente a la de los países europeos. Por lo tanto, este autor, basándose en el "empirismo radical" de Haddock-Lo-bo, sostiene, por ejemplo, que el movimiento Armorial o incluso las cavalhadas deben analizarse no como fenómenos de continuidad o reminiscencias medievales, sino como productos de la cultura brasileña. En el caso específico de las cavalhadas, en palabras del propio autor:

Las Cavalhadas (la que tiene lugar en Pirenópolis, Goiás, es una de las más significativas) difícilmente podrían explicarse únicamente a través de la herencia europea. A pesar de toda la inspiración y narrativa contenida allí, el espectador de estas actuaciones tiene ante sus ojos una manifestación cultural típica brasileña. En este ejemplo, la necesidad de un "empirismo radical" es aún más convincente. Seamos realistas: la inmersión en esta experiencia ciertamente permitiría una lectura brasileña del objeto, a pesar de saber que, en la narrativa, están Carlomagno, cristianos contra moros, etc. (en vista de la vestimenta de las cavalhadas, se necesita mucha buena voluntad para ver en ellas más Europa que Brasil). En otras palabras, es necesaria una observación inmersiva, desprovista de una definición de ser, pero abierta a diferentes puntos de vista (no limitados a las suposiciones del observador); abierto también a la aprehensión del fenómeno en su lugar y momento. (Berriel, 2020, p. 90, traducción libre). ●●●

Así, en el caso de países donde no existió la llamada Edad Media histórica, la teoría del neomedievalismo contribuyó a desvelar las razones ideológicas por las que se movilizó la medieval y, al mismo tiempo, a denunciar la colonización académica que también se llevó a cabo a través del uso de la Edad Media como temporalidad universal.

En el sentido en que entendemos el neomedievalismo, éste se ofrece como una poderosa teoría capaz de analizar una serie de aspectos de la cultura latinoamericana y puede contribuir a descolonizar el conocimiento. Aquí no tenemos castillos medievales, no tenemos guerreros mitológicos, no necesitamos tenerlos. Lo que nos resulta fundamental es comprender cómo un complejo mecanismo de apropiación de un imaginario, ya inventado y movilizado, desde el siglo XVI, produjo algo nuevo y *suis generis* a este lado del Atlántico.

El ejemplo de la gambiarra discursiva, a menudo transformada en "ciencia" por los medievalistas, no es resultado del azar, sino de la forma en que el período medieval se incorporó a la cultura latinoamericana. A menudo vemos temas propios de la cultura brasileña tratados como reminiscencias medievales, sin una reflexión sobre el desprendimiento temporal, en el sentido de ubicarnos en una temporalidad retrasada, somos el punto de partida de otras temporalidades centrales. O, incluso, sobre el propio desapego geográfico, a través del cual la historia europea es vista como un centro del que se desprenden otras historias. (Altschul; Amaral; Bertarelli, 2021, p.13-14, traducción libre). ●●●

Por un lado, es interesante utilizar la teoría del neomedievalismo para analizar las cavallhadas, la posibilidad de comprender los mecanismos discursivos movilizados como medievales para analizar un ritual resultante del proceso antropofágico mencionado anteriormente. Por otro lado, posibilita la discusión sobre el uso de la Edad Media también como instrumento de colonización intelectual, ya que los intentos de comprender las manifestaciones culturales neomedievales como reminiscencias de la época medieval aquí son un intento de vincular la historia de Brasil, de manera acrítica e hiperbolizada, a la influencia europea en la formación cultural brasileña.

En publicaciones recientes de los investigadores Clínio Amaral y Maria Bertarelli (2020a/b), hay una crítica a los medievalistas brasileños cuyas obras defienden acríticamente la premisa de la herencia medieval en Brasil. Vale la pena señalar que la tesis de las reminiscencias, de la herencia medieval o de la larga Edad Media, la nomenclatura varía según la moda historiográfica del momento, es un gran indicio del colonialismo académico presente en Brasil. Con relación a las cavallhadas, una obra paradigmática que corrobora la propuesta de esta herencia medieval fue publicada por Rivair Macedo en 2008. Él, desde el principio, destaca su intención de centrar su análisis en la lucha entre moros y cristianos.

En general, las cavallhadas son actividades divertidas y recreativas. Herederos de los torneos y justas, se manifiestan en los juegos ecuestres en los que los caballeros tienen la oportunidad de demostrar su habilidad en el control de los caballos y el manejo de las armas. La competición consta de pruebas en las que los participantes deben alcanzar objetivos previamente colocados en el campo (muñecos, cabezas de cartón) y recoger pequeños anillos que cuelgan de una viga, todo ello durante un rápido galope. Nos interesa centrarnos más en la primera parte del ritual, es decir, la lucha entre cristianos y moros. (Macedo, 2008, p. 2, traducción libre). ● ● ●

En la cita anterior, hay una definición genérica de cavallhadas, que puede aplicarse o no a las demás representadas en todo Brasil, así como un vínculo con el pasado medieval. Cabe señalar que el autor destaca el combate ritual entre cristianos y moros. A diferencia del trabajo detallado de Carlos Brandão (1974) y Gisele Gonçalves (2011), Rivair Macedo no realizó un análisis particular de las cavallhadas, tratando de comprender los agentes involucrados en la organización y realización de la performance. En el caso de la cavallhada de Santo Amaro de Campos, ¿puede entenderse la actuación como una victoria del cristianismo, que marca la exclusión del islam? En lugar de entenderlo como un ritual de exclusión, se argumenta que esta cavallhada marca la unión en torno a la fe en Santo Amaro, así como una forma de expresar una identidad local que se sustenta en una memoria tradicional, como se puede ver a través de la etnografía. realizado por Gonçalves (2011). Para Rivair Macedo, sería posible realizar un análisis global de las cavallhadas presentadas en Brasil que, aunque tengan "matices", tendrían una base común. Para él, "se pueden observar variaciones en los cuatro rincones de Brasil, pero también en toda Hispanoamérica, donde el ritual fue introducido desde la época colonial". (Macedo, 2020, p. 3). La tesis defendida por este autor es la siguiente.

Se trata, por tanto, de una tradición común a ambos lados del Atlántico, cuya realización periódica pretende reforzar las identidades colectivas. En el caso europeo, tiene algún papel que desempeñar en la reafirmación de la identidad nacional y religiosa al actualizar un hecho histórico en su historia: la Reconquista cristiana de los musulmanes. En cuanto al Nuevo Mundo, su persistencia desempeña dos papeles complementarios. La exposición contribuye a fortalecer los vínculos culturales cristianos, funcionando en este caso como un ritual de acercamiento e integración. Al mismo tiempo, contribuye a acentuar la negación de la presencia islámica en suelo ibérico, funcionando como un ritual de separación. De hecho, también aquí el moro representa la alteridad, el 'otro', es decir, aquel con el que los participantes no se identifican, el extraño y fuera de la comunidad, que debe ser rechazado o incorporado por la fuerza. (Macedo, 2008, p. 3, traducción libre). ■■■

Como se mencionó con anterioridad a través del trabajo de Luiz Garcia (p. 125), diferentes contextos de exclusión merecen diferentes formas de unión (contra la exclusión) y análisis. Hay una serie de preguntas que deben hacerse sobre la propuesta de Rivair Macedo, utilizada aquí como índice⁵. Inicialmente, considerado en su conjunto, ¿puede analizarse el ritual de las cavalladas como un ritual de exclusión de los "moros" de la sociedad brasileña? ¿La respuesta a eso es no! ¿Podrían leerse las representaciones simbólicas en el campo de "batalla" a través de la oposición de cristianos versus moros? ¿La respuesta también es no! En el caso de Santo Amaro de Campos, se trata de un ritual de integración en torno a la devoción a San Amaro como protector de la comunidad. Al presenciar la actuación es muy difícil ver en las "carreras"⁶ una representación de una batalla en sí, no hay muertos ni heridos, no hay movimientos claros que indiquen que uno de los bandos es el ganador, aunque hay algunas "carreras" que asemejan escenas de combate, el énfasis está en la relación de integración entre los dos bandos que "luchan" en el "campo de batalla". Sin embargo, coincidimos parcialmente con Rivair Macedo cuando sostiene que el moro representaría la alteridad, pero el problema es ¿cómo identificar al "otro" en este ritual? De hecho, entender las cavalladas como un "herencia medieval" es un instrumento capaz de silenciar las microhistorias regionales, al desconocer los contextos locales y sus procesos antropofágicos de la cultura europea traídos por la colonización.

De acuerdo con la idea mencionada de que la obra de Rivair Macedo es un índice de la forma en que los intelectuales brasileños movilizan el concepto de Edad Media, también sería importante resaltar que podría ser considerado un autor que se hace eco de un falso problema planteado por Câmara Cascudo (1963) en su *Dicionário do folclore Brasileiro*. En esta ocasión, Câmara Cascudo propuso distinguir entre cavalladas, entendidas como desfile de caballos, carrera de caballos, juegos, etc., y cristianos y moros, entendidas como una lucha simulada entre cristianos y moros con motivo de fiestas religiosas. Detrás del debate sobre la nomenclatura, hay una reflexión sobre los orígenes de estas manifestaciones culturales.

En el caso de Câmara Cascudo (1962), el tema de los "orígenes medievales" tiene peso importante, ya que este autor fue un nombre importante en la defensa del vínculo entre las tradiciones culturales brasileñas, particularmente en el Nordeste, con la Edad Media. A grandes rasgos, se podría argumentar que la Edad Media ha sido movilizadas de

⁵ Aunque no se ha realizado un análisis exhaustivo en el ámbito de la historia medieval, se supone que, entre los medievistas, existe una tendencia a considerar la cavallada como un tipo de "herencia medieval". Por tanto, la obra de Rivair se señala como un índice de la forma en que tales celebraciones son entendidas por la historiografía brasileña. Esta desconfianza se ve reforzada por el hecho de que esta comprensión está presente en un libro de texto de gran circulación nacional, como el de (Boulos Júnior, 2018, p. 208).

⁶ Esta aldea daría origen, en el siglo XIX, a la "Comarca de Campos" en 1833 y luego, el 28 de marzo de 1835, daría origen al municipio de Campos dos Goytacazes, que engloba la comarca 3 de Santo Amaro de Campos, un lugar donde ocurren las cavalladas.

la misma manera, como un “origen común”, desde la obra de Câmara Cascudo hasta publicaciones más recientes como la de Rivair Macedo. Mientras tanto, distintas escuelas historiográficas ya analizan la Edad Media, sin embargo, su comprensión como un concepto temporalizado es algo muy reciente, especialmente entre los historiadores⁷.

Respecto al falso problema de Câmara Cascudo (1963), Carlos Brandão (1974) destaca la existencia de varios partidos en todo Brasil con características muy similares, pero con aspectos regionales⁸. Además, trae una reflexión, querida por el propio Câmara Cascudo, sobre el llamado “herencia medieval”. Al mismo tiempo que discute la propuesta de Câmara Cascudo sobre la diversidad de este tipo de fiesta, Carlos Brandão también cita a Theo Brandão, quien presenta la pregunta diacrónica sobre el tema.

Las preguntas que Theo Brandão propone inmediatamente después de notar las diferencias que señala, tienen más que un simple valor de “aclaración histórica”. Introducen el problema del surgimiento y variaciones de los rituales en las sociedades rurales. ¿Serían las cavalhadas comunes en el Nordeste brasileño una forma desintegrada de práctica cristiana y morisca en el Sur? ¿Serían Cristianos y Moros una forma posterior, sincrética, que reuniera en un solo evento dos prácticas antes realizadas por separado: las Cavalhadas como juegos ecuestres y las Mouriscadas como representación dramática? (Brandão, 1974, p. 12 pdf, traducción libre). ■ ■ ■

El debate anterior corrobora la crítica propuesta en este trabajo sobre la forma en que los intelectuales brasileños temporalizan la Edad Media. Al escribir “una forma desintegrada de cristianos y moros”, es evidente que, en su momento, y en cierto modo aún hoy, se parte de una matriz europea para estudiar este tipo de manifestaciones culturales, desconociendo los procesos antropofágicos producidos en el Brasil. Un dato interesante es que, en ningún momento, el autor logró formular una hipótesis sobre el carácter brasileño de las cavalhadas, considerando la reflexión de Theo Brandão y Câmara Cascudo como un problema falso, como aquí se propone.

Para evitar el debate sobre los “orígenes”, siempre “europeos”, de las manifestaciones culturales y comprender las razones por las que la Edad Media se movilizó en Santo Amaro de Campos, optamos por la teoría del neomedievalismo. Comprender esta cavalhada debe hacerse a través de la forma en que se movilizan los símbolos religiosos y populares y cómo se vinculan con la sociabilidad local.

⁷ En el área de Letras, se encuentra el libro de Nadia Altschul (2020) sobre las políticas de temporalización en América del Sur, entre los siglos XIX y XX, demostrando cómo se crearon discursos para “medievalizar” narrativas en Chile, Argentina y Brasil por lo que estos países siempre estuvieron/son colocados un paso atrás en la escala de temporalidad europea, justificando así el neocolonialismo.

⁸ Cabe señalar que estos aspectos regionales serán objeto del análisis de la cavalhada de Santo Amaro de Campos en el siguiente punto de este capítulo.

LA CAVALHADA DE SANTO AMARO DE CAMPOS: UNA MANIFESTACIÓN DE SOLIDARIDAD RURAL

Las fiestas en torno a Santo Amaro, en las que la cavalhada es el principal atractivo el 15 de enero, comienzan unos días antes. En enero de 2024, según los organizadores, tuvo lugar la 291ª fiesta de Santo Amaro y, según la tradición local, la 291ª caballería (Programação da festa de Santo Amaro, 2024). Ese año las fiestas comenzaron el día 5 a las 19 horas con una misa de apertura de las celebraciones. Entre los días 6 y 14 hubo rezos con el rosario y letanías, siempre a

las 18.30 horas, seguidos de una misa a las 19.00 horas. El día 7 hubo misa a las 9 horas y cabalgata también a las 9 horas, aunque esto no está claro en el horario, la cabalgata probablemente comenzó antes de las 9 horas, llegando a la puerta de la iglesia a las 9 horas. Por la tarde hubo una subasta⁹ para recaudar fondos para la cabalgata y para la iglesia. El día 13, después de la misa de las 19 horas, hubo espectáculo a las 21 horas. La víspera de la festividad de Santo Amaro, el día 14, se celebraban misas a las 9, 19, 21 y 23 horas. Sin embargo, la misa de las 19.00 horas puede considerarse la más importante debido al izado del mástil con la imagen de San Amaro pintada al óleo que estuvo expuesta frente a la iglesia durante la festividad del día 15. La imagen de San Amaro representa un hito en las celebraciones en torno a este santo.

El día de San Amaro hubo un intenso programa. La primera misa fue a la 1 de la madrugada, seguida de otras a las 3, 5, 7, 9, 11¹⁰, 13, 15 y 19 horas, misa de clausura. La celebración de misas, durante las primeras horas de la mañana, se explica por el intenso movimiento de peregrinos que siguen el Camino de Santo Amaro, que comenzó el día 14 en la zona cero, en la Catedral Diocesana de Campos dos Goytacazes, a 39 kilómetros de la comarca de Santo Amaro de Campos. Por la tarde, el día 15, hubo un desfile de banderas, que precedió a la presentación de las cavalhadas, en las que participó Lyra Musical Santo Amaro. Las cavalhadas comenzaron a las 15 horas y, cuando finalizaron, a las 18 horas, tuvo lugar la procesión que formó parte de la misa de fin de fiestas a las 19 horas.

Siguiendo con las manifestaciones religiosas, destaca el volumen de exvotos traídos por los peregrinos que fueron depositados a los pies del santo, incluyendo una parte de la iglesia conocida como la "sala de los milagros" donde se guardan exvotos en cera y numerosas fotografías de objetos ofrecidos al santo a cambio del milagro recibido. El análisis de las cavalhadas de Santo Amaro de Campos cuestiona la propia división entre sagrado y profano propuesta por los principales autores de la fenomenología.

La cavalhada es una parte integral de las festividades de Santo Amaro. Aunque incluso forma parte del programa oficial publicado por la iglesia local, trae consigo una complejidad mucho mayor que escapa al control eclesiástico, por ejemplo, comienza a ensayarse, generalmente, en el mes de noviembre del año anterior a la, siendo el principal responsable de su organización el personaje del "festeiro", organizador de fiesta¹¹, que se encarga, entre otras tareas, de izar la asta de la bandera con la imagen de San Amaro en vísperas de la fiesta. Si se aplicara la división entre la parte sagrada de la fiesta y la parte profana, considerando parte sagrada todo lo que se refiere a la agencia de la iglesia, y profano todo lo que concierne a personas laicas, la cavalhada debería considerarse como la parte profana de la fiesta. Sin embargo, al analizar el discurso y la agencia de los involucrados, se advierte que la cavalhada es incluso motivo de disputa simbólica entre la comunidad local y la Iglesia.

La actuación de cavalhadas tiene una duración aproximada de 3 horas. Antes de la presentación de las coreografías de los 24 caballeros "beligerantes", se realizan desfiles de banderas en los que se exhiben al público banderas, con distintos significados. Luego, comienza la primera parte de la cavalhada. En esta parte, los 24 caballeros, 12 cristianos y 12 moros, simulan movimientos similares al combate. Sin embargo, la

⁹ Según Gonçalves (2011, p. 68). Durante la década de 1970, la subasta se utilizó como una forma para que las élites locales compitieran para demostrar poder, es decir, los propietarios de lo sector sucroenergético donaban objetos valiosos para que la subasta pudiera recaudar grandes sumas. Sin embargo, con la crisis de la industria azucarera y alcoholera, la lógica de demostrar poder perdió fuerza. Actualmente, son los capitanes, cristiano y moro, los encargados de adquirir los regalos para subastarlos.

¹⁰ Estuvo presente el obispo diocesano de Campos dos Goytacazes.

¹¹ Este personaje tiene la responsabilidad, desde izar el mástil con la imagen de San Amaro el día antes de la fiesta del santo, hasta proporcionar un lugar alejado del "campo de batalla" para preparar los caballos. Además, guarda la ropa de los caballeros de un año para otro. Cabe señalar que el lugar donde se realiza la cavalhada tiene su césped cuidado, durante todo el año, por la población local bajo la supervisión del "festeiro". Este personaje es elegido entre los miembros de la comunidad, año tras año, el día de la fiesta.

propia forma de coreografiar hace que no quede claro quién es el grupo ganador. La coreografía es la misma para ambos lados del “conflicto”. Como se dijo antes, básicamente, en lugar de marcar la exclusión de un grupo, el ritual representa la unión entre los caballeros. Al mismo tiempo, los movimientos que realizan pretenden más demostrar la destreza del caballero que simular una batalla. De hecho, muchos de estos movimientos implican la capacidad del caballero para afrontar obstáculos, ya que hay una viga en el centro del campo; se coloca en el campo para aumentar la complejidad de los movimientos de los caballeros.

La primera parte de la presentación, que podría entenderse como la parte en la que se representaría la lucha entre moros y cristianos, finaliza tras la realización de diferentes galopes coreografiados. Al terminar, los moros y cristianos se dirigen a la iglesia para, por un lado, celebrar la “conversión” de los moros al cristianismo, y, por otro, representar su devoción a San Amaro y recibir la bendición del sacerdote. Luego, regresan al campo donde dejan de ser moros contra cristianos y pasan a representar dos equipos diferentes compitiendo en juegos de destreza con caballos, el más famoso de los cuales son los anillos, que consiste en quitar con una lanza un pequeño anillo de una viga, circulando a alta velocidad. Cada anillo retirado representa un punto para el equipo; el grupo con mayor puntuación gana el concurso. Además, los corredores entregan al público los anillos retirados. Tras quitarse los anillos, hacen un movimiento similar de manera que, ahora, ya no quitan un anillo, sino que rompen un pequeño jarrón de barro en el que hay agua o papel triturado. Al final de este evento, los 24 caballeros alzan un pañuelo blanco y recorren el campo para luego salir en procesión hacia la misa abierta, al final de la cual se anunciará lo “festeiro” del próximo año.

La discreción adoptada con respecto a la cavahada de Santo Amaro en 2024 tenía como objetivo resaltar la estrecha conexión entre la cavahada y la devoción a Santo Amaro. Como ya se ha explicado, sería necesario un gran esfuerzo para ver representada una Edad Media europea. Lo que se ve es el resultado del proceso antropofágico antes mencionado. A partir del análisis etnográfico realizado por Gonçalves (2011), es posible avanzar más en la hipótesis defendida de que esta cavahada se refiere a los vínculos identitarios de la vida rural en el estado de Río de Janeiro y no a una reminiscencia medieval como sostienen los historiadores.

En el relato de los implicados en la cavahada se destacan algunos factores. Inicialmente, la cuestión de la tradición familiar.

Los muchachos siento que ven la tradición de la cavahada antigua, que venimos corriendo, que nos gusta montar a caballo. ¡No tiene sentido decir que estamos ahí por deporte! ¡No es no! ¡Porque es un amor que tenemos que disfrutar! ¡Tienes que dedicar eso! [...] Hay muchos niños ahí que vemos, porque hay algunos que montan a caballo... ¡a quienes les gusta el evento! Para elegir a un niño para montar, es cierto lo siguiente: tiene que estar en el ritmo de montar, en el ritmo de montar un caballo valiente, ¡listo para ser golpeado! (Capitán moro, apud. Gonçalves, 2011, p. traducción libre 73). ● ● ●

En la entrevista concedida por el capitán moro a Gonçalves (2011), destaca su afición por la equitación ligada a una tradición antigua, no se menciona la Edad Media. Detrás de la idea de tradición está la noción misma de estatus vinculado a la cavahada. Ser caballero es una

forma de ser reconocido por la comunidad. Esto demuestra que, en torno a las cavalhadas, hay un sentimiento de identidad que se materializa en las presentaciones anuales.

Ser caballero es un orgullo, ¿verdad? No hay duda de que la comunidad siempre nos apoya, nos ve como otras personas, que se encarga de la cavalhada que es muy importante para Santo Amaro, para la comunidad, entonces, la gente de la comunidad nos apoya mucho, mucho [...]. Cuando participamos así en algo que nos gusta, queremos ser importantes, recibir algún elogio. (Capitán cristiano, apud. Gonçalves, 2011, p. traducción libre 74).

Al comentar cómo se siente al ser integrante de la cavalhada, el capitán cristiano destaca que su cargo está ligado al apoyo recibido por la comunidad local, y reconoce que su cargo es reconocido socialmente. Según Gonçalves (2011, p. 73), los habitantes de Santo Amaro de Campos no se refieren a los capitanes por su nombre, sino por su "rango de capitán". Al mismo tiempo, los capitanes insistían, según Gonçalves, en la importancia de que el papel del jinete debía pasar de padres a hijos, y las personas involucradas en la festividad en Santo Amaro de Campos tendrían esa obligación. Una vez más, la cavalhada aparece como un elemento de identidad local que refuerza los vínculos comunitarios. El fortalecimiento de estos vínculos se produce en dos niveles, entre los habitantes de la comarca ya que la organización de esta festividad requiere una gran implicación de la población local para que la celebración se lleve a cabo. Por otro lado, la cavalhada refuerza los vínculos devocionales con el santo patrón local, al que se le considera el protector de la región.

CONCLUSIÓN

Es importante resaltar que la conclusión que trae este texto es incipiente, ya que aún no ha sido posible viajar a la región de Santo Amaro de Campos y seguir *in situ* las festividades. Las conclusiones se basaron en el trabajo de Gonçalves (2011), quien, además de entrevistar a los participantes de la cavalhada, siguió los ensayos de la cavalhada que tuvieron lugar en 2011. Habiendo hecho esta reserva, sería importante resaltar la necesidad de contextualizar la cavalhadas que ocurren en el Brasil. Desafortunadamente, todavía existe la idea generalizada de que deben ser pensadas desde la perspectiva de la reminiscencia, lo que desconoce la necesidad de contextualizar, de manera individualizada, las diferentes festividades representadas en Brasil.

En el caso de Santo Amaro de Campos, dos aspectos son evidentes por ahora. Inicialmente, el vínculo entre cavalhada y la comunidad local en una región fuertemente marcada por una identidad rural. Además, la relación entre la representación y la devoción a San Amaro, lo que lleva a cuestionar la dicotomía entre un ámbito sagrado y otro profano en las festividades que se desarrollan el 15 de enero. En este caso concreto, se podría decir que la cavalhada sería una zona gris entre lo "sagrado" y lo "profano". Investigaciones adicionales sobre este festival en particular revelan una visión diferente de las fiestas religiosas en todo Brasil.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altschul, N. R., Amaral, C. de O. y BERTARELLI, M. E. (2021). O que é neomedievalismo. *Revista Signum*, 22(1), 06-18, 2021.
- Altschul, N. R. (2020). *Politics of temporalization: Medievalism and Orientalism in Nineteenth-Century South America*. University of Pennsylvania Press.
- Amaral, C. de O. y Bertarelli, M. E. (2020a). Discursos sobre a Divina comédia ou temporalizações de Dante Alighieri? A construção do conceito de idade média e uma análise decolonial por meio da teoria do medievalismo. *Revista Signum*, 21(2), 37-62,
- Amaral, C. de O. y Bertarelli, M. E. (2020b). Long Middle Ages or appropriations of the medieval? A reflection on how to decolonize the Middle Ages through the theory of Medievalism. *História da historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, 13(33), 97-130. <https://doi.org/10.15848/hh.v13i33.1555>
- Andrade, Oswald de. (1978). *Obras Completas (vol. VI)*. Civilização Brasileira.
- Berriel, M. S. (2020). Pour un autre moyen age au Brésil: a perspectiva decolonial na busca de uma episteme para a compreensão dos medievalismos brasileiros. *Antíteses*, 13(25), 68-96.
- Boulos Júnior, A. (2018). *História, sociedade & cidadania: 6º ano: ensino fundamental: anos finais*. 4ª ed. FTD.
- Brandão, C. R. (1974). *Cavalcadas de Pirenópolis – um estudo sobre representações de cristãos e mouros em Goiás*. Oriente. <https://www.apartilhadavida.com.br/wp-content/uploads/2017/03/cavalcadas.pdf>
- Brandão, T. (1962). As Cavalcadas de Alagoas. *Revista do Folclore Brasileiro*, 11(3).
- Cascudo, L. da C. (1963). Dante Alighieri e a tradição popular no Brasil. PUC.
- Cascudo, L. da C. (1962). *Dicionário do Folclore Brasileiro*. MEC-INL.
- DaMatta, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rocco.
- Engels, F. y Marx, Karl. *Manifesto Comunista*. In: Coggiola, O. (1998). Organização e introdução. Boitempo.
- Fernandes, M. (15 de janeiro de 2015). Caminho de Santo Amaro: mais de 20 igrejas históricas. *Prefeitura de Campos dos Goytacazes*. https://campos.rj.gov.br/exibirNoticia.php?id_noticia=29411#:~:text=%C3%9Anico%20caminho%20religioso%20do%20Estado,preferem%20partir%20do%20BPRv%2C%20em
- Feydit, J. (1979). *Subsídios para a História dos Campos dos Goytacazes: Desde os Tempos Coloniais até a Proclamação da República*. Editora Esquilo.
- Garcia, L. F. Only Anthropophagy unites us – Oswald de Andrade's decolonial project. *Cultural Studies*. 34(1), 122-142. <https://doi.org/10.1080/09502386.2018.1551412>
- Gonçalves, G. da S. (2011). *A Cavalcada de Santo Amaro: uma cultura viva na Baixada Campista. Campos dos Goytacazes* [Dissertação de Mestrado, UENF].
- Haddock-Lobo, R. (2020). A Gira macumbística da filosofia. *Revista Cult*. 254, 21-25.
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística IBGE. *Censo de 2022*. <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/rj/campos-dos-goytacazes.html>
- Lisboa, Fernanda. (15 de janeiro de 2020). Cavalcada da Festa de Santo Amaro mantém viva tradição: a batalha entre Mouros e Cristãos acontece em Campos desde 1730. *Prefeitura de Campos dos Goytacazes*. https://www.campos.rj.gov.br/exibirNoticia.php?id_noticia=57093#:~:text=A%20batalha%20entre%20Mouros%20e%20Crist%C3%A3os%20acontece%20em%20Campos%20desde%201730.&text=A%20Festa%20de%20Santo%20Amaro,entre%20os%20Mouros%20e%20Crist%C3%A3os
- Macedo, J. R. (2008). Mouros e cristãos: a ritualização da conquista no velho e no Novo Mundo. *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre BUCEMA*. (2), 1-12. <https://doi.org/10.4000/cem.8632>
- Programação da festa de Santo Amaro (12 de enero de 2024). 24H: Campos 24 horas. <https://campos24horas.com.br/noticia/confira-a-programacao-da-festa-de-santo-amaro-em-campos>
- Seixas, A. (2022). Registros Paroquiais no Arquivo da Cúria Metropolitana de Niterói. *Revista da ASBRAP*. 29, 32-335.
- Siqueira, E. (19 de enero de 2021). A Cavalcada de Santo Amaro pode acabar. Polêmica entre padre e comissão pode encerrar tradição de 300 anos. *Folha 1*. <https://www.folha1.com.br/blogs/edmundos-siqueira/2022/01/1279303-a-cavalcada-de-santo-amaro-vai-acabar-polemica-entre-padre-e-comissao-pode-encerrar-tradicao-de-300-anos.html>



5.2

Recreación histórica y memoria colectiva de un regicidio medieval: García el de Nájera en la Batalla de Atapuerca

Isabel Ilzarbe

Universidad de La Rioja

INTRODUCCIÓN

Cada año, en agosto, la localidad burgalesa de Atapuerca acoge la recreación de la batalla que se desarrolló en sus inmediaciones el 1 de septiembre de 1054. En ella tuvo lugar un hecho fundamental para el desarrollo histórico de Castilla y el Reino de Pamplona durante toda la Edad Media: la muerte del rey pamplonés, García Sánchez III.

En resumen, lo que se narra durante la recreación de la batalla comprende el enfrentamiento entre Fernando I y García el de Nájera previo a la contienda, su desarrollo y el asesinato del pamplonés a manos de uno de sus hombres, Sancho Fortún o Fortunones. El móvil del regicidio, según se cuenta en esta representación, será la venganza y los celos que este hombre de armas sentía tras conocer la relación extramatrimonial que su esposa, Velasquita, mantenía con don García. El resultado es una espectacular acción teatral que conmueve al espectador. Sin embargo, desde el punto de vista historiográfico, esta versión de los hechos resulta, cuanto menos, llamativa.

Resulta difícil afirmar que los acontecimientos se hubieran desarrollado así. Si observamos las distintas crónicas, hagiografías y demás textos narrativos medievales y modernos en los que se recogen los tristes sucesos de la contienda podemos apreciar que cada uno de los autores que intervienen en la construcción del relato de los hechos va a imprimir su propia perspectiva e intereses. Así, el contenido de las versiones que vamos a exponer a continuación genera en el historiador una pregunta de difícil respuesta: ¿cómo murió realmente García? ¿Quién fue el responsable del regicidio? Y, sobre todo, ¿por qué solo una de las versiones desarrolladas por las crónicas medievales ha pasado a formar parte del imaginario colectivo sobre la batalla? Como veremos, esta coyuntura no parece aclarar la cuestión sin margen de error.

No obstante, teniendo en cuenta que la memoria colectiva, como conjunto de narraciones asumidas como parte del relato del pasado y la identidad de un grupo social, evoluciona con el paso del tiempo y los cambios que se producen en su entorno, podemos centrar nuestra atención en una cuestión igualmente interesante y de gran importancia: cómo se construyó la leyenda de la batalla de Atapuerca. Este será nuestro objetivo en los próximos apartados¹.

GENEALOGÍA DE UN RELATO: ¿QUIÉN MATÓ AL REY?

Las fuentes medievales

Según las fuentes medievales que podemos utilizar como referencia para intentar responder a la cuestión de quién mató al rey pamplonés, tenemos tres grandes grupos de versiones: unos caballeros leoneses, unos caballeros navarros o uno de sus hombres movido por los celos. En el siguiente esquema recogemos las principales fuentes que analizaremos a continuación (Fig. 1).

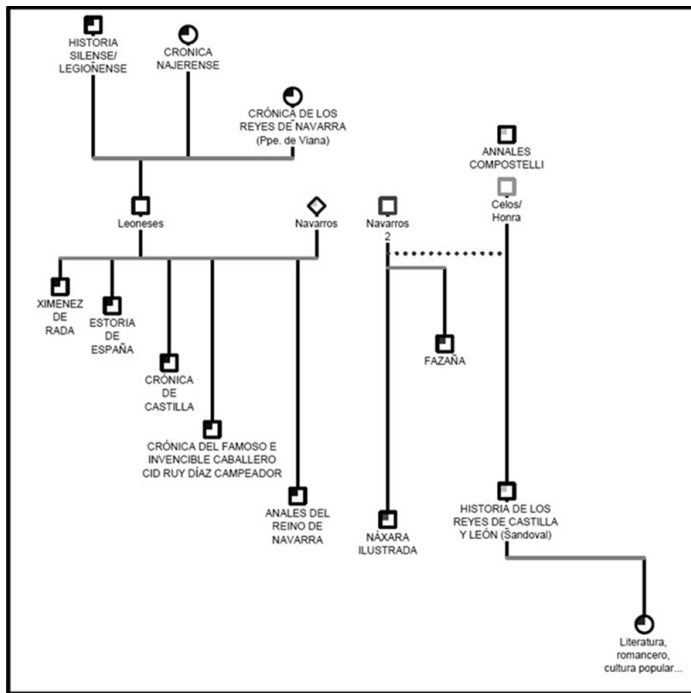


Fig. 1. árbol genealógico con las diferentes versiones sobre la muerte de García Sánchez III. Fuente: Martija e Ilzarbe 2022.

La venganza de los leoneses

El análisis de las fuentes cronísticas o narrativas en las que quedaron reflejados los hechos de la batalla de Atapuerca nos ofrece, como hemos señalado, diferentes versiones respecto a la muerte del rey García. La más antigua y repetida es la que cuenta que unos caballeros de origen leonés aprovecharon el fragor de la batalla para acabar con el

¹ Para un estudio académico en profundidad sobre este mismo tema, véase Soler Bistué 2020, base de nuestro propio análisis sobre la cuestión. Así mismo, remitimos al análisis que realizamos sobre la cuestión en Martija e Ilzarbe (2022).

pamplonés. Así, vengaron la muerte del rey Bermudo III de León, hermano de la esposa de Fernando I, doña Sancha, en Tamarón².

Además, se especifica que estos hombres de armas, azuzados en su afán de venganza por la reina, habrían tomado la noche anterior a la batalla un collado cercano, desde el que lanzaron un ataque sorpresivo sobre el rey de Pamplona. Así lo recoge, por ejemplo, la *Silense* (Gómez Moreno 1921, p. 119):

Mas ya García tenía puesto su campamento en medio del valle de Atapuerca, cuando de noche los militares del rey Fernando se apoderan, a la parte de arriba, de un collado próximo. Por cierto que estos militares, siendo en su mayoría de la parentela del rey Bermudo, cuando se percatan del vivo deseo de su señor de coger vivo a su hermano más bien que muerto, según creo por instigación de la reina Sancha, anhelaban singularmente vengar por sí la común sangre. Llegada así la mañana [...] echándose encima desde lo alto a rienda suelta y cortando a través de las filas lanza en ristre, convergen todo su ímpetu contra el rey García ■ ■ ■

Por su parte, la *Crónica Najerense*, redactada en época muy cercana a la anterior y estrechamente relacionada con esta, narra exactamente la misma versión (Estévez 2003, pp. 162-163). Tiempo después, ya en el siglo XV y fuera del ámbito político castellano, la *Crónica de los reyes de Navarra* del Príncipe de Viana recogerá de nuevo este relato con menor número de detalles: "Item dos caballeros, que fueron de León, vinieron a través de una cuesta ayuso, las lanzas tendidas, e mataron al rey D. García, e a muchos nobles hombres ahí con él" (Ubieto Arteta 1971, p. 64).

Este relato sobre la actuación de los caballeros leoneses como asesinos del rey García Sánchez III contiene numerosos matices que merecen nuestra atención (sin descartar que contenga una carga de realidad histórica). En primer lugar, las primeras narraciones sobre este hecho aparecen en dos obras cuyos intereses son claramente pro-castellanos (Ilzarbe 2020). En este sentido, no sorprende que, según sus autores, estos hombres actuasen en contra del deseo del rey de León y Castilla de prender a su hermano con vida. No debemos perder de vista el hecho de que, dentro de la defensa de la preeminencia de Castilla frente a otros territorios del norte cristiano peninsular, transmitir una imagen positiva de Fernando I resultaba fundamental.

En este sentido, tampoco sorprende que los amanuenses que redactaron las crónicas *Silense* y *Najerense* sostuvieran que los hombres vinculados al fallecido rey Bermudo de León actuasen por instigación de doña Sancha. En este caso, lo que se nos está transmitiendo casi como un refuerzo del retrato benevolente de Fernando I es que fue la actitud vengativa y el deseo de la reina el que les empujó definitivamente a apartarse de las órdenes de su señor.

La venganza de los navarros

En el relato de los hechos, todas las crónicas coinciden en señalar que antes de la batalla el rey García recibió la visita de una embajada enviada por su hermano. El objetivo de esta comitiva, a la que en algún momento se debió añadir la presencia de los santos Iñigo de Oña y Domingo de Silos³, era evitar el enfrentamiento directo de las huestes de ambos hermanos en el campo de batalla. Se trataba de una op-

² Existen diferentes interpretaciones sobre el origen del enfrentamiento entre Bermudo III y Fernando I, materializado a partir de 1037. Por ejemplo, se sugiere que podría deberse a la negativa del segundo a reconocer la autoridad de Bermudo sobre el condado castellano. Esta subordinación afectaba a ambos hermanos, dejándolos, en palabras de Ramírez Vaquero "en pie de igualdad" ante el soberano leonés. Así, ambos tendrían intereses comunes respecto a la caída del rey de León. Véase Ramírez Vaquero 2005, pp. 137-139.

³ Además de las fuentes hagiográficas dedicadas a ambos santos, encontramos varios ejemplos de obras escritas en época moderna, a partir del siglo XVI-XVII, en las que la presencia de ambos santos está más que asumida. Véase Sandoval 1792, pp. 22-24; Herrerros Lopetegui 1989, pp. 336-340.; Salazar 1987, pp. 299-300.

ción que, a ojos de los receptores de esta historia (incluso a nosotros mismos) parecerá razonable. Sin embargo, García la rechazó bien por considerarla insuficiente, bien por su tendencia a la irascibilidad y su carácter violento.

Este episodio relacionado con los prolegómenos de la batalla aparece ya en las crónicas *Silense* y *Najerense*, pero se enriquecerá con un mayor número de detalles en las crónicas del siglo XIII. Así, por ejemplo, en *De Rebus Hispaniae* del arzobispo Jiménez de Rada, la negativa de don García el de Nájera a aceptar las condiciones propuestas por los embajadores de su hermano provocará una reacción entre sus tropas, que ya habían sufrido los estragos que el carácter de su rey provocaba allí donde pasaba (Fernández Valverde 1987, pp. 187-189):

Cumque iam belli periculum immineret, magnates et milites regni sui ad ipsum comuniter accesserunt humiliter supplicantes ut eis et ablata restitueret et leges patrias confirmaret. Cum enim precelleret strenuitate corporis et uirium magnitudine super omnes, adeo ut omnibus premineret, crudeli superbia grassabatur et possessiones militum infiscabat et iura patria inmutabat. Ipse autem solis uiribus autumans preualere, petitiones militum refutauit, ne uideretur annuere ex timore. Tunc duo milites, quorum bona proscripsertat, naturale debitum abnegantes se in aduersarium transtulerunt. ■■■■

No solo estos hombres desheredados, en el sentido de que habían perdido el derecho sobre sus heredades, reaccionaron ante la negativa del rey de Pamplona-Nájera a aceptar el fin de las hostilidades.

Vemos claramente como, en esta narración de la batalla de Atapuerca, el nivel dramático se incrementa notablemente con la adición de la "traición" de los dos magnates navarros que deciden abandonar a su rey y pasar a formar parte de las filas enemigas.

Volviendo al relato de la batalla, encontramos de nuevo a los soldados leoneses que, apostados en un collado cercano, esperan el momento oportuno para caer sobre el rey García. Pero, en esta ocasión, no serán ellos los que acaben con su vida, sino los dos navarros que poco antes habían abandonado a su señor para unirse al enemigo (Fernández Valverde 1987, pp. 187-189).

Lo que se ha producido aquí, por obra del arzobispo toledano, es la hibridación de dos versiones que viene a reforzar la imagen negativa de García Sánchez III, que ahora ha muerto a manos de sus propios hombres. Ha desaparecido cualquier mención hacia el deseo de revanche de doña Sancha, al menos en esta versión, y los leoneses, con su avance en medio de la batalla hasta la posición del soberano pamplonés, han pasado a ser los meros precursores de la venganza de los navarros (Soler Bistué 2020, pp. 11-12).

La gran influencia que la obra de Jiménez de Rada tuvo en la crónica posterior determinará en buena medida los derroteros que esta nueva versión sobre la muerte de don García recorrerá. Por ejemplo, tanto la *Estoria* de Alfonso X como la *Crónica de Castilla* mantendrán el relato de la muerte del rey a manos de los dos navarros desheredados (Menéndez Pidal 1955, 484-485; Rochwert-Zuili 2010, p. 72, col. a-b.). Encontramos esta misma versión en otro tipo de obras de carácter narrativo y caballeresco, posteriores a las que acabamos de reseñar y

centradas en las peripecias de otros grandes personajes de la historia y la cultura popular de Castilla. Así, la *Crónica del famoso e invencible caballero Cid Ruy Díaz Campeador* nos cuenta que García el de Nájera, quien “non había los coraçones de sus vasallos”, caerá asaltado por sorpresa por un grupo de soldados leoneses y navarros (Anónimo 1552, ff. 4v-5r).

La versión del relato sobre la muerte de García el de Nájera iniciada con la obra de Jiménez de Rada influyó en otro tipo de narraciones alejadas en cierta medida de la cronística. Por ejemplo, Soler Bistué ha estudiado recientemente la construcción narrativa en torno a estos hechos que quedó reflejada en una fazaña conservada en la Biblioteca Nacional de España, junto a los *Fueros de Castiella* (Soler Bistué 2020, p. 22)⁴:

El rey don Ferrando de Castiella lidió con el rey don Garçía de Navarra su hermano en Atapuer[c]a, çerca de Burgos, et murió el rey don Garçía. Et una noche ante de la pellea dos cavalleros navarros, que al uno dezían Martín Peres et al otro Día Perez de Barzina, tenialos el rey desserredados. Et vinieron al rey et pidiéronle merçed que les dexasse su heredat. Et él non quiso. Et dispidiéronse d'él et desnaturáronse et otro día en la mañana, entrante la pelea, pusiéronse en çima de un ribero con los que pudieron aver et quando los reyes vinieron a la pelea dexáronse derribar del cabesço en que estavan et firieron en el tropel del rey de Navarra et derribáronle del cavallo et matáronle et inchiéronle la garganta de tierra et dixiéronle: “La tierra tomastes, et fártate de tierra”.

Et fasta aquí dize la fazaña de los fijos dalgo et dizen los privados de los reyes, que an de guardar su razón, que verdat es que asý pasó. Mas otro día, que estos cavalleros vinieron al rey don Ferrando et dixieron: “Señor, fazednos merçed por el serviçio que vos fiziemos ayeri”. Et él dixo: “Plázeme, mas nunca veades rey”. Et estas palavras que fueron sentençia. ● ● ●

En este caso, tal y como señala Soler Bistué, vemos cómo el conflicto entre ambos reyes ha perdido peso a favor de dos hechos mucho más concretos: la pérdida de heredades de los nobles navarros y la muerte de García. Esta pérdida de contenidos está estrechamente relacionada con las características propias de textos como las *fazañas*, mucho más breves y alejados de la funcionalidad de las crónicas. Así, lo que se plantea como un relato sobre la caída final de don García después de haberse enfrentado a su hermano, a sus mensajeros y a sus propios hombres, generando una imagen del rey como hombre envidioso, iracundo, belicoso y soberbio, se diluye dando un especial protagonismo a las acciones de los navarros desheredados. En otras palabras, les convierte en protagonistas del texto.

Resulta llamativo el final de esta fazaña, en el que, en lugar de establecerse un castigo para los navarros, se les restituye a su posición anterior al conflicto con García Sánchez III. Simbólicamente, esta adición al relato respondería al restablecimiento de un orden social tradicional, establecido e inamovible, que requiere el derrocamiento del rey de Navarra (Soler Bistué 2020, p. 28).

Los celos y la honra

Vista la evolución de la versión en la que son los dos magnates navarros desposeídos de sus heredades los que cometen el regicidio como venganza, acompañados o no de los nobles leoneses, podemos concluir

⁴ El texto original de esta *fazaña* forma parte del Manuscrito 431 de la Biblioteca Nacional de España, de los *Fueros de Castiella*, editado por Soler Bistué (2016).

que esta tuvo un éxito innegable a la hora de perpetuarse en la crónica medieval. A grandes rasgos, podemos afirmar que, a través de las diferentes intervenciones sobre el relato de los hechos, este podría ser un recuerdo colectivo sobre la batalla de Atapuerca fuertemente asentado, con una gran capacidad de pasar a formar parte de la memoria histórico-colectiva de la sociedad del entorno de este lugar en particular.

Sin embargo, existe una tercera versión que ha quedado reflejada en diversas manifestaciones de la cultura popular, y que forma parte de los *Annales Compostelanos*. Según este texto latino, que tradicionalmente se ha considerado redactado en algún área cercana a la actual Rioja, la venganza por motivos personales, podríamos decir que los celos, fue la que motivó el regicidio:

Era MXCII occisus est Garsias rex, kalendas septembris, depugnans cum fratre suo rege Ferdinandus in Ataporca a quodam milite suo Sancho Hortunones quia foedauerat vxorem eius ■■■

Aparece de nuevo el componente femenino, aunque con un sentido diferente: si antes estaba relacionado con el deseo de revancha de doña Sancha, que azuza a los leoneses para cumplir este anhelo, ahora encontramos una mujer deshonrada por el rey pamplonés, cuyo esposo busca vengarse como medio para restituirla. Si analizamos el asunto, recuerda más a motivaciones y tópicos propios de la narrativa y literatura de época moderna que medieval (González-Barrera 2016, González Mínguez 2017, Gutiérrez Nieto 1983, Ricart, 1965).

Reinterpretaciones modernas y contemporáneas

Obras de carácter histórico o recopilatorio

Podemos apreciar el éxito a medio plazo de esta última versión en obras de carácter cronístico o recopilatorio de sucesos históricos, como la *Historia de los reyes de Castilla* de Prudencio de Sandoval, autor que otorga toda credibilidad a esta al considerarla “muy verdadera y escrita en aquellos tiempos” (Sandoval 1792, p. 24).

Según esta memoria, que es muy verdadera y escrita en aquellos tiempos, el caballero navarro agraviado que mató al rey Don García fue Sancho Fortúnez, y su agravio no fue por la hacienda, sino porque el rey Don García trató mal con su mujer ■■■

Lo mismo puede leerse en otros volúmenes elaborados por Diego de Colmenares⁵ o Juan Ferreras⁶, por ejemplo.

Por otra parte, obras hagiográficas que en principio podrían resultar muy alejadas del entorno en el que sucedieron los hechos también recogen la versión compostelana. Podemos citar, en este sentido, la *Vida y milagros del glorioso San Isidoro*, de José Manzano. En este caso, además, la historia de la muerte de García el de Nájera sirve al autor como un relato ejemplarizante⁷, al concluir que la “Divina justicia” se sirve de hechos como este a modo de enseñanza para los hombres. Tampoco podemos desdeñar el carácter de exaltación de la figura de Fernando I presente en esta obra, a quien se le presenta como responsable de la recuperación de los restos del obispo hispalense⁸.

⁵ “[...] fue muerto D. García por mano, según dicen, de Sancho Fortúnez su vasallo, a quien el rey había ofendido con su adúltera mujer”. Colmenares 1846, p. 168. Citamos una edición decimonónica, aunque hay que aclarar que el texto se editó por primera vez en 1637.

⁶ “[...] como dicen los *Annales Compostellanos*, Sancho Fortuno, caballero agraviado en la honra de Don García, le dio una lanzada, de que cayó mortalmente herido del caballo”. (Ferreras 1720, p. 86.)

⁷ “Algunos historiadores escriben que el caballero que quitó la vida al rey D. García se hallaba ofendido de este príncipe con aquella especie de injuria que los hombres de honra tienen por irremisible agravio según las leyes del mundo. Dicen haber tenido comercio ilícito con su esposa; y si esto fue verdad, no nos admiremos de que Don García perdiese la vida a manos de aquel a quien quitó la honra, ordenando estas permisiones la Divina justicia para nuestra enseñanza” (Manzano 1732, p. 343.)

⁸ En realidad, este ciclo hagiográfico dedicado a San Isidoro se inicia después de la traslación de sus reliquias. En el *scriptorium* de San Isidoro de León, en un contexto de creación de un ciclo hagiográfico en torno al santo hispalense, nacieron dos textos destinados a recoger el traslado de los restos mortales de san Isidoro desde Sevilla a este centro religioso. El más antiguo de ellos, la *Translatio Sancti Isidori*, fue escrita en latín a fines del siglo XI, cuenta el viaje encabezado por el obispo Alvito a Sevilla para buscar los restos de santa Justa. Tras la negativa del rey Benabet (Abbad II al-Mutadit) sobre su deseo de trasladar los restos de la santa, le será revelada la localización de la tumba de san Isidoro, así como su deseo de ser trasladado a León, permitiendo su traslado. Posteriormente, ya en la decimotercera centuria, la historia de la traslación se amplió con la redacción de la *Historia Translationis Sancti Isidori*. Véase Santos Coco 1921: 93-99; Henriët 2004: 265-271 y Estévez 2010: 165-224

A pesar de lo señalado, no todos los autores que exploraron la cuestión se mostraron conformes con el contenido de la versión compostelana. Por ejemplo, en la *Historia apologética y descripción[n] del Reino de Navarra*, atribuida a Juan de Sada, se señala la posibilidad de que García hubiera participado en la batalla sin sus elementos distintivos, por lo que acabaría resultando herido de muerte de forma accidental sin que sus hombres hubieran tenido la posibilidad de protegerle (Calonge y Pérez 1855, p. 148):

[...] no es constante, porque pudo ser que metiéndose en la batalla por más disimular sin divisa real le sucediera esto [...]

Así, la muerte del rey pamplonés sería fruto de la mala suerte. Por otra parte, Masdeu consideró que la versión de los *Anales Compostelanos* "no merece el mayor crédito".

La literatura

Estas apreciaciones que distintos autores expresaron sobre la versión compostelana resultan, cuanto menos, interesante. Al fin y al cabo, nos muestra la diversidad de pareceres y aproximaciones a la supuesta veracidad de aquella. Sin embargo, cuando abandonamos las obras históricas o recopilatorias y nos adentramos en la producción puramente literaria en centramos que ésta será la versión predilecta de varios autores, que desarrollarán hasta límites insospechados para formular historias y narraciones cargadas de una gran emotividad.

Este es el caso del romance escrito por Valentín Gómez como parte del *Novísimo Romancero Español*, obra del siglo XIX en la que varios autores contribuyeron con sus composiciones líricas. En este poema, se describe con todo lujo de detalles la aparición del marido agraviado en plena batalla, así como el diálogo que se establece entre los dos personajes. El objetivo del autor parece ser generar un diálogo y una escena impactantes para el lector, que quedaría profundamente conmovido.

En la misma época, en 1882, el periódico *Lau Buru*, de marcada ideología fuerista y dirigido por Arturo Campion, publicó a modo de folletín una novela corta, que sería editada por el Ayuntamiento de Pamplona un año después, en la que se desarrollará esta versión sobre la muerte de García Sánchez III. En este caso, además de señalar la exagerada ambición del que será el asesino del rey —llamado aquí Fortún Sancho en una aparente confusión con el que fuera ayo del rey según otras versiones—, se narran los amores de García y la esposa de este, llamada aquí Laura. Ambos se verán en varias ocasiones a escondidas junto a una ermita solitaria, imagen que nos demuestra el marcado carácter romántico de la novela, pero terminará siendo descubiertos por el cuñado de ella. Todo ello estará acompañado por la traición de Fortún, que finalmente se unirá a las tropas castellanas durante el desarrollo de la batalla y matará a don García al grito de "Navarra por Don Fernando"⁹.

Ya en el siglo XX, la novela titulada *El rey halcón: García III, de Nájera y Navarra*, del najerense Jaime Albelda, narrará una versión relacionada con la del folletín publicado por *Lau Buru*, aunque con algunas diferencias. Aquí se nos presentan los amores de juventud del entonces príncipe García con la hija de un molinero llamado Zoilo, de los que nacerá un hijo bastardo. Sin embargo, en ningún capítulo o pasaje de la obra se hace mención a una relación extramatrimonial con Velasquita,

⁹ *Lau Buru*, Año 1, n. 165-172. Disponibles en: <https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=8059>. Consultado 19/05/2024. Para la versión editada por el Ayuntamiento de Pamplona, véase Mena y Sobrino (1883).

la esposa de Fortuniones, que en este caso se llamará Gandencio y también será un traidor que pasará al bando castellano en cuanto se le presenta la ocasión.

Es más, la visión de Velasquita que nos transmite el autor es la de una mujer manipuladora y ambiciosa, que utiliza sus encantos y su capacidad de seducción para conseguir sus objetivos y, por supuesto, los de su esposo. Todo ello, lejos de atraer al rey pamplonés, le causará un profundo sentimiento de repulsa, tal y como aparece reflejado en el siguiente diálogo (Albelda 2008, p. 16):

[...] Velasquita hacía de proxeneta en el Real Alcázar, proporcionando placeres carnales a los forasteros que llegaban invitados por el rey, así como a este mismo, a sus nobles, incluso a disolutos clérigos [...]

—Hoy es un día jubiloso, García, no debe privarte de nada. Acudiré a tus aposentos a media noche para enseñarte algunas normas de amar a las mujeres.

—Sois una mala zorra— la dijo huyendo de ella. ● ● ●

Sobre la muerte del rey, en esta elaboradísima versión Fernando I castigará duramente al traidor y a su esposa, ordenando que el primero fuera ahorcado en el campo de batalla y la segunda quemada en la hoguera (Albelda 2008, pp. 78-79).

Como último detalle a destacar sobre esta novela, debemos señalar que durante la batalla intervendrá un jovencísimo Cid, con el que García tendrá un breve diálogo antes de morir. Este dato resulta de gran interés para nuestro análisis en tanto que supone una hibridación entre el relato de la Batalla de Atapuerca y la historia del Cid Campeador que tuvo cierto arraigo en el imaginario colectivo, tal y como podemos comprobar a través de la propia recreación de la batalla¹⁰.

CELOS Y REGICIDIO COMO VERSIÓN POPULARMENTE ACEPTADA. EMOCIONES, PROCESOS MENTALES Y NEUROFISIOLÓGICOS

Visto el éxito a medio y largo plazo de una versión que, por lo demás, conoció un desarrollo escaso, o más bien prácticamente nulo, en la cronística medieval, cabe preguntarse cuál es el motivo por el que ha pasado a formar parte del imaginario colectivo hasta el punto de ser la que hoy vemos representada en la recreación llevada a cabo cada año en Atapuerca.

Una de las bases para la creación de los guiones que hoy se utilizan para la recreación de la batalla es el romance escrito por Julián Santodomingo, vecino de la localidad y uno de los precursores de esta iniciativa. Este texto, además, sirve como *obertura* para la representación. En él podemos observar cómo los celos y la honra serían los desencadenantes del regicidio, nombrando específicamente a Sancho Fortún como el hombre que dio muerte a don García movido por los celos. (Fig. 2).

¹⁰ Ver apartado 4.

| Romance de Julián Santo Domingo; transcripción | | |
|---|--|--|
| Voy a contaros señores lo que pasó en esta villa allá por mil cincuenta entre Navarra y Catilla. | Don Fernando entre sus tropas creen que trae moreria y soldados leoneses se han unido a la porfia. | El tiempo pasaba despacio, la batalla en Atapuerca seguía, pero un traidor deshonrado puso fin a la sangría, Sancho Fortún se llamaba quien matando al rey Garcia dio a su hermano Don Fernando la victoria para Castilla. |
| Por Navarra Don Garcia, Don Fernando por Castilla hermanos eran los dos pero con algunas rencillas. | Campeñinos y toda clase de gente de Navarra y de Castilla van a su ejército al frente hasta morir si falta haría: | Concedió Don Fernando entonces enterrar a Don Garcia en una iglesia de Nájera que años atrás él construíra. |
| Unos dicen que por tierras otros que por envidias, sus diferencias limaron por os campos de Piedrahita, tampoco estoy muy seguro de que allá fuera la cita. | En Atapuerca se encuentran dos reinos en liza. | Atapuerca fue elegido para guardar en su historia un poquito de aquel siglo recogido en su memoria. |
| Testigo mudo quedó de pie en una orilla un menhir que lleva escrita la muerte de Don Garcia. | Dos ejércitos dispuestos a dejar allí la vida, uno frente al otro está, sus escudos al sol brillan, hombres, voces y caballos forman gran algarabía. | Una memoria en piedra, una memoria escrita, cinco mil años están clavados en Piedrahita. |
| La batalla de Atapuerca, una lucha fratricida nadie aseguraría a qué causas fue debida: | Dos reyes se miran de frente, Don Fernando y Don Garcia, uno a luchas ha venido, el otro lo dejaría. | |
| Dicen que reparto de reinos y después guerras y envidias dicen que por unas tierras ¿de Navarra o de Castilla? | La batalla sin remedio comenzó de pronto un día: tanto calor, tanto miedo, más difícil lo ponía. | |
| Don Garcia con sus tropas se dirige hacia Castilla, algunos moriscos vienen con su cuadrilla. | La lucha fue encarnizada ¿cuántas vidas costaría? tantos hombres por Navarra, otros tantos por Castilla. | |
| Tal vez su hermano Ramiro, rey de Aragón estaría al lado del rey de Navarra en esta empresa maldita. | | |

Fig. 2. transcripción del *Romance* de Julián Santodomingo. Texto facilitado por Isabel Torrientes.

¹¹ Para un estudio sobre la relación de los temas literarios relacionados con la honra y la neurofisiología, centrado en el teatro de Lope pero extensible como marco teórico a relatos como el que nos ocupa, véase Rich Greer 2010. Por otra parte, la relación entre la memoria individual y la memoria colectiva o histórica ha sido ampliamente estudiada por los profesionales de la historia en los últimos tiempos. No obstante, la producción historiográfica en torno a la relación entre las emociones, que son una experiencia plenamente individual, y la memoria colectiva, es algo más reciente. Aunque se centra en formas de transmisión de relato y memoria colectiva más recientes, merece la pena tomar como punto de partida el trabajo de Ballelli, Leone y Curci (1999).

Una posible respuesta a esta cuestión la encontramos en la aplicación de los principios de las ciencias cognitivas al estudio de la literatura y los procesos de creación de memoria histórica. Existen numerosos estudios que relacionan las emociones con la capacidad de generar recuerdos, especialmente a través del fenómeno denominado "memorias destello", recuerdos vívidos que se activan a través de las reacciones emocionales (G. Ballelli, G. Leone y A Curci 1999; y Frigga Haug 2008).

Si aplicamos este principio al estudio de la literatura y la dramaturgia, podemos comprobar cómo determinados tópicos, como podrían ser los celos y la honra, apelan a las emociones del lector o espectador de forma directa, activando los mecanismos necesarios para que aquellos pasajes que los narran queden retenidos como recuerdos a largo plazo¹¹.

Podemos aplicar esta idea también al relato histórico no historiográfico, en tanto que se trata de una narración. Así, los pasajes más "emotivos", es decir, aquellos que apelan al espectro emocional humano, serían fácilmente recordables por los receptores como recuerdos a largo plazo en el nivel individual. Ello, a su vez, los convertiría en relatos de fácil transmisión, ya que cada vez que se evocase de nuevo ese relato tendría el mismo efecto en los nuevos receptores.

Varias investigaciones han apuntado a la importancia de la interacción social sobre las emociones individuales (G. Ballelli, G. Leone y A. Curci 1999). El recuerdo a largo plazo compartido por un conjunto amplio de individuos que han experimentado las mismas emociones ante el relato de los hechos pasaría a formar parte con gran facilidad de la memoria colectiva de ese grupo, quedando fuertemente arraigado y desarrollándose incluso al margen del discurso historiográfico, entendido como el trabajo crítico del historiador.

Este principio que relaciona emociones, memorias destello y recuerdos colectivos e individuales a largo plazo resulta muy sugerente a la hora de abordar determinados discursos sobre el pasado que fuera del ámbito crítico se encuentran fuertemente asentados como "verdades históricas", a pesar de no serlo o de resultar muy dudosas. En el caso que nos ocupa, la carga emocional de la versión sobre la muerte del rey relacionada con los celos, la infidelidad y la honra la convierte en un relato fácilmente transmisible de individuo a individuo. Es, por tanto, susceptible de convertirse, en un recuerdo colectivo fuertemente arraigado.

LA REPRESENTACIÓN DE LA BATALLA DE ATAPUERCA. REFLEXIÓN FINAL

Tanto el romance que abre la recreación como los guiones que se representan podemos ver una versión muy evolucionada del relato de la batalla. En esta no solo se menciona la relación entre don García y Velasquita, sino que se desarrollan varias escenas en las que este personaje femenino tiene cierta relevancia

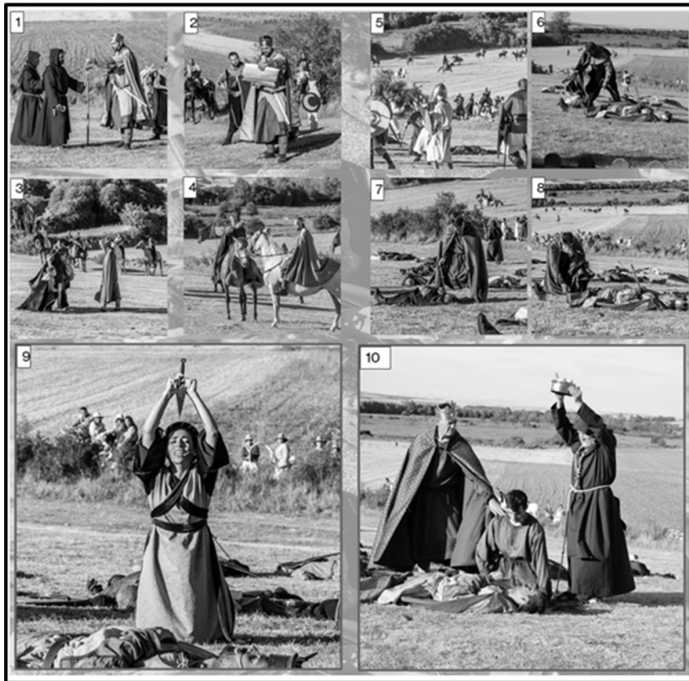


Fig. 3. fotografías de la representación de la batalla de Atapuerca, correspondientes a la edición de 2022. Ceditas por Mario Martija, podemos observar algunos de estos episodios asociados a la batalla, como la intervención de los santos Domingo de Silos e Iñigo de Oña como mensajeros de Fernando I (1 y 2), que sabemos que procede de los relatos hagiográficos asociados a ambos personajes; la presentación en sociedad del Cid, que aun es un niño (3); la fallida negociación entre los dos reyes (4); el asesinato de García a manos de Sancho Fortún durante la batalla (5 y 6), la muerte de este a manos de Fernando I (7) y el llanto y lamento ante el cadáver de su hermano (8). La representación culmina con dos añadidos más: el suicidio de Velasquita junto al cuerpo de García (9) y la coronación de Sancho el de Peñalén (10).

para la trama. Por ejemplo, una de sus apariciones se produce antes del inicio de la batalla, que intenta impedir.

Vemos, por tanto, que esta versión implica la infidelidad como desencadenante de la muerte del rey forma parte del imaginario colectivo, quedando fuertemente consolidada junto a otros pasajes que, a lo largo de los siglos, se añadieron al relato. En conjunto, generan una representación rica en detalles, vistosa y con una gran carga emotiva. (Fig. 3)

En todo caso, podemos concluir que, ante diferentes versiones sobre la muerte de García Sánchez III en Atapuerca, la que implica el motivo de los celos ha sido la preferida por la literatura, conociendo un amplio desarrollo a partir del siglo XVI. En vista de lo expuesto, y teniendo en cuenta la fuerte carga emotiva de esta versión, no sorprende que haya sido la que ha presentado una mayor capacidad para generar un recuerdo colectivo a largo plazo fuertemente consolidado. De hecho, esta relación con las emociones del espectador sería la que explicaría por qué se ha mantenido en la representación de la batalla que podemos contemplar actualmente.

Así, consideramos que el estudio de la relación entre las emociones y la capacidad para generar recuerdos a largo plazo puede ampliar las perspectivas de estudio sobre el fenómeno de la memoria e identidad colectivas, en tanto que permite una aproximación profunda a los mecanismos que favorecen determinados relatos sobre el pasado cuando se enfrentan distintas versiones. Ello nos permitiría, como historiadores, enfrentarnos a varios problemas relacionados con el uso interesado del relato histórico como medio de justificación para cuestiones ideológicas, políticas o de cualquier otra índole alejada de la labor crítica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anónimo. (1552). *Crónica del famoso e invencible caballero Cid Ruy Díaz Campeador agora nuevamente corregida y enmendada*. Imp. Alejo de Berrera.
- Bellelli, G., Leone, G., & Curci, A. (1999). Emoción y memoria colectiva: El recuerdo de acontecimientos públicos [Emotion and collective memory: The memory of public events]. *Psicología Política*, 18, 101-124.
- Calonge y Pérez, I. (1885). *El pabellon Español, o diccionario historico descriptivo de las batallas, sitios y acciones mas notables: que han dado o a que han asistido las armas Españolas desde el tiempo de los Cartagineses hasta nuestros días*. Imp. Alejandro Gómez Fuentesnebro.
- Colmenares, D. (1846). *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*. Eduardo Baeza.
- Fernández Valverde, J. (Ed.). (1987). *Roderici Ximenii de Rada Historia De Rebus Hispaniae sive Historia Gothica*. Brepols.
- Ferreras, J. (1720). *Synopsis Historica Chronologica De España* (Tomo VI). Imp. Domingo Fernández.
- Góngora y Torreblanca, G. [Sda y Amézqueta, J.]. (1628). *Historia apogetica y descripción del Reyno de Navarra*. Imp. Carlos de Labaven.
- Gómez Moreno, M. (1921). *Introducción a la Historia Silense*. JAEIC.
- González Mínguez, C. (2017). Algunas reflexiones a propósito del honor y de la honra. *Estudios sobre patrimonio, cultura y ciencias medievales*, 19(2), 537-544.
- González-Barrera, J. (2016). El poder de la honra: el adulterio en las comedias de Lope de Vega. En *La imagen de la autoridad y el poder en el teatro del Siglo de Oro* (pp. 29-42).
- Gutiérrez Nieto, J. I. (1983). Honra y utilidad social. En *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro: Madrid, 8-13 de junio de 1981* (pp. 881-890). Madrid: CSIC.
- Haug, F. (2008). Memoria colectiva, 'Memory Work' e a separación da razón e a emoción. En *Plan Rosebud: sobre imaxes, lugares e políticas de memoria*. Centro Galego de Arte Contemporánea.
- Herreros Lopetegui, S. (Ed.), & Moret, J. (1989). *Anales del Reino de Navarra*. Gobierno de Navarra-Institución Príncipe de Viana.
- Ilzarbe, I. (2020). Avaricia y furor: García El De Nájera a través De La hagiografía Silense Y Emilianense. *Anuario De Estudios Medievales*, 50(1), 183-210.
- Manzano, J. (1732). *Vida y portentosos milagros del glorioso San Isidro, arzobispo de Sevilla*. Imprenta Real.
- Martija Sevilla, M., & Ilzarbe, I. (2022). *La Batalla de Atapuerca. La otra mirada*. Autoedición.
- Menéndez Pidal, R. (1955). *Primera Crónica General: estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho VI en 1289*. Gredos.
- Ostolaza, M. I. (2006). Debates historiográficos entre cronistas de Navarra y Aragón en el siglo XVII. *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 80-81, 228.
- Ramírez Vaquero, E. (2005). El rey García y sus hermanos: enfrentamiento de reyes, enfrentamiento de reinos. En *García Sánchez III el de Nájera. Un rey y un reino en la Europa del siglo XI* (pp. 119-149). Instituto de Estudios Riojanos.
- Ricart, D. (1965). El concepto de la honra en el teatro del Siglo de Oro y las ideas de Juan de Valdés. *Segismundo: revista hispánica de teatro*, 1, 43-71.
- Rochwert-Zuili, P. (Ed.). (2010). *Crónica de Castilla*. SEHM-Sorbone.
- Sada y Amézqueta, J. (1628). *Historia apologética y descripción del reino de Navarra y de su mucha antigüedad, nobleza y calidades y reyes que dieron principio a su Real Casa*. Imp. Carlos de Labayen.
- Salazar, J. (1987). *Náxara Ilustrada*. Patronato de Santa María la Real.
- Sandoval, P. (1792). *Historia de los reyes de castilla y de león [...] sacada de los privilegios, libros antiguos, memorias, diarios, piedras y otras antiguallas* (Tomo I). Oficina de D. Benito Cano.
- Soler Bistué, M. A. (2016). *Libro de los fueros de Castiella y otros textos del manuscrito 431 de la Biblioteca Nacional de España*. SECRIT.
- Soler Bistué, M. A. (2020). Las batallas de Atapuerca y la (re)escritura novelesca de la historia. *Magnificat: cultura i literatura medievales*, 7, 1-43.
- VV.AA. (1878). *Novísimo romancero Español* (Tomo I). Antonio Arnao.

5.3

La Edad Media en la música trap

Pablo Fernández Pérez

Universidad de Santiago de Compostela

INTRODUCCIÓN

Pese a que habitualmente agrupamos el estudio de todos los tipos de representaciones de la Edad Media en las sociedades contemporáneas bajo el paraguas académico del neomedievalismo, en realidad este concepto cubre fenómenos e interpretaciones muy distintos e incluso contrapuestos. Los especialistas en la novela o el cine de temática medieval, por ejemplo, suelen relacionar su éxito en los últimos tiempos con un interés generalizado en el pasado y, particularmente, en la Edad Media como periodo histórico (Gómez Redondo, 1990; Fernández Prieto, 1998). Complementando esta visión, otros autores encuentran en el neomedievalismo una matriz política que parte de las guerras culturales del presente (di Carpegna Falconieri, 2015; Sanmartín, 2024). Sin embargo, ¿cómo explicar para qué emplean la Edad Media aquellos productos que no solo ignoran o desatienden sus connotaciones ideológicas, sino que ni siquiera están vinculados directamente con la historia?

En nuestro capítulo intentaremos contestar a la pregunta anterior a partir del análisis de la música trap, uno de los ángulos muertos de la Edad Media contemporánea (Huertas Morales, 2015). Gestado en ambientes suburbanos estadounidenses a comienzos del siglo XXI, este género musical se convirtió durante la década de 2010 en un fenómeno plural y poliédrico gracias a internet. Las canciones de los artistas de trap combinan temas propios de su cotidianidad como la depresión o las adicciones con símbolos extraídos de los imaginarios culturales actuales, entre los que lo medieval tiene un papel destacado. En este sentido, nuestro argumento principal a lo largo de las próximas páginas será que la manera en que el trap utiliza la Edad Media responde tanto a la fragmentación de la cultura popular en el mundo digital como a la estética del malestar escenificada por las generaciones de jóvenes que crecieron durante la crisis.

Para sostener esta interpretación, organizaremos el capítulo en tres grandes apartados. En primer lugar, definiremos las bases del campo cultural del trap, centrándonos en la descripción de los distintos contextos en torno a los que se ha desarrollado¹. En segundo lugar, exponemos las ideas nucleares del trabajo sobre la relación entre la Edad Media y el trap, al que atribuimos un medievalismo sin historia. Por último, en tercer lugar, aterrizaremos todas estas ideas en tres casos concretos: [1] el colectivo estadounidense de emo trap GothBoiClique; [2] la escena sueca de cloud rap liderada por Yung Lean y Bladee; y [3] el shadowpop hispano de Rojuu y Saramalacara.

EL TRAP COMO CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL

El trap es uno de los muchos fenómenos musicales que han nacido del tronco común de la cultura hip-hop en el siglo XXI. Su origen, vinculado por lo general a las transformaciones de la escena *southern rap* a principios de los años 2000, puede rastrearse en los suburbios de la ciudad norteamericana de Atlanta. Allí surgieron artistas como Gucci Mane, Chief Keef o Yough Thug, en torno a los que se desarrolló una nueva forma de producir hip-hop (más oscura, saturada y sintetizada) y un repertorio temático basado en la ostentación material, el sexo, la violencia callejera y el consumo de drogas (trap houses). Desde Estados Unidos, el trap viajó pronto a espacios europeos y latinoamericanos, anidando especialmente en el mundo hispano tras la aparición del colectivo PXXR GVNG en 2013. El impacto cultural y mediático de estos artistas ha provocado la identificación de la música trap con una mitología de lo urbano alimentada desde el ámbito periodístico y académico (Besora y Bagunyá, 2018).

Sin embargo, el panorama ha demostrado ser mucho más complejo. En la última década, el trap ha construido a su alrededor un campo de producción cultural en el que se han integrado progresivamente distintos géneros y clases sociales a escala global². Por un lado, la hibridación con la sensibilidad emo ha acercado el trap a públicos y ambientes propios de la música indie o alternativa, dando lugar a propuestas que incorporan las guitarras y las letras nostálgicas y depresivas. Por otro lado, como consecuencia de la conexión entre el trap y sonidos electrónicos como el ambient y el glitch han prosperado las escenas del llamado cloud rap y el hyperpop, estrechamente vinculadas con estéticas digitales propias de los videojuegos, el anime y las redes sociales. En el caso español, el carácter expansivo y escurridizo del fenómeno puede comprobarse revisando el debate suscitado por los diagnósticos del filósofo Ernesto Castro (2019), que definió el trap como "la síntesis hegeliana entre el choni y el hípster" (p. 73)³.

Las razones de esta fecundidad son muy variadas, e implican aspectos contextuales, técnicos e ideológicos. No obstante, podemos relacionar el desarrollo del trap como campo de producción cultural con cuatro factores principales:

a) La desestructuración de las bases musicales del hip-hop clásico. En el nivel más elemental, el crecimiento del trap ha respondido a su facilidad para mutar en formas y géneros muy variados. A ello ha contribuido especialmente su interés en el sonido y la atmósfera de las

¹ Sobre el concepto de campo cultural, véase Bourdieu (1995). Puede consultarse una aplicación de esta idea al ámbito musical en del Val Ripollés (2017).

² Conviene hacer aquí una aclaración conceptual. En el ámbito norteamericano, debido a su proximidad con la tradición del hip-hop en sus variantes locales, el trap tiende a concebirse en un sentido más restringido que en otros lugares (tanto a nivel musical como estético). Muchos artistas heterodoxos rechazan que se les incluya en el campo del trap por la misma razón. Desde la crítica española, sin embargo, el término trap se ha usado de manera laxa para designar la nueva ola de hip-hop desarrollada a lo largo de la década pasada, independientemente de las particularidades de sus distintas escenas. En nuestro capítulo trabajaremos con esta segunda acepción, ya que nos parece más útil para comprender las conexiones entre las diferentes dimensiones históricas y culturales del fenómeno del trap.

³ Son de especial interés las críticas a Castro realizadas por Víctor Lenore (10 de septiembre de 2019) y Ricardo Romero, alias El Nega (18 de noviembre de 2019). Ambos se centraron, desde perspectivas diferentes, en el problema de la relación entre el crecimiento del trap, la evolución del capitalismo y la precarización de las clases populares.

canciones por encima de las letras, a menudo simples y aparentemente descuidadas. Frente a los raperos tradicionales, los artistas de trap tienden a ignorar la rima y la métrica de sus versos (mumble rap), consiguiendo resultados mucho más elásticos y maleables. Del mismo modo, la narratividad característica de ciertas tendencias dentro del rap clásico (storytelling) se encuentra prácticamente ausente del campo del trap. El resultado ha sido un hip-hop desfigurado o en migajas.

b) La cultura de internet. Al contrario que otros géneros musicales contemporáneos, el trap es un fenómeno criado en la era digital (Castells, 2006). Desde sus inicios, el consumo y la circulación internacional de sus canciones se ha llevado a cabo al abrigo de plataformas como SoundCloud o YouTube, en muchos casos sin la intervención de la industria discográfica. Además, el propio proceso creativo se desenvuelve con frecuencia sin contacto directo entre raperos y productores, gracias a la compraventa de beats y otras herramientas. Estas particularidades han convertido al trap en una de las primeras músicas plenamente deslocalizadas. Las redes de sociabilidad y los espacios de referencia en torno a los que se construyeron las identidades de los artistas desde la segunda mitad del siglo XX no resultan ya operativos (Adell, 1998).

c) La crisis de los 2010. El trap es uno de los fenómenos que nos muestra que la crisis desencadenada tras la caída de Lehman Brothers en el año 2008 no se circunscribió al ámbito socioeconómico. Las implicaciones políticas y culturales de la crisis están en la raíz de muchos de los discursos que caracterizan la música trap, ya sea en su vertiente más emocional o en la materialista. Ambas actitudes pueden vincularse con una estética del malestar implantada en ciertos espacios sociales a lo largo de la década pasada. Además, nos permiten explicar algunas de las principales diferencias del trap con respecto al hip-hop clásico, como su descreimiento moral e ideológico y su absoluto desinterés y/o rechazo hacia todo lo relacionado con la política⁴. Los artistas de trap plantean un individualismo militante que se escenifica en el plano estético (Lipovetsky, 2000).

d) El factor generacional. Por último, el crecimiento del trap como género musical es indisoluble de la irrupción en el espacio público de las llamadas Generación Y y Generación Z. Gran parte de los referentes del fenómeno nacieron entre finales de los años 1990 y principios de los 2000, y algunos de ellos murieron poco después de cumplir la mayoría de edad. De hecho, es relativamente habitual que las carreras musicales de los artistas de trap comiencen durante su adolescencia, alcanzando en algunos casos una popularidad muy temprana en el mundo de internet.

⁴ Sirvan de ejemplo estas declaraciones de C. Tangana en el año 2016: "Querer gobernar... querer manejar lo que no es tuyo y gestionar lo que es de todos... pues no sé... es que es lo que hacen los ladrones, ¿no?: coger las cosas que no son tuyas y usarlas en su beneficio. La gente de mi generación está descubriendo que la política no es la forma de cambiar las cosas en el mundo" (Sánchez-Mellado, 23 de junio de 2016). También es relevante, desde otra perspectiva, Campos (17 de enero de 2015). Para un análisis más detallado de la relación entre el trap español y la política a partir del caso de Yung Beef, véase Barros-Grela (2022).

LA EDAD MEDIA, EL TRAP Y EL MEDIEVALISMO SIN HISTORIA

¿Cómo han afectado las características propias del campo cultural del trap a las representaciones medievales que encontramos en sus canciones? La idea que sostiene nuestro trabajo es que la conjugación de los cuatro facto-

res señalados en el apartado anterior ha dado lugar a un medievalismo sustancialmente distinto al de otros productos culturales contemporáneos basados en la imaginación histórica (White, 1992). Por una parte, la dimensión global de la cultura de internet y la ausencia de narratividad en las canciones provocan una ruptura con los marcos operativos de las historias nacionales o regionales⁵. Por otra parte, el impacto de la crisis y el cambio generacional han favorecido nuevas utilidades del pasado alejadas de la política y las grandes interpretaciones. Los resultados finales pueden englobarse dentro de un medievalismo sin historia, cuyas características tratamos de definir a continuación.

Este medievalismo sin historia se ha concretado fundamentalmente en la sustitución de la Edad Media (entendida como periodo histórico definido dentro de una evolución más amplia) por una noción líquida y polisémica de lo medieval. Frente a la mayoría de los novelistas o los cineastas, los artistas de trap desdibujan la secuencia temporal sobre la que se vertebra la escritura de la historia. Sus canciones no reflejan una aproximación distanciada y valorativa hacia la Edad Media, sino que funden pasado y presente en la creación de una determinada visión del mundo y de sus experiencias personales (Gutiérrez García, 2023, pp. 146-147). Como consecuencia, lo medieval termina convirtiéndose en un conjunto de signos y símbolos desenganchados de toda perspectiva histórica (Robinson y Clemens, 2009, p. 65).

Las implicaciones de esta transición incluyen cambios relevantes en el nivel de las prácticas. Al contrario que los formatos basados en la narración del pasado, la música trap no asume como premisa la existencia de una realidad medieval susceptible de ser reconstruida a partir de documentos. Su universo se nutre de un repertorio ilimitado de representaciones medievales no jerarquizadas, en el que coexisten relatos e imágenes extraídos de los videojuegos, la literatura, la iconografía y otros muchos lugares (Robinson y Clemens, 2009, p. 56). Del mismo modo, los artistas de trap rechazan la pretensión de fabricar significados aceptables colectivamente alrededor de estos relatos e imágenes. Los elementos medievales se utilizan en la mayoría de los casos de manera individualista y autorreferencial, sin otro horizonte que la conformación de una identidad estética más o menos diferenciada.

Todas las particularidades mencionadas acercan el medievalismo propio del trap a las coordenadas teóricas del concepto de bricolaje. Esta noción, acuñada desde la antropología por Claude Lévi-Strauss (1964) y adaptada posteriormente a los estudios culturales, se ha utilizado sobre todo para describir el modo en que las subculturas construyen un estilo propio a través del juego con elementos culturales reciclados (Hebdige, 2002, pp. 102-104). El sociólogo John Clarke (1976) escribe:

"Together, object and meaning constitute a sign, and, within any one culture, such signs are assembled, repeatedly, into characteristic forms of discourse. However, when the bricoleur re-locates the significant object in a different position within that discourse, using the same overall repertoire of signs, or when that object is placed within a different total ensemble, a new discourse is constituted, a different message conveyed." (p. 177) ●●●

La manera en que los artistas de trap manejan las referencias medievales puede explicarse desde este punto de vista. En su música, lo medieval no funciona dentro de la esfera colectiva de la historia, sino úni-

⁵ El interés generalizado en este tipo de historias desde el siglo XIX ha sido una de las claves de la popularización de muchos productos neomedievales, especialmente la novela histórica. Para el caso de España, véase Ferrás García (2023).

amente dentro del discurso propuesto por cada obra en particular. El pasado deja de ser pasado para convertirse en un imaginario cultural que solo encuentra sentido en la mirada de cada uno de sus usuarios, mientras que el presente se diluye en una colección de pensamientos y emociones. Trataremos de sostener esta interpretación con algunos ejemplos en el próximo apartado.

FUENTES PARA EL ESTUDIO DE LO MEDIEVAL EN EL TRAP

La presencia de la Edad Media en la música trap abarca medios y soportes muy variados. Las letras de las canciones, por un lado, nos ofrecen un punto de partida fértil y sustancioso para su estudio. Por otro lado, la estética visual de los álbumes puede complementar el contenido de las obras, así como añadir nuevas ideas y representaciones. A continuación, nos detendremos más atentamente en los trabajos de tres de los grandes referentes del campo cultural del trap: [1] el colectivo estadounidense GothBoiClique; [2] la escena sueca protagonizada por Yung Lean y Bladee; y [3] el shadowpop hispano de Rojuu y Saramalacara. Con la ayuda de sus textos y de sus imágenes intentaremos aproximarnos a los distintos significados que estos artistas atribuyen a lo medieval y al papel de la Edad Media dentro de sus discursos.

El colectivo GothBoiClique

Nacido de las cenizas de THRAXXHOUSE en 2013, GothBoiClique es un colectivo de raperos y productores estadounidenses vinculado a la escena del emo trap. Su gestación se remonta a los contactos de Cold Hart y Horse Head con Wicca Phase Springs Eternal, un músico de Scranton (Pennsylvania) con trayectoria en el mundo del pop punk junto a la banda Tigers Jaw. El proyecto, que despegó a través de Tumblr, atrajo a distintos artistas con referencias cercanas al rock alternativo y a la música emo de principios de los 2000. Durante los años posteriores a su nacimiento, se unieron al grupo JPDreamthug, Mackned, Yawns, Fish Narc, Døves y Lil Tracy. Sin embargo, el reconocimiento de GothBoiClique está principalmente ligado a la figura de un miembro tardío, Lil Peep, que lideró el boom del emo trap hasta su muerte en 2017.

⁶ Es frecuente que las representaciones medievales propias del trap estén mediadas por los videojuegos. Algunos de los ejemplos más claros los encontramos en la obra de Bones, otros de los artistas vinculados a la escena emo trap. Su álbum *WITHERED*, publicado en 2022 con la colaboración del productor Grayera, utiliza como portada una imagen muy próxima a la estética retro-medieval de *CASTLES II. Siege and conquest* (1992)⁶. Además, las mayoría de las letras incorporan referencias a caballeros, armaduras y otros elementos similares. Por otra parte, la canción *ChainMail*, incluida en su álbum *AmericanSweetheart* (2022), se basa en una de las sintonías del videojuego *Kingdom Come: Deliverance* (2018).

Dentro de la breve obra de Lil Peep como parte del colectivo destacan dos EPs titulados *castles* (2016) y *CASTLES II* (2017), ambos en colaboración con Lil Tracy. El primero, compuesto por tres canciones ("pain", "castles" y "white wine"), representa en su portada un castillo encantado dibujado por el músico y diseñador WavyBabe. El segundo, de cinco canciones ("never eat, never sleep", "dying out west", "witchblades", "past the castle walls" y "your favorite dress"), adopta una estética retro en la que se incluye la tipografía del videojuego *Castles II. Siege and conquest* (1992)⁶. La iconografía medieval sería retomada más tarde por Lil Tracy en sus álbumes en solitario, especialmente en *Anarchy* (2019) y *Designer talk 2* (2020). En el caso de Lil Peep, podemos encontrar referencias similares en sus colaboraciones con Teddy para el EP *Dreams & Nightmares*, que vio la luz de manera póstuma en 2023.

Por lo que respecta a las letras, el discurso de "castles" y "CASTLES II" se centra en la experiencia del aislamiento, la autodestrucción y la adicción a los ansiolíticos y a la cocaína. Sin embargo, casi todos los textos están trufados de elementos medievales. Fijémonos más en detalle en la utilización de la idea del castillo. El motivo aparece en las letras de cinco de las ocho canciones que conforman el proyecto ("castles", "white wine", "never eat", "never sleep", "witchblades" y "past the castle walls"). En todas ellas sirve para imaginar un espacio personal separado de sociedad, la realidad o el presente, aunque su significado concreto es variable. En "past the castle walls", que habla de la incapacidad para establecer relaciones afectivas, el castillo representa el bloqueo emocional: "Past the castle walls I hear you callin' for me. / Maybe after all, I fear you're wanting more of me» (Lil Peep y Lil Tracy, 2017). Por el contrario, en "white wine", la referencia se usa para evocar la fidelidad en el éxito: "Baby, sip this wine, tell me, are you down to ride? / 'Cause when I get a castle I won't let no one inside" (Lil Peep y Lil Tracy, 2016a).

El carácter ambivalente de la idea del castillo se muestra con mayor claridad en la letra de la canción "castles". El texto combina la reflexión sobre las adicciones con un malditismo envuelto en atmósferas góticas. En la primera parte de la canción, Lil Peep y Lil Tracy identifican el castillo con el encierro o la incomunicación: "Baby, I'm a asshole, walkin' through my castle. / I can break your heart, baby, I know it's so fragile" (Lil Peep y Lil Tracy, 2016b). Inmediatamente después, sin embargo, la imagen simboliza la evasión y el sentimiento de protección producidos por las drogas: "Step inside my castle, we blowin' on that good dope. / Put this in your nostril, baby, I got good blow" (Lil Peep y Lil Tracy, 2016b). El texto termina con una idealización romántica que encapsula el discurso y la estética de los EPs:

"Welcome to my castle, it's just me and you tonight.
I think you're an angel, just a human in disguise.
This is not rap, it's a goth lullaby.
I'll be in your dreams every time that we get high.
Grew up in the mud, in a castle I'ma die.
Grew up in the mud, in a castle I'ma die."
(Lil Peep y Lil Tracy, 2016b)

La escena sueca: Yung Lean y Bladee

Suecia es uno de los polos geográficos principales del campo del trap a nivel global. El despegue del fenómeno en este país se remonta a la publicación del sencillo "Ginseng Strip 2002", que circuló por todo el mundo a través de YouTube en el año 2013. Su autor, Yung Lean, era un joven de dieciséis años que llevaba algunos meses colaborando con dos productores de Estocolmo, conocidos como Yung Sherman y Gud. El trío se hacía llamar Sad Boys. Paralelamente, Yung Sherman se uniría a Bladee, Ecco2k, Thaiboy Digital y Whitearmor para formar el colectivo Gravity Boys/Drain Gang, que firmó con la discográfica independiente YEAR0001 en 2015. En torno a todos estos artistas se ha ido formando la escena sueca del llamado cloud rap, caracterizado por su trabajo con sonidos electrónicos densos y brumosos (aunque con el tiempo ha tomado una dirección más melódica y agrisiva)⁷.

Tanto la estética como los textos de los distintos miembros de la escena están salpicados de una espiritualidad que bebe principalmente de la tradición cristiana y del esoterismo new age. Dentro de esta

⁷ Aunque el empuje del trap ha ido absorbiendo al cloud rap dentro de su esfera de influencia a lo largo de la década de los 2010, no podemos considerar al segundo como un derivado del primero en sentido estricto. El origen del cloud rap se sitúa en la obra de raperos y productores estadounidenses ajenos a la escena de Atlanta, como SpaceGhostPurrp, Lil B, Clams Casino o Main Attrakionz. El propio término nació en una supuesta entrevista a Lil B realizada por el crítico musical Andrew Nosnitsky (Noz) en 2009, según relató este último en su blog *Cocaine Blunts* unos días más tarde: "I got a chance to link up with the Based God himself this weekend. He showed me a CGI picture of an uprooted castle floating amongst clouds and said: "That's the kind of music I want to make" (Walker, 4 de noviembre de 2021).

miscelánea de referencias, es frecuente encontrar motivos propios de la cultura medieval. Una de las más imágenes más habituales es la de la iglesia. Su primera mención corresponde a una colaboración de 2013 entre Bladee, Thaiboy Digital y Yung Lean titulada Buildings, en la que se utiliza de una manera similar a la empleada por Lil Peep y Lil Tracy con respecto a la idea del castillo: "In my house but I'm feelin' like I'm in a church. / Barbed wire on the fence, you can't get inside" (Bladee, Thaiboy Digital y Yung Lean, 2013). No obstante, en la letra de la canción Red bottom sky, del álbum *Stranger* (2017), Yung Lean describe una iglesia rodeada de flores medievales para hablar de su recuperación tras un período de depresión y adicciones: "Soldiers in the night and we lurkin'. / Medieval flowers in my church, we workin'" (Yung Lean, 2017).

La obra de Bladee en solitario nos ofrece muchos otros elementos de análisis. El álbum *The Fool*, publicado en 2021, culmina el giro espiritualista de su música iniciado con *EXETER* (2020). De las trece canciones que componen *The Fool*, ocho incluyen referencias a Dios, el demonio, el pecado o la numerología bíblica ("The Fool intro", "Let's ride", "Hotel breakfast", "I think...", "Thee 9 is up", "desiree", "Trendy" y "Search true"). Uno de los ejemplos es la mención a San Jorge en The Fool intro: "Confess your sins. / Wash away pain and guilt. / I walk in darkness still, so what's your name? / Baby, what's your name? / Saint George, these demons in me. / Kill, kill, kill" (Bladee, 2021a). La canción habla de la relación entre la inseguridad y la soberbia desde una posición ambigua, marcando el tono general del álbum.

Sin embargo, el caso más interesante de utilización de lo medieval en *The Fool* es el de "Thee 9 is up". Su texto presenta un escenario de depresión o crisis personal a través de un imaginario apocalíptico cristiano. El discurso de Bladee juega con conceptos como aniquilación, tribulación y juicio para describir sus preocupaciones y expectativas personales, proyectando una imagen típicamente medieval:

"A place beyond the lust and temptations of love.
 Complete annihilation of us. [...]
 Fear of death and stress causes stress and fear of death.
 I'm tryna see it as a test.
 I'm praying to God, please God may you bless me.
 Still the same me but, baby, lately I've been messy.
 I must forgive myself before you can even forgive me.
 The shell is pretty, the Devil's busy.
 Oh, looks desperately for a sign, it's trials and tribulation time."
 (Bladee, 2021b)

Además, el número nueve mencionado en el título, aunque también tiene connotaciones vinculadas a la Drain Gang (D9), remite a la idea de perfección de la escatología cristiana: "We gon' climb up and get shieldy at the top, / The 9 is up" (Bladee, 2021b). En este sentido, y al contrario que en la propia Edad Media, el apocalípticismo medieval funciona dentro de una construcción de la realidad exclusivamente individual, no colectiva.

El shadowpop de Rojuu y Saramalacara

Rojuu es uno de los principales exponentes de la segunda ola del trap en España tras la consolidación de figuras como Yung Beef y Cecilio G.

El inicio de su trayectoria dentro del campo se remonta a 2014, cuando comenzó a ejercer de comentarista y crítico musical en YouTube bajo el nombre de Roctopus. En 2017 (con catorce años) publicó su primer EP, *Insomnia*, al que siguieron varios álbumes y sencillos muy influidos por el GothBoiClique y la Drain Gang. A partir de entonces la música de Rojuu evolucionó hacia un estilo que él mismo ha denominado shadowpop, es decir, una mezcla de trap, indie, emo y electrónica. En este contexto han sido frecuentes sus colaboraciones con la artista argentina Saramalacara, miembro de colectivo RIPGang. Los trabajos de Saramalacara, especialmente desde 2020, se distinguen por un sonido más abrasivo y una fascinación por el mundo digital característica del hyperpop.

Las obras de Rojuu y Saramalacara comparten un contenido nostálgico que se manifiesta de manera recurrente en sus textos y sus imágenes. Muchas de sus canciones hablan de la inadaptación social, los recuerdos idealizados y el rechazo a la vida adulta. Ese discurso basado en la huida del presente ha atraído diferentes elementos medievales a su repertorio estético. Las catedrales góticas, por ejemplo, aparecen en las portadas de varios de sus trabajos, como la mixtape *Mixdemencia2* (2022) y el EP *eclips3* (2022). Este segundo, además, incluye la canción *DARKSOULS*, inspirada tanto a nivel textual como visual en la popular serie de videojuegos de fantasía medieval.

Dentro de la trayectoria musical de Saramalacara, nos interesa particularmente su álbum *Heráldica*, publicado en 2024. Se trata de un proyecto de doce canciones desarrollado junto a Evar y dayvan, sus productores habituales. La mayoría de las letras exploran el lado oscuro de la cultura de internet, con reflexiones sobre la soledad y la insensibilidad que la rodea. Sin embargo, todo este discurso aparece empaquetado en una estética medieval. El videoclip de la canción *HUMO* muestra a Saramalacara vestida con una armadura y una cota de mallas. Además, la idea de la heráldica está presente en el título del álbum y en su portada, que representa el capó de un coche deportivo adornado por un escudo de armas de apariencia medieval. Saramalacara ha explicado el sentido que sostiene la utilización de todo este imaginario:

La idea de la heráldica, o de construir un escudo que hable por nosotros, pasa por la protección y el miedo acerca del futuro. [...] Lo que te impulsa hacia el futuro siempre tiene esa sensación solitaria. Algo vas perdiendo en el camino. Los valores que a mí me interesa recalcar tanto en [mi] carrera como en mi vida tienen que ver con la lealtad y el castigo a la traición. Lo que hace mil años era un escudo de armas de una familia, de un círculo conformado por ciertas personas, me hace realzar la idea de la secta. La gente que sigue mi proyecto suele llamarse así. (Vera Rojas, 17 de mayo de 2024)

La Edad Media y lo medieval, por lo tanto, funcionan en el discurso del álbum como un refugio o una protección frente las inseguridades vinculadas a la sociedad digital. Saramalacara afirma que la deriva hipertecnológica del presente, lamentablemente, te lleva a lo más tradicional. Te lleva a querer buscar dónde están las bases sólidas, y te lleva a creer más en la fe y en las cosas espirituales. Es a lo que le decimos fe digital (Vera Rojas, 17 de mayo de 2024). Esta reflexión ata muchos de los hilos argumentales que hemos ido identificando a lo largo de los análisis anteriores, y nos encamina directamente a la conclusión de nuestro trabajo.

CONCLUSIÓN

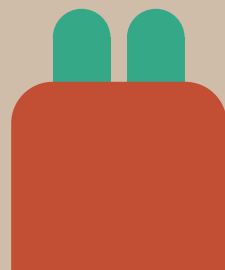
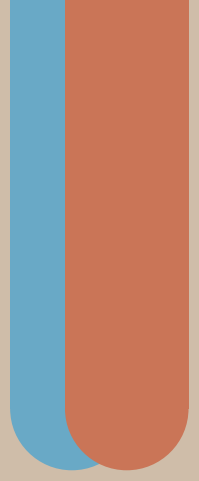
La utilización de la Edad Media y de lo medieval en la música trap es relevante para entender cómo se construye la identidad en la cultura popular del siglo XXI. Todos los artistas que hemos mencionado en el apartado anterior hablan fundamentalmente de sí mismos. El gran tema de sus canciones es la escenificación de una estética del malestar establecida entre los jóvenes que crecieron en la década de los 2010. Dentro de los relatos y las imágenes en los que se concreta esta actitud o esta visión del mundo caben, como hemos visto, elementos muy variados. Lo real y lo ideal se combinan de manera habitual para crear discursos sobre la depresión, el aislamiento, las adicciones o el miedo al futuro. Y en el engranaje de este sistema estético y literario, las referencias relacionadas con la Edad Media desempeñan una función central.

Por todo lo dicho, podemos concluir que el medievalismo propio del trap funciona como un romanticismo de la era digital. Al igual que los novelistas del siglo XIX, los artistas de trap que hemos estudiado a lo largo de nuestro trabajo plantean una voluntad de ruptura con su presente a varios niveles (Berlin, 2000). Las grandes y pequeñas crisis que se manifiestan en sus textos los llevan a buscar espacios ideales fuera de los límites de la cotidianidad. Pero para ellos lo medieval no remite ya a otro tiempo ni a otra realidad, sino a una de las infinitas representaciones que pueblan la biblioteca de internet. La Edad Media ha abandonado el dominio compartido de la historia y se descompone poco a poco en un catálogo de símbolos al servicio del individuo.

En este contexto, el medievalismo romántico se ha desprendido de su sustrato intelectual e ideológico para insertarse en el mercado de las subculturas contemporáneas. A los artistas de trap no les interesa la historia, la Edad Media ni las guerras culturales formadas en la actualidad en torno a ellas. Sin embargo, utilizan recurrentemente elementos medievales para crear estéticas con las que puedan activar emociones y pensamientos. Las canciones que resultan de estas apropiaciones engendran así representaciones más o menos codificadas de la experiencia de la crisis (Hendija, 2002, pp. 87-88), a la vez que proporcionan a sus autores una identidad concreta dentro del espacio público y del campo cultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adell, J. E. (1998). *La música en la era digital: la cultura de masas como simulacro*. Milenio.
- Barros-Grela, E. (2022). Yes, indeed: trap and politics. En C. Hoad, G. Stahl y O. Wilson (eds.), *Mixing pop and politics. Political dimensions of popular music in the 21st century* (pp. 206-233). Routledge.
- Berlín, I. (2000). *Las raíces del romanticismo*. Taurus.
- Besora, M. y Bagunyá, B. (2018). *Trapología*. Ara Llibres.
- Bladee (2021a). The Fool intro [canción]. En *The Fool*.
- Bladee (2021b). Thee 9 is up [canción]. En *The Fool*.
- Bladee, Thaiboy Digital y Yung Lean (2013). Buildings [canción].
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Campos, P. (17 de enero de 2015). No somos Podemos. Somos pobres. *El Confidencial*. https://www.elconfidencial.com/cultura/2015-01-17/no-somos-podemos-somos-pobres_622489/.
- Castells, M. (2006). *La sociedad red*. Alianza.
- Castro, E. (2019). El trap: filosofía millennial para la crisis en España. Errata Naturae.
- Clarke, J. (1976). Style. En S. Hall y T. Jefferson (eds.), *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain* (pp. 175-191). Routledge.
- del Val Ripollés, F. (2017). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición (1975-1985)*. Fundación SGAE.
- di Carpegna Falconieri, T. (2015). *El presente medieval: bárbaros y cruzados en la política actual*. Icaria.
- Fernández Prieto, C. (1998). *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Universidad de Navarra.
- Gómez Redondo, F. (1990). Edad Media y narrativa contemporánea. La eclosión de lo medieval en la literatura. *Atlántida. Revista del pensamiento actual*, 3, 28-42.
- Ferrás García, I. B. (2023). La resignificación liberal de la historia medieval de España a través de la novela histórica: la *Historia General de España* de Juan de Mariana en Sancho Saldaña de José de Espronceda (1834). *Signum*, 24(1), 45-65.
- Gutiérrez García, S. (2023). La representación del mundo medieval en el cine contemporáneo, Edad Media o presente expandido. *Signum*, 24(1), 143-158.
- Hebdige, D. (2002). *Subculture: the meaning of style*. Routledge.
- Huertas Morales, A. (2015). *La Edad Media contemporánea. Estudio de la novela histórica de tema medieval (1990-2012)*. Academia del Hispanismo.
- Lenore, V. (10 de septiembre de 2019). Música trap: la metáfora morbosa de la decadencia española. *Vozpopuli*. https://www.vozpopuli.com/altavoz/cultura/metáfora-morbosa-decadencia-trap-mileniales_0_1280572786.html.
- Lévi-Strauss, C. (1964). *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica.
- Lil Peep y Lil Tracy (2016a). white wine [canción]. En *castles*.
- Lil Peep y Lil Tracy (2016b). castles [canción]. En *castles*.
- Lil Peep y Lil Tracy (2017). past the castles walls [canción]. En *CASTLES II*.
- Lipovetsky, G. (2000). *La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama.
- Robinson, C. L. y Clemens, P. (2009). Living with neomedievalism. En K. Fugelso (ed.), *Studies in medievalism XVIII. Defining medievalism(s) II* (pp. 55-75). D. S. Brewer.
- Romero, R. (18 de noviembre de 2019). El mito del buen salvaje: por qué las élites no quieren que seas como Gata Cattana. *El Español*. https://www.elespanol.com/cultura/20191118/mito-salvaje-elites-no-quieren-gata-cattana/444706493_0.html.
- Sánchez-Mellado, L. (23 de junio de 2016). C. Tangana: "Es feo ser político y querer manejar lo que es de todos". *El País*. https://elpais.com/politica/2016/06/22/actualidad/1466610815_573378.html.
- Sanmartín, I. (2024). La resignificación de la Edad Media en algunas manifestaciones del «espacio público» en la España actual. En A. I. Carrasco Manchado, M. J. Fuente Pérez y A. Montero Málaga (eds.), *El presente de un pasado imaginario: Edad Media y neomedievalismo en la era digital* (pp. 139-150). Icaria.
- Vera Rojas, Y. (17 de mayo de 2024). Saramalacara: «La insensibilidad de nuestra generación no está buena». *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/737595-saramalacara-la-insensibilidad-de-nuestra-generacion-no-esta>.
- Walker, S. (4 de noviembre de 2021). 404 error, genre not found: the life cycle of internet scenes. *Complex*. <https://www.complex.com/pigeons-and-planes/a/sophiewalker5/life-cycle-of-internet-genres-scenes-hyperpop-digicore-cloud-rap>.
- White, H. (1992). *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.
- Yung Lean (2017). Red bottom sky [canción]. En *Stranger*.





PATRIMONIO Y ARQUEOLOGÍA



[Re]pensar en la encomienda de Segura ¿cómo vivieron en la torre del homenaje de Torres de Albánchez, el Cubo de Siles o en el castillo de Segura de la Sierra en la Baja Edad Media?

Javier Tenedor Tenedor

Consejería de Desarrollo Educativo y Formación Profesional.
Junta de Andalucía

INTRODUCCIÓN

Este trabajo propone una aproximación histórico-patrimonial a tres enclaves clave de la antigua Encomienda de Segura de la Orden Militar de Santiago (Segura de la Sierra, Siles y Torres de Albánchez) situados en la comarca jiennense de la Sierra de Segura.

El objetivo es doble: por un lado, revisar de manera sintética su evolución bajomedieval en tanto que nodos de control y defensa en un espacio de frontera; por otro, valorar las estrategias recientes de conservación y musealización a fin de analizar hasta qué punto los discursos expositivos se ajustan a la funcionalidad original de estos espacios fortificados.

La Sierra de Segura constituye un territorio periférico dentro de la denominada 'España vaciada', con una notable deuda de investigación sistemática sobre su pasado medieval. El estudio de la vida cotidiana, de la organización del poder y de las formas de poblamiento en sus fortalezas resulta imprescindible para fundamentar propuestas de interpretación y puesta en valor que, desde una óptica contemporánea, no desvirtúen los contextos ni los usos para los que fueron concebidos.

MARCO GEOGRÁFICO

Bien es cierto, que, hablar de la actual comarca de la Sierra de Segura, implica ahondar en una de las comarcas más olvidadas o de las denominadas comarcas de la *España vaciada*.

La actual comarca de la Sierra de Segura (situada al noreste de la provincia de Jaén) integra un conjunto de sierras, valles y pasos naturales que enlazan la Meseta con el Levante. Siles, Torres de Albánchez y Segura de la Sierra formaron parte históricamente de la Encomienda de Segura, bajo jurisdicción de la Orden de Santiago.

La posición estratégica de este territorio fue determinante en la expansión castellana hacia el sur y en la organización de la frontera con el reino nazarí de Granada, circunstancia que motivó la articulación de un denso sistema de fortificaciones, algunas sobre estructuras andalusíes preexistentes.

Segura de la Sierra, primer caso de estudio, fue declarada Conjunto Histórico-Artístico en 1972 y, desde 2018, pertenece a la red de “Los Pueblos más Bonitos de España”. Su caserío de traza intrincada asciende hasta la fortaleza (hoy restaurada), donde se conservan fábricas de distintas fases constructivas, incluidas las vinculadas al periodo santiaguista.



Fig. 1. Panorámica de Segura de la Sierra. Fuente: Ayuntamiento de Segura de la Sierra. 2019.

El segundo caso a estudiar es el caso de Siles, siendo, a día de hoy, el último municipio situado en la frontera con la vecina Castilla-La Mancha. Es muy característico, ya que conserva un singular torreón de planta circular (excepción comarcal frente a la tónica cuadrangular), cuyo interior mantiene evidencias de distintas etapas de reforma y reutilización a lo largo de los siglos.



Fig. 2. Detalle del torreón del cubo de Siles y los lienzos de la muralla en el año 2017, previa a la construcción aldeaña de otros edificios. Fuente: propia del autor del texto

El tercer ejemplo a estudiar es el de la localidad de Torres de Albánchez, el más pequeño de los tres casos de estudio, en cuanto a tamaño se refiere, el castillo-torre, restaurado con financiación de Loterías y Apuestas del Estado en 2016, presenta una torre cuadrangular con fortines laterales reconstruidos sobre el promontorio original, siendo este un ejemplo de intervención que persigue recuperar la fisonomía medieval a partir de la documentación conservada. Este es un ejemplo de buena praxis ya que ha ido reconstruyendo y conformando la imagen medieval que se encuentra atendiendo a las fuentes.



Fig. 3. Vista panorámica de Torres de Albánchez. Fuente: enlace web: la-sierradesegura.org. Última consulta: 01.07.2024, 16:16

EN TORNO A LA DOCUMENTACIÓN Y EL MARCO HISTORIOGRÁFICO

Las Órdenes Militares desempeñaron un papel estructural en la defensa y administración de la frontera entre la Corona de Castilla y el Emirato nazarí. La Encomienda de Segura constituyó la demarcación más extensa del señorío santiaguista en Andalucía, con una rica documentación que permite reconstruir la topografía del poder, las redes defensivas y la economía señorial.

Los libros de visita de los siglos XV y comienzos del XVI son particularmente valiosos: detallan el estado de las fortalezas, la disposición de sus dependencias, las técnicas y materiales de mantenimiento y las existencias de pertrechos, ofreciendo una instantánea de la gestión cotidiana en un espacio de frontera.

La figura de los *visitadores* fue clave en ese momento histórico, ya que eran los encargados de redactar todas las cuestiones mencionadas, lo que nos permite saber cómo eran las técnicas de construcción y de reparación de los espacios fortificados, los materiales y sus precios, que nos permitían conocer las dimensiones de las habitaciones o espacios donde vivían o residían los alcaides.

Algunos de los planteamientos actuales que se han hecho sobre la Encomienda de la Orden en la Sierra de Segura¹, circunscribe la división de la Orden en cuatro encomiendas: la de Segura, Yeste, Socovos y Moratalla, teniendo el mayor volumen de villas, la de Segura de la Sierra.

El territorio objeto de este estudio en su conjunto, pertenece, actualmente, a las comunidades autónomas de Andalucía, Castilla-La Mancha y la Región de Murcia. La Orden de Santiago, tuvo, de igual modo, una gran expansión y dominios de poder en Andalucía Occidental, que se depositan, a día de hoy, en la creación de discursos y a la labor de revitalización, que, hizo en su momento, la Orden Militar de Santiago.

¹ Que se encuentra, por ejemplo, en el interior de la Torre del Homenaje de Segura de la Sierra.

Evolución historiográfica

En el plano historiográfico, los trabajos de referencia sobre fortificación bajomedieval en la Península son los de Cooper (2014), mientras que la síntesis clásica sobre la Orden de Santiago se debe a Lomax (1965). Para el ámbito hispano, los estudios de Ladero Quesada (1975) y, en clave regional, de Peinado Santaella (1979) supusieron un avance metodológico y documental.

La dimensión socioeconómica y la articulación señorial de la Encomienda han sido analizadas por Rodríguez Llopis (1985) y Porras Arboladas (1981). En materia de patrimonio y conservación de la arquitectura santiaguista andaluza, resulta imprescindible Gómez de Terreros Guardiola (2011). Debe recordarse, además, que la actual adscripción provincial responde a la división administrativa de Javier de Burgos de 1833, lo que aconseja abordar comparativamente las fortalezas de Jaén, Albacete y Murcia por sus evidentes afinidades tipológicas.

Las cronologías

La segunda cuestión a tratar, son el desarrollo de las diferentes cronologías en el marco histórico de la Sierra de Segura. Existen incertidumbres cronológicas, ya que hubo donaciones estratégicas, si bien es difícil fijar con exactitud la fecha de las conquistas.

Las crónicas raramente aluden a la conquista concreta de los lugares que posteriormente formaron el dominio santiaguista y, por otra parte, es evidente la contradicción surgida entre las noticias aportadas por las Relaciones, las cuales fijan las conquistas de Hornos, La Puerta de Segura, Siles y Torres de Albalchez en la época del maestre don Pelay Pérez Correa, y la documentación diplomática, ya que según esta, los mencionados lugares se concedieron a la Orden antes de la ascensión al maestrazgo de Don Pelay.

En otros casos, como Chiclana de Segura, la precisión es muy vaga en las Relaciones, pues solo se refieren al reinado del monarca Fernando III como marco temporal de la conquista, mientras que en el caso de Segura de la Sierra la cuestión es bastante compleja.

De cualquier forma, lo que parece plausible radica en el hecho de que las donaciones efectuadas a la Orden en esta zona no obedecieron tanto a una recompensa particular por una participación concreta en la conquista de esos lugares, sino que más bien aquellas estuvieron motivadas a posteriori por razones de estrategia geográfica en el mantenimiento de la frontera, es decir, que las donaciones generalmente fueron posteriores a la conquista cristiana de las villas y lugares en cuestión.

Asistimos, por tanto, en el marco de la Encomienda de Segura, al desarrollo en primer lugar del proceso de expansión territorial castellana protagonizada por la Orden Militar de Santiago, así como de las donaciones reales que se hacen, siendo tales, las de Torres de Albalchez (1/5/1235), Hornos (25/11/1235), Segura (21/8/1242) y el Convento (24/12/1246).

La Villa de Siles es un caso distinto, ya que permaneció bajo dominio árabe hasta que fue arrebatada a la población musulmana, por el Maestre de la Orden de Santiago Pelay Pérez Correa. Posteriormente fue donada a la Orden de Santiago por el monarca Fernando III (Muñoz, 2015:

19). En suma, constituía, junto con Segura de la Sierra y Hornos, el verdadero gendarme territorial de la comarca. Tenía más importancia estratégica pues controlaba más estrechamente los caminos de Levante por medio de Peñafleita, Tasca, Torres y otros castillos avanzados.

En el año 1341² tuvo lugar la batalla de Siles. Ante sus muros, don Alonso Méndez Guzmán, Maestre de la Orden de Santiago, venció al rey de Granada, Yusuf I, que cercó el emplazamiento, en represalia por las incursiones que los cristianos habían realizado en tierra de moros (Muñoz, 2015: 25).

Los bienes y su explotación en los casos de estudio

En tercer lugar, en cuanto a la forma de explotación de los diversos bienes acumulados en la región, la *Encomienda* fue el modelo más seguido. En Segura de la Sierra, muy pronto se cita a un Comendador, e incluso entre 1243 y 1245 se trasladó a esta villa la encomienda mayor de Castilla, estableciéndose al mismo tiempo, para apoyar la nueva dignidad, un convento: en 1243 el arzobispo Jiménez de Rada concedió permiso para la iglesia conventual y tres años después Fernando III le concedía una pensión anual de 2.000 maravedís (Peinado, 1979: 170-171).

Consecuencia de este hecho, hablar de los bienes implica centrarnos en el grueso de este trabajo sobre los ejemplos de Segura de la Sierra, Torres de Albánchez y Siles. Comienzo detallando los casos según la información de las visitas, para, posteriormente, contrastarlas con la realidad:

_ Segura de la Sierra. Era, sin lugar a dudas, la fortaleza más importante de la encomienda, y posiblemente, de todas las poseídas por la Orden de Santiago en Andalucía. En 1478 se describieron una serie de dependencias, entre las cuales destacaban una cámara con 300 fanegas de trigo y 3 tinajas de aceite. Por su parte, las armas que formaban la entrega eran igualmente numerosa:

1478. 18 pares de corazas, 7 capacetes, 6 adargas, 10 capacetes y baberas, 3 pares de placas con sus baberas, 4 adargas, 2 faldas con sus gocetes, 8 ballestas (5 de acero y 3 de palo), 3 ballestas de acero, todas con Garruchas, tornos y poleas, 2 cajones de "almazen", bramente, 3 cu-lebrines, 1 lombarda, 4 arrobas de pólvora, 1 arnés trenzado con sus corazas en terciopelo negro y clavazón dorado, que pertenecía al alcalide.

1494-1498. 7 ballestas con 8 carniquíes, 10 espingardas, 2 quijotes, unos cañones, musiquíes y guardas, 2 cerbatanas, 1 sera de "almazen" y otra de salitre y 4 zurriones de pólvora.

_ Siles. La impresión ofrecida con respecto a Siles por las dos primeras visitas era positiva en cuanto al celo mostrado por el comendador en su conservación. Así en 1478, se escribe que:

"alderredor desta fortaleza a conprado el dicho comendador muchas casas de granjerías que toman la mitad del derredor de la dicha fortaleza, e que tiene cauallerizas e hornos e casas para tener pan e gallinas e otros muchos complimientos. E a la parte de fuera tiene vna huerta e tierras que ha conprado para alcaçares" (Peinado, 1979: 314-315). ● ● ●

En 1480, aunque no se pudo visitar detenidamente por estar enfermo el comendador (curiosamente también este año se encontraba postrado en la cama el alcaide de Segura de la Sierra), los visitantes, después de

¹ Hay dudas sobre la cronología de la batalla, debido a que, en la obra de Muñoz, en virtud del estudio de la obra del Canciller Ayala en su *Historia de los Reyes de Castilla* la data en 1341, sin embargo, el título de villa en la sobrecarta que se da en Montánchez por Lorenzo Suárez de Figueroa la data en 1339, hay otros autores que datan la batalla en 1337.

dialogar con el enfermo, ordenaron al escribano de la vista "que asentase en esta vesytación como la dicha fortaleza esta muy buena e bien reparada e como en ella en cada día manda labrar el dicho sennor conde".

En las visitas posteriores, sin embargo, la impresión favorable se desvanece por completo: así en 1494, muchas de las obras ordenadas hacer en años anteriores (y no recogidas en los libros de 1478 y 1480) no se habían efectuado e incluso el aposentamiento se había convertido en almacén de cereal. En 1498 el comendador debía 9.200 maravedís, y en 1507, 10.643, y el rey, en este último año, 4.200 maravedís (Peinado, 1979: 315).

En las armas de la entrega sólo se inventariaron en 1478, suponiendo entonces las siguientes: 5 tiros de pólvora, 1 lombarda, 4 medias lombardas, 4 truanos, 1 pasaclaro, 1 pasabolante, 6 espingardas, 1 lombarda de caña con dos servidoras y una sobrecaña, todas bien reparadas de munición y pertrechos. Se añadía también que "auia en la dicha fortaleza tantas armas y atauios y tiendas y cosas de armas de su persona del dicho sennor conde que es maravilla de lo ver todo bien linpio e atauiado en sus camaras". (Peinado, 1979: 315-316).

_ Torres de Albanchez. Hasta 1507 fue el comendador el encargado de obrar en el encasamiento de la "torre y cortijo" del lugar. En esta fecha, sin embargo, dicha responsabilidad recayó en el concejo, "porque en ella se pone el pan del bastimento del dicho logar (pues) no ay otro bastimento en el donde se pueda ençerrar", aunque también el comendador y el alcaide lo utilizaban para la misma función. El mismo año, en fin, se refiere también que el rey debía gastar 2.720 maravedís en la reparación de la barrera. Por lo que se refiere a las armas, en la visita de 1480 se escribió que "no avia armas ningunas porque el dicho alcaide no esta en la dicha torre, saluo en una casa donde moraen el dicho lugar".

REPENSAR LOS ESPACIOS HISTÓRICOS: NUEVOS DISCURSOS Y PLANTEAMIENTOS

Las imágenes actuales de Segura de la Sierra y Torres de Albanchez sugieren una apariencia 'medievalizada' que es, en buena medida, fruto de intervenciones contemporáneas.

Por contraste, Siles conserva una menor densidad de restauraciones. La fototeca histórica muestra el estado muy precario del castillo de Segura hacia 1963: lienzos apenas emergentes y la torre del Homenaje arrasada. Las campañas posteriores (con la participación del arquitecto Berges) redefinieron las envolventes exteriores y el sistema de torres, configurando la imagen hoy reconocible³.

Entre 2004 y 2009, la Fundación Patrimonio Sierra de Segura impulsó un programa de rehabilitación y musealización que afectó de manera decisiva al conjunto de Segura: adecuación de la capilla, recuperación de adarves y salas interiores y diseño de un discurso expositivo sobre la frontera, la figura de Rodrigo Manrique y su proyección literaria a través de Jorge Manrique.

Sin duda alguna, es necesario rehabilitar el patrimonio para que sea un foco cultural donde se proyecte un revulsivo desde el patrimonio, el

³ Siendo el trabajo del arquitecto Berges esencial para entender el castillo tal y como lo conocemos.

arte y la historia, pero no como fin económico, sino para enseñar, divulgar y conformar enclaves de puesta en valor del patrimonio.

Se intervinieron asimismo los baños andalusíes, con soportes audiovisuales que explican la funcionalidad de las salas, el valor de los baños árabes de la cultura andalusí y la importancia funcional en el castillo.



Fig. 4. Interior del *scriptorium* simulado de Jorge Manrique, en la Torre del homenaje de Segura de la Sierra. Fuente: propia del autor del texto.

En Siles, el torreón circular (con evidencias arqueológicas desde el siglo XII) fue objeto de actuaciones de accesibilidad y lectura estratigráfica; sin embargo, la construcción de edificios residenciales adyacentes ha alterado la percepción de la silueta defensiva original, como atestiguan fotografías de 1915 y 1935.



Fig. 5. Comparativa del proceso previo de adecuación y nuevo acceso al torreón (2012 vs 2017). Fuente: elaboración propia.

En Torres de Albánchez, la restauración de la torre del Homenaje (financiada con más de 400.000 € por Loterías y Apuestas del Estado) permitió estabilizar el bien y abrirlo a usos culturales (exposiciones y veladas musicales), además de musealizar contenidos apoyados en la documentación santiaguista.

Esta inversión en recuperación del patrimonio ha dado sus frutos en la evolución del turismo, que, aunque tímidamente ha permitido la apertura de este torreón y llevar a cabo en su azotea veladas musicales o albergar exposiciones de pintura.

Interiormente se llevó a cabo una musealización, poniendo en valor la documentación que se tenía conocimiento de la Orden Santiaguista y, relacionado con este espacio, se han documentado otros restos arqueológicos dispersos por la localidad, como, por ejemplo, el Arco del Mayorazgo, lo que implicaba y redundaba en la importancia de la heráldica y genealogía con respecto al poder de la nobleza en la citada villa.

Con respecto a esta torre del homenaje, sabemos por las fuentes arqueológicas que tenía un pozo interno de agua. La intervención ha dado como resultado la restauración de las tres plantas internas, conservando, de igual manera la azotea.

Para el desarrollo del discurso museístico se han tenido en cuenta todos los estudios historiográficos previos que han ahondado en el conocimiento de la localidad de Torres de Albánchez, desde un enfoque didáctico y divulgativo, ligados a la documentación existente de las visitas de las Relaciones Topográficas de época de Felipe II, donde se evidencian elementos relacionados con la vida cotidiana, tanto de esta localidad, como del conjunto de la sierra de Segura en ese contexto histórico.



Fig. 6. Vista panorámica del torreón de Torres de Albánchez y su adecuación. Año 2023. Fuente: enlace web: lasierradesegura.org. Última consulta: 01.07.2024. 16:19

Muy cercanamente, el interior del torreón de Siles albergaba desde el año 2017 toda una serie de paneles informativos, en las dos plantas internas relacionados también con la vida cotidiana y con la explicación detenida sobre la orden militar de Santiago.

La renovación museográfica ha alcanzado también a espacios fiscales y de almacenamiento como la *Casa Tercia de Siles*. Adquirida por el Ayuntamiento en 2019, conserva la estructura de vivienda decimonónica y sirve de marco para explicar la institución de los *caballeros de cuantía*, la recaudación de diezmos y la centralidad del grano en las economías rural-señoriales.

La exposición incorpora un análisis comparativo con otras tercias comarcales (Génave) y ha permitido corregir, mediante un uso crítico de las fuentes, narrativas locales romantizadas (como la placa conmemorativa sobre la presencia de los Manrique) sustituyéndolas por contenidos contrastados.

En conjunto, estas actuaciones han contribuido a activar social y turístico el patrimonio segureño. Conviene, no obstante, insistir en que la finalidad última de las restauraciones y de la mediación cultural

no debe ser la rentabilidad económica por sí misma, sino la generación de conocimiento histórico riguroso y compartido.

Es positivo poner en valor el trabajo realizado durante este proceso de adquisición del inmueble desde la propiedad privada a la pública, ya que es uno de los ejemplos más representativos de casas Tercia en el norte de la provincia.

Manteniéndose la estructura de la vivienda del siglo XIX y XX, aborda, en diferentes paneles temáticos el estudio de la figura de los *caballeros de cuantía*, una figura clave que aparece en las diferentes visitas de los visitantes de la orden de Santiago.

La intencionalidad de esta nueva museografía, ha versado en la necesidad de divulgar el verdadero fundamento y la razón de ser de este espacio arquitectónico, como era la recaudación de los impuestos de la etapa bajomedieval en aquel contorno. Junto a la figura de estos caballeros, se encuentra parte del atroje donde se guardaba el cereal y el grano, elementos fundamentales de la economía, tanto de la baja edad media como de la edad moderna en el medio rural.

Aprovechando las estancias, parte de los contenidos que se muestran en esos paneles, tienen que ver con el análisis comparativo de los dos ejemplos de tercias que se encuentran todavía en pie en la comarca de la Sierra de Segura, como son la de la localidad de Génave y la que estamos refiriendo.

Como consecuencia de la creación de este nuevo espacio museístico, se rescató de la fachada externa de las dependencias del Torreón de Siles, una placa existente, creada por una asociación local en defensa de la cultura en los años 80 del pasado siglo, con el fin de rescatar parte de la presencia vital en esta villa del Maestre Rodrigo Manrique y su hijo Jorge Manrique según citan algunos historiadores y se evidencia en parte de las crónicas de la época.

Esta placa contenía una serie de datos erróneos, no contrastados en aquel contexto del último tercio del siglo XX, pero, aprovechando las nuevas investigaciones y todo lo publicado al respecto sobre la figura y el linaje de los Manrique en este tiempo, se empleó esta pieza como un testigo para poner de relieve los datos reales, emanados de la documentación y las fuentes escritas en contraposición a la teoría romántica y comarcal, que dista bastante de la realidad.

En suma, este proyecto de revitalización del patrimonio en su conjunto, tanto del Torreón de Siles, como de La Tercia constituye un elemento innovador y un reclamo tanto patrimonial como turístico, que culmina el objetivo principal de despertar el interés de la población, tanto local, comarcal como del conjunto de los visitantes de rescatar un espacio que dormía en la noche de los tiempos.

CONCLUSIONES

Desde la conclusión de los programas promovidos por la Fundación Patrimonio Sierra de Segura, los Ayuntamientos de Siles, Segura de la Sierra y Torres de Albánchez han intensificado la apertura de sus principales hitos medievales, acompañándolos de nuevos discursos museográficos.

Se ha realizado un gran esfuerzo para poner en valor, a través de nuevos discursos y planteamientos museográficos basados en restauraciones o apertura de los espacios históricos todo un conocimiento que emana de las fuentes documentales y arqueológicas, evidenciando la labor pendiente por culminar.

La base documental y arqueológica disponible permite hoy ofrecer relatos más precisos sobre la frontera, la conquista y la vida cotidiana bajomedieval; aun así, persisten lagunas que requieren investigación específica.

La Sierra de Segura demanda, por tanto, una estrategia sostenida de estudio, conservación y divulgación que integre la comparación interprovincial (Jaén-Albacete-Murcia), consolide criterios de intervención respetuosos con la autenticidad material y continúe actualizando la interpretación pública. Solo así podrá legarse a las próximas generaciones un patrimonio comprensible y socialmente significativo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cooper, E. (2014). *La fortificación de España en los siglos XIII y XIV*. Ministerio de Defensa; Marcial Pons Historia.
- Gómez de Terreros Guardiola, M. del V. (2011) *La arquitectura de las órdenes militares en Andalucía: conservación y restauración*. Universidad de Huelva.
- Jiménez Esteban, J., Reyes Gómez, F. de los, & Cuéllar Lázaro, J. (1995). *El castillo medieval español y su evolución*. Aguilar.
- Ladero Quesada, M. A. (1975). "La Orden de Santiago en Andalucía: bienes, rentas y vasallos a finales del siglo XV" en *Historia, Instituciones, Documentos*, 1. 329-382. Universidad de Sevilla.
- Lomax, D.W. (1965). *La Orden de Santiago: (1170-1275)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Muñoz Buendía, J. P. (2015). *Siles: un paseo por su historia*. Diputación Provincial de Jaén.
- Navarro López, G. (1991). *Segura de la Sierra. Notas histórico-descriptivas de esta villa y su comarca*. (3ª ed.). Tébar Flores
- Peinado Santaella, R. G. (1979): *La Orden de Santiago en Andalucía*. Granada: Tesis Doctoral Inédita. Universidad de Granada.
- Porras Arboledas, P.A. (1981). *La Orden de Santiago en el siglo XV. La provincia de Castilla*. Dykinson.
- Rodríguez Llopis, M. (1985). *Los señoríos de la Orden de Santiago en el reino de Murcia (1440-1515)*. Universidad de Murcia.
- Tenedor Tenedor, J. (2017). *Historia y patrimonio de Siles: El Cubo y la Tercia*. Fundación Caja Rural de Jaén.



Arquitecturas y escenarios medievales y neomedievales: castillos y fortalezas en el imaginario contemporáneo

J. Santiago Palacios Ontalva
 Universidad Autónoma de Madrid

PRESENTACIÓN

Ante el reto de pensar, sentir, imaginar y experimentar la Edad Media en la contemporaneidad, la conservación, recreación y exhibición de determinados espacios arquitectónicos reconocibles y escenarios medievales, son acciones que adquieren una especial importancia evocadora. Si concretamos esas referencias en castillos y fortalezas medievales, aludimos quizá a los elementos más poderosos que tenemos para remitirnos a ese pasado medieval. Nos permiten situarnos inmediatamente en un tiempo concreto y apelan a imaginarios populares reconocibles. Y, en definitiva, ayudan a caracterizar un periodo histórico completo a través de materiales con una significativa carga simbólica.

En las siguientes páginas analizaremos algunos significados que han transmitido la arquitectura y las diferentes formas de representación del mundo medieval generadas o empleadas en la contemporaneidad, desde el final de la Guerra Civil, unas manifestaciones dotadas de sentido entre lo meramente estético, minoritario e incluso anecdótico, y la verdadera propaganda ideológica planificada y orientada a las masas.

En primer término, hemos de categorizar esos elementos a partir de su diferente entidad y características, ya que podemos hablar de arquitecturas y escenarios originales, restaurados, conservados, reconstruidos o incluso recreados, inventados o solo ligeramente inspirados en "lo medieval". Nos referiremos después a lugares y arquitecturas con rasgos estereotipados, cuya utilización puede responder a diferentes motivaciones y propósitos: desde servir de mero *atrezzo* o telón de fondo para otro tipo de narraciones, a formar parte del núcleo argumental del relato que se transmite, o ser el reflejo de una mera inclinación estética o de una moda que ha permeado diferentes producciones o apuestas de ocio contemporáneas. Y, en último lugar, escogeremos una serie de ejemplos concretos referidos a castillos y fortalezas, cuya

reconstrucción y reutilización durante el franquismo estuvo inspirada por una ideología patriótica y esencialista en la que estas construcciones medievales fueron piezas cargadas de valores nacionales o tradicionales, que sirvieron a diversas finalidades propagandísticas, económicas, turísticas, etc.

ARQUITECTURAS Y ESCENARIOS MEDIEVALES Y NEOMEDIEVALES

Desde el punto de vista de un nuevo medievalismo¹, interesado no solo en el estudio de la Edad Media y de sus manifestaciones históricas, artísticas o ideológicas encapsuladas en su contexto histórico, sino preocupado por la forma en la que las sociedades y culturas posmedievales recibieron, interpretaron y, eventualmente, recrearon ese pasado, el mundo contemporáneo está poblado de arquitecturas, escenarios y paisajes medievales que merece la pena analizar y categorizar, y que, en última instancia, remiten a imaginarios medievales.

No obstante, para definir bien el campo de estudio del medievalismo o del nuevo medievalismo, conviene trazar fronteras lo más nítidas posibles entre lo que Rebeca Sanmartín denomina *survival* y *revival* de lo medieval, definido en otras palabras como "lo que realmente permanece" y "lo que se resucita de los siglos medios" (2004, p. 232). Lo que, aplicado a la caracterización de los restos arquitectónicos evocadores de ese pasado, significaría definir escenarios y escenografías originales, restaurados, conservados, reconstruidos y también aquellos que fueron recreados, inventados o solo inspirados en "lo medieval"². Veamos algunas formas de tratar esas evidencias materiales desde la contemporaneidad.

Con cierta fortuna hemos conservado no pocos de aquellos edificios y lugares edificadas o configuradas durante el medioevo, un legado que inmediatamente remite a ese contexto cronológico y cultural, aunque no siempre podamos estar seguros de la fidelidad histórica con la que dichos monumentos se han conservado o, si a lo largo de su historia, no han sufrido importantes modificaciones que alteraran su estado prístino y lo que hoy día veamos no sea sino la imagen de "falsos históricos" (García Cuetos, 2009, pp. 24-27). Entraríamos aquí en la historia de la restauración arquitectónica y en cómo sus criterios de intervención han sido modificados o replanteados con el tiempo, a partir, precisamente, de emblemáticas intervenciones en edificios o conjuntos monumentales medievales, ruinas y restos que desde el Romanticismo han sido básicamente tratadas de dos formas muy diferentes.

En este sentido, evocamos en primer lugar los ejemplos de la restauración de las murallas de Carcasona o la recreación del castillo de Pierrefonds, ambas llevadas a cabo bajo los postulados restauradores historicistas y eclécticos de Viollet-le-Duc, para quien restaurar un edificio significaba restablecerlo en un grado de integridad y homogeneidad que pudo no haber tenido jamás (Rivera, 2008, p. 139). Se trataba de restauraciones en estilo que implicaban un alto grado de libertad creativa, sobre la base de paralelos tipológicos en los que se justificaba el añadido, eliminación o modificación de estructuras y elementos decorativos, con el objetivo de dotar de determinada unidad

¹ En torno a la emergencia de la disciplina, la definición de sus contornos epistemológicos y su relación con la renovación historiográfica de los estudios medievales, especialmente en el contexto hispano parlante, véanse las síntesis de: Lacalle, 2023; Gonçalves y Sanmartín, 2021; Crespo-Vila, 2017; Aurell, 2006.

² Estas fueron algunas de las preocupaciones y temáticas de un encuentro académico celebrado en noviembre de 2024, en Roma, organizado por la Bibliotheca Hertziana y el Max Planck Institute for Art History. El tema de la conferencia fue *After the Middle Ages (Reception, Remnants, Revival): Architecture and Medievalism* (Sitio web oficial: <https://eahn.org/2024/03/after-the-middle-ages-reception-remnants-revival-architecture-and-medievalism/>). Esta iniciativa se puede vincular a una ya larga lista de reuniones científicas que, desde hace tiempo, vienen generando espacios de reflexión sobre el estudio de la Edad Media y el medievalismo en y desde la actualidad, como fue la quincuagésima edición de la prestigiosa Semana Internacional de Estudios Medievales de Estella (16-19 de julio de 2024), dedicada a *¿Qué Edad Media hoy? Desafíos globales, nuevas vías, otros públicos* (Sitio web oficial: <https://www.siem-estella.es/es/inicio>).

estética a un monumento (Soraluce, 2006-2007; García García, 1996). Estos criterios se aplicaron también en España en las restauraciones, o más bien reconstrucciones, de varios monumentos medievales, entre ellos el castillo de Olite, a cargo de los hermanos Yarnoz (Gil, 2004); el monasterio de Ripoll, debida a la intervención de Martín Sureda y Elías Rogent (González-Varas, 1996); la iglesia de San Martín de Frómista (García Blas, 2013; García Alcázar, 2011); o la catedral de Cuenca, obra de Vicente Lampérez y Romea, considerado el Viollet-le-Duc español (García-Gutiérrez, s.f.). En suma, ejemplos paradigmáticos de una relación dialéctica en permanente tensión entre arquitectura e historia, resuelta a favor de una percepción de aquella como reflejo o trasunto de esta, es decir, como si la Historia de la Arquitectura debiera correr en paralelo y acompañar o apuntalar la Historia de las naciones en sus procesos de consolidación y construcción institucional acontecidos desde principios del siglo XIX, al modo en que concebía dicha relación otro insigne académico en el tránsito hacia el siglo XX, Manuel Gómez-Moreno (Moreno y Díaz-Andreu, 2023)³.

Un tratamiento diferente de la arquitectura medieval sería el propuesto por John Ruskin, responsable además de que apareciera el concepto de *medievalismo* para caracterizar un periodo de la historia de la arquitectura entre el clasicismo y el modernismo (Workman, 1979, p. 1) quien venera la ruina en su estado decadente y frágil, sin alterar su fisonomía más que en lo imprescindible para conservarla. Y así, frente al intervencionismo y libertad de los arquitectos historicistas, los arquitectos conservadores abogarían por mantener fosilizados los edificios y restos del pasado en su materialidad maltratada por el tiempo y legada por la historia.

Por otro lado, la búsqueda de reconstrucciones *ex novo* fidedignas y respetuosas con las evidencias materiales y arqueológicas del pasado medieval, tengan estas la misma consistencia analógica y material que sus modelos originales o se elaboren en el plano digital o virtual, son cada vez más frecuentes en diferentes productos contemporáneos, tanto los dedicados al entretenimiento, como los que son resultado de la transferencia del conocimiento que se deriva de proyectos de investigación histórico-arqueológica.

Es notable, en este sentido, el proyecto del castillo de Guédelon, en Treigny, Borgoña, donde, desde 1997 se está construyendo *ex novo* un castillo siguiendo el modelo y las trazas de una hipotética fortaleza de los siglos XII-XIII. En su edificación solo intervienen materiales, técnicas, herramientas y procedimientos tecnológicos medievales, y todo el proceso está supervisado por arquitectos, arqueólogos, historiadores y castellólogos, de manera que proyecto es un ejemplo de arqueología experimental e historia pública, al tiempo que se ha convertido en un recurso turístico dinamizador del entorno rural en el que se desarrolla. En la actualidad estaríamos en las últimas fases de construcción, según el cronograma original, pero el proyecto continúa activo gracias a la participación de numerosos voluntarios y al desarrollo de ideas innovadoras, que pasan por seguir con la experimentación sobre el edificio, simulando un asedio que destruya parte del conjunto, para proceder a su reconstrucción posterior⁴.

Además de este ejemplo paradigmático, no es nuevo que en diferentes edificios y yacimientos arqueológicos las labores de restauración, conservación o restitución se vengán realizando desde hace tiempo

³ Más precisiones y matices sobre esa relación entre Historia de la Arquitectura e Historia, al hilo de una de las obras fundamentales de Gómez-Moreno, sus *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*, en: Moreno, 2020, pp. 108-110.

⁴ Sitio web oficial del proyecto: <https://www.guedelon.fr/en/>

usando materiales y siguiendo técnicas documentadas en el registro arqueológico⁵. Y no podemos obviar el levantamiento de reconstrucciones infográficas, del uso de realidad virtual o la fabricación de maquetas, así como el diseño de ilustraciones que consiguen reconstruir y recrear edificios o ambientes medievales con el objetivo de contribuir a la investigación y divulgación científica, sobre la base de datos textuales y materiales arqueológicos rigurosamente tratados⁶.

No obstante, no solo encontramos este celo y cuidado en el tratamiento de la información cuando hablamos de los resultados de la investigación o la transferencia del conocimiento, sino que, también en productos de ocio como los videojuegos, es posible apreciar el cuidado por la fidelidad histórica en la representación de la arquitectura de cronología o inspiración medieval. Así se hizo, por ejemplo, con la reconstrucción del Castillo de Skalice, en la República Checa, para el juego de rol y acción llamado *Kingdom Come: Deliverance*, desarrollado por la empresa Warhorse Studios y publicado en 2018⁷. La trama del mismo se ambienta en el reino medieval de Bohemia en 1403, y, además de los elementos y personajes históricos que aportan el necesario contexto, todos los detalles buscan reproducir las condiciones más realistas posibles (McCarter, 2018), una preocupación que se reflejó también en el diseño de la fortaleza y de otros escenarios del juego, que se realizaron con asesoramiento de historiadores y arqueólogos, y con la idea de conseguir el mayor grado de autenticidad⁸.

Con esas mismas premisas, los creativos encargados de reconstruir digitalmente el Bagdad del siglo IX para el juego *Assassin's Creed Mirage*⁹, contaron con el asesoramiento de la historiadora Claire Anderson y su equipo del Digital Lab for Islamic Visual Culture & Collections (Fillari, 2024). El resultado de dicha colaboración, no solo se ha reflejado en la reconstrucción de unos escenarios y edificios más fidedignos, pese a que apenas conservemos restos de aquella ciudad, sino que el juego incluye un llamado *Códice de la Historia de Bagdad*, que permite a los jugadores acceder a mucha información adicional sobre la historia y la cultura islámica del momento. Además, fruto de esta colaboración entre historiadores y desarrolladores gráficos, en el Institut du monde árabe de París, entre el 28 de febrero y el 10 de noviembre de 2024, tuvo lugar la exposición titulada *Bagdad: redécouvrir Madinat al-Salam, avec Assassin's Creed® Mirage*, que recrea la ciudad y muestra objetos relacionados con aquel ambiente histórico y cultural (Trabi, 2024)¹⁰.

Una tercera posibilidad en el tratamiento de la arquitectura medieval desde la contemporaneidad pasaría por la tergiversación de la memoria visual y arqueológica del pasado medieval, para construir edificios, paisajes y escenografías que evocan ese pasado, pero que muestra gran libertad creativa. Nos referimos a una ficción posmedieval en la que todo es inventado, pero todo o casi todo está inspirado en un lenguaje medieval, y prima la posibilidad de hibridar elementos de diversas procedencias para componer un escenario arquitectónico plausible aunque irreal.

Aquí podemos invocar, de nuevo, ejemplos tomados de algunos videojuegos. En el primer caso, se podría ilustrar con representaciones tomadas de la primera entrega de otro famoso juego, *The Witcher*¹¹, que también cuenta con una serie para la televisión, y que simplemente sitúa su trama en un mundo fantástico medieval en el que los lugares y fortalezas carecen de verosimilitud arqueológica ni de referencias a sitios reales.

⁵ Las experiencias en este sentido son innumerables. Por poner algunos ejemplos, se podría citar la experimentación con tapiales y fábricas medievales en algunos castillos manchegos (Gallego, et al., 2016).

⁶ En este sentido, en el año 2010 comenzaba la publicación de *Virtual Archaeology Review*, cuyo repositorio se aloja en la Universitat Politècnica de València (<https://polipapers.upv.es/index.php/var/issue/archive>). Se trata de la publicación oficial de la Sociedad Española de Arqueología Virtual, cuyos objetivos son la promoción de la investigación, la conservación y difusión del patrimonio cultural y arqueológico aplicando para ello tecnologías de vanguardia. El primero de los artículos de la revista, describía el estado de la cuestión en la llamada *Digital Dark Age*, proponiendo un método de trabajo en el que diferentes agentes puedan generar materiales digitales susceptibles de conservarse, compartirse y reutilizarse adecuadamente (Ashley, 2010).

⁷ Creado por Daniel Vávra. Sitio web oficial: <https://www.kingdomcomerpg.com/>.

⁸ The Verge (4 de febrero de 2018). *Kingdom Come: Deliverance is an RPG that trades fantasy for historical accuracy*. <https://www.theverge.com/2018/2/2/16964080/kingdom-come-deliverance-history-rpg-ps4-xbox-pc>. Consultado el 6 de agosto de 2024.

⁹ El último juego de la saga *Assassin's Creed* fue publicado en junio de 2024 por la empresa Ubisoft, bajo la dirección de Stéphane Boudon. Sitio web oficial: <https://www.ubisoft.com/es-es/game/assassins-creed/mirage>

¹⁰ Patrocinada por la empresa Ubisoft, la muestra se produjo gracias a los fondos y materiales de varias instituciones: The David Collection, The Khalili Collections, Shangri La Museum of Islamic Art, Culture and Design, y el propio Arab World Institute de París. Más información en: <https://www.imarabe.org/fr/expositions/bagdad-redécouvrir-madinat-al-salam-avec-assassin-s-creed-mirage>

¹¹ Publicado en 2007, y desarrollado por la empresa CD Projekt RED STUDIO, sus creadores fueron Adam Skorupa y Paweł Blaszczak, aunque la historia estaba inspirada en las novelas del polaco Andrzej Sapkowski. Sitio web oficial: <https://www.thewitcher.com/en/witcher1>

En cuanto a las imágenes y escenarios vagamente medievales que pueblan la serie *Juego de Tronos*, inspirada en la saga literaria *Canción de Hielo y Fuego* de George R. R. Martin (Benioff y Weiss, 2011-2019), es evidente que su presencia en el relato escrito y visual responde a la intención básica de enmarcar la narración de unos hechos en un escenario impreciso, pero con evocaciones medievales, de lo que se deriva que su presencia no requiere de precisión arqueológica ninguna. Es lo que se percibe en el tratamiento concreto de las fortificaciones, cuya figuración en la serie se realizó sobre la base de edificios existentes, que muchas veces resultan irreconocibles, mientras en otros casos se usan sin apenas alteraciones o refacciones, lo que evidencia la enorme libertad con la que los escenarios medievales reales fueron empleados para esta ficción cinematográfica. Los casos de Roca Casterly e Invernalía, son ejemplos de lo primero. Mientras, ciertos lugares fortificados reales que se usaron para localizar otras famosas fortalezas de la ficción, sí que resultan reconocibles en sus características genéricas, como ocurre con el Castillo de la Alegría, que se localiza en la fortaleza de Zafra (Guadalajara), o Altojardín, que usó el emplazamiento y características principales del castillo cordobés de Almodóvar del Río.

IMAGINARIOS, FUNCIONES Y OBJETIVOS

En una reciente publicación, J. M. Lacalle se preguntaba por “los usos estéticos, políticos y culturales del imaginario medieval en todo el mundo una vez concluido el período que reconocemos como Edad Media”, así como por los fundamentos del interés que este período despierta, especialmente fuera del contexto europeo (2023, p. 18). La respuesta no es simple, pero lo que es evidente es que la exhibición del mundo medieval a través de escenarios, paisajes y arquitecturas asociados a ese universo histórico, cultural y estético, responde a estereotipos reconocibles, y ha cumplido varias funciones dentro de las realizaciones contemporáneas que nos ocupan. Que la Edad Media remite, lo quiera o no, a un imaginario visual determinado, resulta innegable, como lo es que esa imagen popularizada del período sea homogénea, sin matices, y básicamente dicotómica, positiva o negativa, según las visiones, tradiciones y referencias culturales o psicológicas de las diferentes sociedades donde se evoque (Sergi, 2000; Valdeón, 2003).

En cualquier caso, hablemos de una Edad Media *rosa* o *negra*, romántica o *grotesca*, y que pueda generar *fascinación* o *desprecio*, los rasgos que caracterizan la arquitectura medieval se simplifican y vulgarizan sin tener en cuenta las enormes diferencias tecnológicas, estéticas y morfológicas de las muchas realizaciones y edificios del período. Según esos imaginarios colectivos, los edificios medievales se definen invariablemente por algunos rasgos como la desnudez de sus muros de piedra, cuando es muy evidente que ni mucho menos todos los edificios del período se construyeron con materiales pétreos tallados y, más aún, que carece de sentido no revestir esas paredes con revocos y enlucidos, de los que además conservamos muchas evidencias arqueológicas. Por no hablar del hecho que esos revestimientos estuvieron muchas veces pintados o decorados de diversas maneras, y que esta fuera una solución funcional muy adecuada para mejorar el aislamiento de las estancias y garantizar la propia conservación de las estructuras (Arce, 1996).

Se atribuye, asimismo, a la arquitectura del periodo la consideración de arcaica o decadente, con escasas soluciones tecnológicas y, por consiguiente, menos desarrollada que la de otros periodos de la Historia del arte con la que se compara. Pero esa supuesta falta de pericia o capacidad técnica y artística soslaya el acervo cultural y tecnológico necesarios para levantar lo que pueden parecer simples edificios prerrománicos y románicos, o la gran audacia ingenieril que representan las catedrales góticas y muchas fortalezas erigidas durante el periodo.

Acerca de estos imaginarios o imaginaciones medievales y neomedievales, resulta necesario también abordar algunos tópicos y lugares comunes en la figuración del mundo medieval, de sus arquitecturas, ciudades y paisajes, que están profundamente anclados en la conciencia colectiva sobre el medievo, pero que conviene cuestionarse para su correcto estudio y análisis. Se podría decir algo, en este sentido, sobre la falta de referencias antrópicas en el paisaje medieval o la percepción del mismo, en no pocas ocasiones, como un espacio vacío y desértico, solo jalonado a muy grandes trechos por algún monasterio, alguna aldea o castillo aislados, sin otras referencias ni núcleos habitados de entidad en un espacio dominado por el bosque. La realidad, que podría ser verificable en alguna ocasión o contexto geográfico preciso, es, no obstante, casi siempre matizable, y a poco que se ha investigado en la toponimia y arqueología de paisajes supuestamente yermos se aprecian sobre él las huellas evidentes de caminos transitados, fortalezas, molinos, iglesias, eremitorios, necrópolis o espacios habitados, que deben modificar nuestra percepción del horizonte geográfico del medievo.

Pero, además, el imaginario popular que determina cómo percibimos el mundo medieval y como se pone en escena, está condicionado por ciertos tópicos climatológicos vinculados a una época fría, lluviosa y oscura por definición. Esta forma de ver y representar el medievo seguramente tiene un origen en el relatos literarios o cinematográficos procedentes de contextos culturales y geográficos septentrionales o de la Europa continental, cuyo clima responde a esos rasgos, pero lo cierto es que han conformado una visión dominante del periodo. Y así, en películas tan conocidas como *El nombre de la rosa* (Annaud, 1986) el frío, la nieve y el barro son elementos consustanciales al periodo en el que se desarrolla la trama. Lo mismo que ocurre en otra producción cinematográfica, *Qué difícil es ser un dios* (German, 2013)¹², donde de nuevo la lluvia, el barro y el ambiente brumoso crean el contexto adecuado para una distopía de rasgos medievales.

En última instancia, se podría señalar la distorsión orientalista y neocolonialista que se produce, con cierta frecuencia, en la representación de las ciudades andalusíes y orientales, y que perpetúan una visión del mundo islámico pintoresca y prácticamente anclada en las percepciones románticas de los viajeros del siglo XIX, que tienen poco en cuenta matices culturales o rasgos arquitectónicos diferenciales¹³.

Sea como fuere, es innegable que desde hace tiempo la literatura ha buscado en la Edad Media material para sus relatos, así como la cronología y el espacio en el que ubicarlos; el cine ha reproducido ficciones o pasajes históricos ubicados en ese espacio-tiempo; más recientemente la cultura de los videojuegos privilegia escenarios y temáticas medievales para sus propuestas creativas; entre las alternativas de ocio de algunos parques temáticos históricos la mirada a los pasajes

¹² En esta cinta, un equipo de científicos viaja al planeta Arkanar, cuya población se halla estancada hace siglos en un completo atraso cultural y tecnológico equiparable al de la Alta Edad Media de la historia terrícola.

¹³ En una serie que, por otro lado, representa con cierto rigor arqueológico el mundo y la arquitectura medieval septentrional en el que se desarrolla la mayor parte de la historia, hablamos de *Vikings* (Hirst, 2013-2020), durante el asalto de la ciudad de Algeciras se representa un zoco nocturno con sonidos, imágenes y rasgos más cercanos a una producción de Disney que a un intento serio por reconstruir una medina andalusí. Por poner otro ejemplo, en la serie *El Cid* (Velasco y Arranz, 2020-2021), la representación extramuros de Zaragoza nos ofrece la imagen de una ciudad cuyo skyline de cúpulas y alminares tiene más semejanzas con una ciudad turca que con cualquiera de las peninsulares.

de la historia y los paisajes del medioevo es prioritaria; y, por último, proliferan todo tipo de mercadillos y ferias, denominados "medievales", con la finalidad de atraer un público propenso a consumir el producto medieval en diferentes formatos. Veamos, a continuación, las distintas funciones y objetivos que cumple la arquitectura medieval en dichas propuestas creativas contemporáneas.

En ocasiones, las escenografías medievalizantes solo sirven de marco o telón de fondo para alguna representación del pasado medieval, con el objeto de aportar mayor credibilidad al mensaje que se quiere transmitir o como simple escenario historicista, pero cumpliendo una función subordinada a otros objetivos. Hablamos del *atrezzo* adecuado para el desarrollo de otra narración principal, aunque el tratamiento de ese contexto escenográfico, pueda tener diferentes niveles de fidelidad histórica o arqueológica.

Si volvemos de nuevo al ejemplo de la serie *Juego de Tronos*, en ella los castillos son generalmente meros elementos para ubicar la trama, su presencia en el relato visual no va más allá de lo estético y de ahí se deriva la citada libertad creativa en su tratamiento.

Hay veces, no obstante, que el propio escenario o la arquitectura representada podría aportar detalles relevantes al núcleo del relato, añadiría significados fundamentales al mensaje y podría dialogar con otros argumentos textuales o visual, aunque siempre quede algún tipo de subordinación de esa escenografía a la narración y, por supuesto, en todo ello sea posible identificar intencionalidades o mensajes concretos susceptibles de desvelarse. Es entonces cuando el ambiente medieval, como lugar donde se desarrolla un relato, o en tanto que producto arquitectónico y cultural recreado, adquiere una entidad propia.

En este segundo sentido, también se pueden hacer lecturas significativas de la presencia de los castillos en la serie *Juego de Tronos*, ya que el hecho de ser las sedes de las distintas casas nobiliarias refuerza, por ejemplo, el juego de poder entre los linajes enfrentados y su búsqueda de legitimidad, riqueza y autoridad a través de la posesión de tierras y fortalezas. Y es también muy potente en esta ficción la idea de un limes fortificado frente a los bárbaros (los Otros o los Caminantes Blancos), que adquiere un protagonismo enorme a partir de la presencia del Muro de hielo, con sus vigilantes permanentes (la Guardia de la Noche), trasuntos del tardorromano Muro de Adriano en el norte de Inglaterra y de una especie de orden militar encargada de su custodia, respectivamente (Galbán, 2019)¹⁴.

Por otra parte, volvemos a referirnos al videojuego *Assassin's Creed*, que ha pasado por diversas localizaciones (Roma, Atenas, París, Florencia, Alejandría, etc.), todas ellas ciudades tratadas con respeto por los detalles arquitectónicos y arqueológicos que las caracterizaron, y que, de alguna forma, también participan de la narración visual y de la dinámica del juego. No se trata solo del escenario para localizar las diferentes aventuras del protagonista, sino que lugares y escenarios tienen entidad y determinan la jugabilidad del producto, los recorridos, tramas posibles, etc. No obstante, de todos los videojuegos de la saga, solo el primero y el último están ambientados en la Edad Media. El que la inició tomaba los escenarios principales de la Tercera Cruzada, como Jerusalén, Damasco o el castillo de Masyaf, durante años una fortaleza en poder de la secta de los Asesinos, y los reproducía con

¹⁴ Si vamos un poco más allá, podemos recordar una interesante metáfora vinculada a los *New Middle Ages*, que ve en la fragmentación del marco de relaciones internacionales actuales y en el progresivo cierre y control de fronteras, que se ha denominado "teichopolítica", un paralelo con un mundo medieval fortificado frente al "otro", encerrado y refractario al intercambio cultural (Crespo-Vila, 2017, p. 550).

bastante rigor. El último *Assassin's Creed Mirage*, está localizado en la ciudad de Bagdad en un arco temporal entre los años 860 y 870, un período de violenta inestabilidad política, pero de gran esplendor cultural, al que nos transporta el juego en una inmersión por la ciudad redonda y otros espacios históricos abasíes.

En tercer lugar, también creemos identificar una cierta fascinación contemporánea por un genérico ambiente medievalizante, que provoca la aceptación por amplios públicos, de ciertos contenidos que solo tienen en común el hecho de ubicarse en un impreciso tiempo pasado. La Edad Media sirve, en este caso, como mera excusa, reclamo y como referente de la memoria ancestral de los pueblos en torno a su historia, como ocurre, por ejemplo, con los populares mercadillos y ferias medievales, espacios donde se mezclan puestos de productos artesanales con áreas de juegos, talleres de oficios tradicionales, así como exhibiciones de cetrería o de supuestos deportes medievales, que invariablemente se asocian a ese contexto histórico, aunque trivializado y desvirtuado hasta el extremo.

En este mismo sentido, aunque más reciente y elaborado es el discurso del parque temático Puy du Fou España, con espectáculos que usan la Edad Media con bastante intensidad y acumulan referencias a los visigodos, a Alfonso VI y la conquista de Toledo, al Cid, a la Reconquista, o al mundo andalusí. Pero que, además, recrea hasta cuatro escenografías ambientadas en el medievo, entre los cinco "poblados históricos" en los que se divide el complejo¹⁵. Hablamos de la llamada Puebla real o Villa franca de hombres libres, supuesta fundación cristiana dotada con nuevos fueros y leyes, que se originó tras la conquista de Toledo por Alfonso VI; se recrea, asimismo, el Askar andalusí o campamento del gran califa Abderramán III, donde destaca la idea de la opulencia del islam peninsular entre las jaimas y tiendas de campaña de un real, recreado bajo el prisma de un anticuado orientalismo; la llamada Venta de Isidro imita un pequeño asentamiento campesino en tierras de frontera, donde los visitantes pueden apreciar el valor de los productos agrícolas en "un pueblo para descubrir tu pasado"; sin olvidar el Arrabal extramuros, que figura el entorno de reunión de mercaderes, villanos y extranjeros, trasladando la idea del progreso de la ciudad cristiana y del orden impuesto por las nuevas autoridades. A esos cuatro decorados se sumaría el escenario principal del parque, situado en un idealizado paraje con edificios, murallas y torres medievales, delante del que se desarrolla el espectáculo central, "el Sueño de Toledo", por el que desfilan los grandes temas y tópicos de la Historia de España, dentro del formato espectacular, pomposo y autocomplaciente que domina el relato histórico impulsado por los creadores del parque (Bassets, 2023). Tanto en la sede española de Toledo, como en la original de Les Espesses, en Francia, más allá de la libertad para componer escenografías y narraciones que remiten con frecuencia a la Edad Media, aunque contengan errores cronológicos evidentes, se consigue trasladar a un amplio público vagamente interesado por los temas históricos la visión de unos episodios nacionales gloriosos, el orgullo vicario de las pasadas gestas patrias o las biografías de los héroes del país, dentro de un tono que no invita a la reflexión por ese pasado ni a plantearse relatos alternativos del mismo bajo perspectivas ideológicas o historiográficas diferentes al nacionalismo dominante.

¹⁵ Información del sitio web oficial del parque: https://puydufouespana.com/espana/es/espectaculos?field_list_category_value%5Btown%5D=town (Consultado: 1 de agosto de 2024).

MENSAJES Y PROPAGANDA: EL PAISAJE ARQUITECTÓNICO MEDIEVAL Y EL FRANQUISMO

De las lecturas más o menos evidentes que se pueden hacer del uso de castillos o escenografías inspiradas en la Edad Media como medio para la transmisión de ideología al conjunto de la sociedad, vamos a centrarnos, por último, en algunos casos concretos en los que el régimen franquista usó la arquitectura militar para apuntalar ciertos fundamentos sociológicos y políticos de la nueva España que nació tras la Guerra Civil¹⁶.

Por supuesto, no se puede olvidar el punto de partida y un contexto en el que afloraron muchas referencias a ese pasado medieval: y es que durante la contienda se construyó la narrativa de la cruzada nacional contra el comunismo y el separatismo, en la que Franco encarnó la figura del caudillo militar y salvador de la patria, que lideró a los buenos españoles en un trasunto de la Reconquista concebida como una lucha de liberación nacional (Moreno, 2019; García Sanjuán, 2024).

Conviene recordar, además, que inmediatamente después de su victoria en la guerra, Franco también se fijó en la Edad Media para construir su idea de la identidad nacional española, basada en el catolicismo, la unidad territorial y en un pasado glorioso poblado de gestas bélicas, por lo que no es de extrañar que se produjeran evidentes analogías entre el Movimiento Nacional y la España de los Reyes Católicos, artífices definitivos de la lucha de liberación sostenida contra los musulmanes, unificadores de la nación y los fundadores de la España imperial posterior. La Edad Media se convertía así en referencia histórica de un régimen político contemporáneo marcadamente militarizado y profundamente influido por la Iglesia católica, al que el medioevo aportaba innumerables referencias y efemérides conmemorativas, ilustrativos ejemplos y admirados héroes, en un repertorio de evidencias del pasado al que se sumaron también escenarios propicios a la exhibición del poder y la manifestación de una historia gloriosa que se exaltó hasta la mitología (Querol, 2020; Vicente, 2023).

Dicho esto, tratemos de ilustrar con ejemplos concretos, cuáles fueron algunas de las medidas del franquismo en relación con la arquitectura medieval, particularmente la militar, dentro de su política de exaltación nacionalista, patriótica y esencialista, que comenzó a tomar forma a partir de iniciativas legislativas tempranas y la elaboración de los primeros inventarios de fortalezas. Actuaciones que también involucraron a la sociedad civil, a partir de las estrechas conexiones de algunos notables del régimen con instituciones privadas dedicadas a la conservación y estudio de los castillos. Una política en relación con este patrimonio que, a su vez, se amplió cuando diferentes organismos públicos e instituciones se instalaron en algunos castillos señalados o los usaron con diferentes fines, tras importantes procesos de restauración. Y que se reorientó en el momento en el que nuevos actores e intereses pusieron sus ojos en el patrimonio arquitectónico medieval, con el objetivo esta vez de explotarlo con fines turísticos.

¹⁶ Como recuerda Rodríguez Pérez (2013, p. 8), en 1944 Eugenio D'Ors definía la arquitectura como "arte de Estado, función del Estado, [y] esencia del Estado", lo que equivalía a situarla entre las herramientas más elocuentes en la representación de los ideales del régimen franquista.

El Decreto de protección de los castillos españoles de 1949 y su inventario

Tras la Guerra Civil se reanudaron los trabajos de catalogación del tesoro artístico nacional afectado por la contienda, y se retomó el Catálogo Monumental de España¹⁷. Los efectos devastadores del conflicto se habían dejado sentir sobre el patrimonio, y muy especialmente sobre el medieval, en particular algunas fortalezas que fueron usadas por las tropas de ambos bandos y que, además, durante generaciones habían servido de cantera a los pueblos cercanos.

Sin embargo, el verdadero hito en la protección del patrimonio medieval fue la ley rubricada por Franco el 22 de abril de 1949 y publicada el 5 de mayo de ese año, cuando se promulgó el Decreto sobre protección de los castillos españoles¹⁸, de los cuales, hasta entonces sólo gozaban de algún tipo de salvaguardia poco más de un centenar, que habían sido declarados Monumentos Histórico-Artísticos ya por el gobierno de la República (López-Muñiz, 2017, pp. 162-164)¹⁹. La ley se publicaba gracias a la inquietud del Marqués de Lozoya, primer presidente de la Asociación Española de Amigos de los Castillos (AEAC, en adelante) y director general de Bellas Artes, entre 1939 y 1951, que redactó un borrador para el ministro de Educación Nacional, José Ibáñez Martín, quien, a su vez, lo presentó al Consejo de ministros²⁰.

Se trataba, en cualquier caso, de la primera norma de protección genérica de un conjunto específico de bienes culturales, aunque la ausencia de detalles cronológicos, tipológicos, geográficos o respecto a su estado de conservación, lo convirtieron en una norma difusa y ambigua de efectos inmediatos muy limitados. No obstante, implicó un salto cualitativo para la aparición de una nueva conciencia sobre la importancia patrimonial de la arquitectura militar, que, en sucesivas oleadas desde los años ochenta del siglo pasado, elevaron la cifra de edificios de arquitectura defensiva protegidos a tres mil cincuenta y cinco por todo el territorio nacional (Bailliet, 2015, p. 191).

El sentido de esta iniciativa legislativa, de tan escaso alcance práctico como pleno contenido simbólico, quedaba patente en el tenor del propio decreto, en cuyo breve preámbulo se vinculan los castillos con valores paisajísticos, legendarios, pintorescos, populares y nacionalistas tan queridos por el naciente régimen franquista (Almarcha y Villena, 2022a, pp. 201-202). En su escueto articulado los propósitos de la ley también quedaban claros, y con ellos el vínculo indisoluble entre los castillos y la nación, ya que era misión del estado salvar de la ruina los castillos españoles y ponerlos bajo su protección, correspondía directamente a los ayuntamientos la responsabilidad de su conservación, y se comprometían recursos humanos para su vigilancia (Moreno Martín, 2024, p. 207).

Pero, además, la ley de 1949 también proponía que la "Dirección General de Bellas Artes, por medio de sus organismos técnicos, procediera a redactar un inventario documental y gráfico, lo más detallado posible de los castillos existentes en España", lo que ponía en marcha una labor específica que tuvo un primer impulso entre 1950 y 1960, cuando se redactó el primer inventario de los castillos de España, un catálogo incompleto pero un primer intento de registrar ese patrimonio medieval, que dirigió el arquitecto Germán Valentín-Gamazo. Contribuyeron en ese proyecto muchos ayuntamientos del país, que remitieron

¹⁷ A propuesta del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, los trabajos de este catálogo se retomaron en 1940 (Decreto de 9 de marzo de 1940, Boletín Oficial del Estado [BOE, en adelante], núm. 109, p. 2655) y fueron encargados al Instituto "Diego Velázquez" de Arte y Arqueología, del CSIC (BOE, núm. 121, de 1 de mayo de 1941, p. 3034).

¹⁸ BOE, núm. 125, de 5 de mayo de 1949, pp. 2058-2059.

¹⁹ *Gaceta de Madrid* [GM, en adelante], núm. 155, de 4 de junio de 1931 y Real Decreto Ley del Tesoro arqueológico artístico nacional, GM, núm. 227, 15 de agosto de 1926.

²⁰ Según Leonardo Villena, Franco inicialmente aparcó el texto, pero, en una de sus famosas cacerías, pasó por un castillo ruinoso empleado además como cantera y se acordó del decreto. Pidió entonces que se lo presentaran y lo firmó (2003, p. 34). Otras circunstancias que rodearon o coincidieron en el tiempo con la publicación de dicho texto legal las ha expuesto pormenorizadamente López-Muñiz (2022, pp. 152-154).

formularios con información sobre los castillos que se encontraban en sus términos municipales; colaboró la recientemente creada Asociación de Amigos de los Castillos (1952) y sus socios, que llegaron a publicar en la revista *Castillos de España*, algunos de esos inventarios; destacando, además, la figura de uno de sus socios más prominentes, que desempeñó diversos cargos directivos, y que había comenzado a estudiar los castillos españoles desde los años treinta. Nos referimos a Federico Bordejé, que además trabajaba para el Ministerio de Asuntos Exteriores (Villena, 2003, p. 33; López-Muñiz, 2017).

En 1968, casi veinte años después del decreto de 1949, se publicaba el primer Inventario de los Castillos españoles²¹, culminado bajo la dirección de Gabriel Alomar, Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional. Se trataba de un catálogo compilado y organizado bajo las pautas del International Burgen Institute (IBI), que sintetizaba la información más relevante de cada fortaleza, las clasificaba en unas básicas tipologías y ofrecía una información relevante acerca del estado de conservación del bien, una de las preocupaciones más acuciantes de las autoridades del momento, conscientes del grado de deterioro de los edificios y de sus necesidades de restauración (Bailliet, 2015, pp. 171-172).

Tanto la ley de 1949 como los trabajos de inventario que se iniciaron a continuación, fueron un ejemplo de la política del régimen franquista en materia patrimonial, y de la particular ideologización de esta realidad, alentada por organizaciones como la Asociación Española de Amigos de los Castillos (Legísima, 1963, p. 255), ya que convirtió a los castillos en instrumentos difusores de una serie de valores con los que el régimen franquista quiso legitimar su acción de gobierno (Almarcha y Villena, 2022b; López-Muñiz, 2017, p. 179), a la vez que convirtió la protección y preocupación estatal por su conservación, en acciones propagandísticas más que en una actividad extendida, organizada, eficaz y bien dotada presupuestariamente.

Usos diversos de la arquitectura militar por el franquismo

En una tesis reciente López-Muñiz (2022) se ha dedicado a estudiar precisamente la labor restauradora del régimen franquista centrada en la arquitectura militar medieval, más específicamente acerca de los criterios seguidos en las actuaciones sobre castillos que no fueron dedicados a usos hoteleros. De entre aquellas intervenciones sobre el patrimonio castral que adquirieron un carácter más simbólico e ideológico solo seleccionaremos algunos casos especialmente significativos.

En 1942 se inauguraba en el Castillo de La Mota, Medina del Campo, la Escuela Mayor de Mandos "José Antonio", de la Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S., en la que, siguiendo los modelos alemán e italiano²², se preveía formar a las dirigentas falangistas conforme a los principios de su fundador. El castillo, convertido en su interior en una especie de convento, había sido restaurado entre 1939 y 1942 por Íñiguez Almech, siendo comisario general del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional Pedro Muguruza Otaño (Bustos, 2015, p. 430; López-Muñiz, 2022, pp. 533 y ss., especialmente 551-564), y se erigía en el cuartel general de la parte femenina de la Falange, a cuyo frente estaba Pilar Primo de Rivera²³. Su elección para albergar el principal centro formativo de la Sección Femenina estuvo, lógicamente, motivado por el vínculo concedido al castillo con la reina Isabel la

²¹ *Inventario de Protección del Patrimonio Cultural Europeo. España. Monumentos de arquitectura militar. Inventario resumido. IPCE.* (1968). Ministerio de Educación y Ciencia.

²² Algunas semanas antes de la cesión del Castillo a la Sección Femenina, en febrero de ese mismo año 1942, Ruth Moll, jefa del departamento de asuntos españoles, italianos y sudamericanos de la Sección Femenina del Partido Nazi (NS-Frauenchaft) visitó el castillo de la Mota, acompañada de la propia Pilar Primo de Rivera (28/02/1942. *La Información*, Cádiz, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=ac-43f1e9-870d-48cd-8e78-a20fb3e-d31e5&page=4>. Consultado: 6 de agosto de 2024).

²³ En 1962, Franco concedió a la hermana de José Antonio el título de condesa del Castillo de la Mota (BOE. núm. 5, de 6 de enero de 1960, p. 229), título suprimido el 21 de octubre de 2022 tras la aprobación de la Ley de Memoria Democrática (BOE, núm. 252, de 20 de octubre de 2022, pp. 142367-142421).

Católica, que había vivido y se creía que había fallecido entre sus muros, y que encarnaba un modelo de mujer y estadista muy apreciado por el Caudillo. El decreto de 29 de mayo de 1942, por el que se cedía a la Sección Femenina el edificio, ponía de manifiesto esa relación de la Reina Católica con el viejo castillo, pero, además, subrayaba su valor histórico y su función evocadora de una gloria medieval proyectada en el futuro Imperio hispánico, así como una idea ya mencionada y no menos importante: el papel del nuevo estado como protector de los monumentos nacionales, a los que se dota de una misión evocadora, puesto que:

La sola contemplación de sus murallas y de sus torres, del paisaje que le rodea, constituye la lección más alta de las virtudes cristianas y españolas de austeridad, de abnegación y de ternura en que fue tan rica el alma de la gran Reina y que la Sección Femenina de Falange trabaja en inculcar en el corazón de todas las mujeres de España²⁴.

A la altura de tan elevada misión estuvieron los fastos celebrativos de los que daba cuenta el periódico *El Norte de Castilla* del 30 de mayo de 1942, con el siguiente titular: "Castilla renovó ayer al Jefe del Estado su fervorosa adhesión con motivo de la entrega del Castillo de la Mota a la Sección Femenina" (Berzal, 2020). La noticia recogía íntegro el discurso de Franco, así como la presencia entre los asistentes del embajador alemán y otros jerarcas del régimen, entre ellos el ministro de Educación, José Ibáñez Martín; su entonces secretario, Pedro Laín Entralgo; el arzobispo de Valladolid, Antonio García y García; y de fray Justo Pérez de Urbel, insigne medievalista, falangista y asesor religioso de la Sección, que ofició una misa en la capilla del castillo.

La fortaleza se convirtió en modelo de los postulados historicistas que se repitieron en intervenciones restauradoras posteriores (Garris, 2012, p. 392), y en el germen de otros centros de formación semejantes. Fue el caso del castillo de San Servando de Toledo, cedido en 1949 al Frente de Juventudes y convertido desde 1958 en Colegio Menor de la organización (López-Muñiz, 2022, pp. 519-531). O el de Las Navas del Marqués (López-Muñiz, 2022, pp. 533 y ss., especialmente 564-577), que sus anteriores propietarios entregaron a la Sección Femenina en 1946, fue rehabilitado a continuación e inaugurado por Franco el 12 junio de 1951, para convertirse en Escuela de Instructoras de Juventudes y Escuela de Magisterio²⁵.

Otros castillos fueron restaurados por el régimen y destinados a ser cuarteles de la Guardia Civil, escuelas de formación profesional o museos, como ocurrió con Maqueda, Coca y Manzanares el Real, respectivamente (López-Muñiz, 2022, pp. 579-632), pero me referiré ahora a una serie de fortalezas que sorprendentemente se rehabilitaron e integraron en la red nacional de silos de grano, configurada a principios de los años cincuenta para garantizar la conservación y suministro de un producto esencial para la población. El Servicio Nacional del Trigo se unía así expresamente a la política nacional de recuperación y restauración de castillos que había emprendido el estado, justificando la instalación de estos almacenes en determinadas fortalezas a través de argumentos históricos tangenciales, pero, sobre todo, esgrimiendo un discurso lleno de referencias tradicionalistas que hacían del mundo rural, de la actividad agraria, del campo castellano y de sus simbólicos guardianes, los pilares del primer franquismo. Los castillos de Arévalo,

²⁴ B.O.E. núm. 151, de 31 de mayo de 1942, p. 3851.

²⁵ En 1976, desaparecida la Secretaría General del Movimiento, el edificio fue transferido al Ministerio de Cultura, concretamente al Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), al que todavía pertenece en la actualidad y donde, desde 1985, se celebran eventos corporativos, reuniones y congresos. El sitio web oficial del castillo remite a una página del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, y del INAEM, en la que se anuncian trabajos y reformas en marcha, con destino a la recuperación de la actividad y el uso del espacio (<https://magalia.mcu.es/>).

Torrelobatón, Montealegre y Encinas de Esgueva fueron transformados así, entre 1952 y 1958, en silos o graneros, según la tipología, de modo que el reaprovechamiento de estos elementos patrimoniales singulares les convertía en estandartes de la política agraria nacional. A pesar de su escasa funcionalidad y limitada capacidad de almacenamiento, su representatividad icónica era muy evocadora, ya que en aquellos viejos castillos medievales se daba cita la historia con algunos de los principios sociológicos más manidos del régimen (Garris, 2017; López-Muñiz, 2022, pp. 633-677).

En cualquier caso, no cabe duda de que fue el impulso del turismo, convertido muy pronto por el franquismo en instrumento de propaganda y diplomacia (Moreno, 2007; Correyero y Cal, 2008; Pack, 2009), el que mayor incidencia tuvo en la valorización y reutilización de castillos y fortalezas, bien como reclamos culturales para el turista o, sobre todo, en calidad de alojamientos hoteleros integrados en la red de Paradores Nacionales. A mediados del siglo XX la cadena estatal tenía ya una larga experiencia en la rehabilitación de inmuebles con ese fin, entre los cuales las construcciones defensivas medievales representaban un elevado porcentaje y había sido sometidas a importantes cambios de imagen (Rodríguez Pérez, 2013, p. 187). Las grandes transformaciones acometidas estaban motivadas, lógicamente, por la necesaria mutación de unas construcciones concebidas en origen como inexpugnables y austeras, en espacios accesibles y confortables (Rodríguez Pérez y García Gutiérrez, 2016).

Pero lo cierto es que fue durante los años en que la red estuvo bajo el control del Ministerio de Información y Turismo franquista cuando más intensa resultó la rehabilitación y cambio de función de nuevos castillos con esta finalidad. Una labor de *represtinación*, que trató de devolver la vida a estos inmuebles para el uso hotelero, a partir de diferentes iniciativas gubernamentales. Desde 1963, por ejemplo, funcionó una "Comisión para el estudio de la restauración y habilitación de monumentos histórico-artísticos emplazados en rutas y lugares de interés turístico", integrada por responsables y altos cargos de la administración en materia de turismo, infraestructuras, patrimonio arquitectónico y bellas artes. El objetivo era trazar un plan integrado de actuación e inversión plurianual que permitiera usar con fines turísticos varios castillos del país. Casi en paralelo se puede documentar otra iniciativa, denominada "Plan Navarro de castillos" (1964), puesto en marcha desde Bellas Artes, que fijaba los criterios más adecuados para la selección de los inmuebles en los que realizar inversiones, el primero de los cuales era determinar la importancia histórica de los mismo, así como su significado para el "espíritu nacional", sin olvidar, a continuación, su valor arquitectónico y paisajístico, o su "importancia turística" (Almarcha y Villena, 2022a, pp. 197-199; Almarcha y Villena, 2022b, pp. 49-50).

Fuera cuáles fuesen los criterios de selección de los edificios históricos con el fin de incorporarlos en la red de alojamientos turísticos, el antecedente y modelo de intervención más evidente que marcó la actividad restauradora en el caso de las fortificaciones fueron las obras del castillo de La Mota, del que hablábamos antes (Lopez Muñiz, 2023, p. 680). La AEAC, aunque partidaria del reuso turístico de los castillos, en diferentes momentos manifestó su preocupación porque las actuaciones sobre el patrimonio castral estuvieran regidas por criterios adecuados,

respetaran los valores patrimoniales, históricos y arqueológicos de los edificios, y estuvieran sometidos a estándares arquitectónicos internacionales (Almarcha y Villena, 2022a, pp. 199-200).

El resultado, no obstante, fue que el Ministerio imprimió una marca de identidad particular a muchos de los nuevos paradores implantados en fortalezas, y forzó una unidad de estilo característica basada en referencias estéticas medievalizantes, que sacrificaba los valores históricos, patrimoniales e incluso hoteleros de los inmuebles. Para conseguir esa ficción medieval en las escenografías, no se dudó en falsear las características estructurales o decorativas de los edificios, así como los hechos históricos a ellos asociados; se combinaron construcciones históricas y modernas; o se recurrió, sin reparos, al derribo de añadidos postmedievales o a la edificación de nuevos módulos si se consideraba necesario. Tampoco importaba desmontar, cambiar de lugar elementos constructivos históricos, o incorporarlos al conjunto, aunque procedieran de otros conjuntos patrimoniales. Y, por supuesto, todas estas intervenciones se hicieron sin documentación histórica consistente ni estudios arqueológicos previos que pudieran orientarlas o condicionarlas (Rodríguez Pérez, 2013, pp. 653-655).

CONCLUSIONES

Los castillos medievales constituyen un poderoso referente de la Edad Media, por lo que son elementos que pueblan el imaginario y los escenarios que buscan representar ese contexto histórico y cultural. Han aparecido tradicionalmente en la ficción literaria y cinematográfica; más recientemente son parte fundamental del mundo del entretenimiento y del universo tecnológico de los videojuegos o de las recreaciones virtuales; y su estudio académico se renueva al ritmo de trabajos arqueológicos y de restauración, en tanto que restos de un pasado que es necesario conocer en su materialidad y en su contexto cultural.

El tratamiento contemporáneo de la arquitectura militar medieval, no obstante, ha variado en función de corrientes estéticas, restauradoras, de la aplicación de distintos criterios de intervención sobre el patrimonio y de la necesidad o posibilidad de dotar a los viejos edificios de algún uso distinto al original, de modo que sus restos pueden haber adquirido formas y funcionalidades que nunca tuvieron o para los que no fueron concebidos. En este capítulo hemos tratado de explicar las diferentes formas de tratar e intervenir en esos restos arquitectónicos medievales, cuya recepción y tratamiento diferenciales han ido desde el respeto arqueológico escrupuloso de sus rasgos originales, hasta su manipulación, idealización, relectura o banalización con finalidades diversas.

Hemos definido, asimismo, algunos estereotipos relacionados con los escenarios y la arquitectura medieval que pueblan el imaginario contemporáneo, tratando de desmontar ciertas visiones distorsionadas de la Edad Media, merced a sucesivas capas de imágenes que dieron forma al periodo desde el Renacimiento. Y finalmente, hemos indagado acerca del sentido que han adquirido concretamente los castillos como símbolos del mundo medieval, cuya importancia ha superado en muchos casos la mera referencia estética, para catalizar significa-

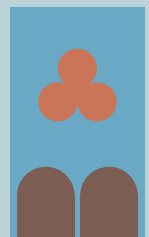
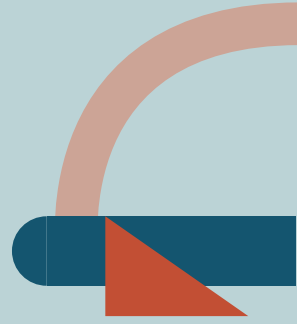
dos más intrincados y complejos, apuntalando discursos ideológicos o propagandísticos con clara intencionalidad.

Un ejemplo de esto ha sido tratado en las últimas páginas del texto, ya que durante el proceso de construcción de una nueva identidad histórica nacional y colectiva emprendida por el franquismo, la retórica del pasado medieval con sus héroes, valores, gestas y estética, tuvo un peso considerable. En esa visión mítica de la historia proyectada en el presente los castillos jugaron un papel protagonista: el nuevo estado encabezó iniciativas jurídicas para garantizar su protección, catalogación e inventario, como una forma de propaganda de ciertos valores paternalistas, tradicionales y esencialistas consustanciales al régimen; y, después, seleccionó, restauró y dotó de nuevas funcionalidades a una serie de fortalezas emblemáticas, cuyo valor patrimonial se potenció con otros mensajes que apelaban a esa historia nacional y a una vaga memoria del pasado medieval, del que extrajo ininidad de material ideológico para legitimarse.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almarcha, E. y Villena, R. (2022a). Una nación de castillos. Su restauración, imagen fotográfica y significado en el segundo franquismo. *Vínculos de Historia*, 11(1), 189-211. <http://dx.doi.org/10.18239/vdh.2022.11.08>
- Almarcha, E. y Villena, R. (2022b). Castillos en el horizonte. Conservación y restauración durante el franquismo. *NORBA. Revista de Arte*, XLII, 41-67. <https://doi.org/10.17398/2660-714X.42.41>
- Annaud, J.-J. (Director). (1986). *Der Name der Rose* [El nombre de la rosa] [Película]. Constantin Film; ZDF; Cristaldifilm; Radiotelevisione Italiana (RAI); Les Films Ariane; France 3 Cinéma; Allied Filmmakers.
- Arce, I. (1996). El estudio de los acabados y revestimientos de la arquitectura. En C. Escribano y L. Caballero (Coords.), *Arqueología de la arquitectura. El método arqueológico aplicado al proceso de estudio y de intervención en edificios históricos* (pp. 87-102). Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
- Ashley, M. (2010). Digital Conservation and Access: Saving Humanity's History in the Petabyte Age. *Virtual Archaeology Review*, 1(1), 9-12. <https://doi.org/10.4995/var.2010.4748>
- Aurell, J. (2006). El nuevo medievalismo y la interpretación de los textos históricos. *Hispania*, 66(224), 809-32.
- Bailliet, E. (2015). *Historia de la protección del patrimonio arquitectónico en España. 1933-1985*. [Tesis de Doctorado, Universidad Politécnica de Madrid]. Archivo Digital UPM, <https://oa.upm.es/40044/>. <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.40044>
- Bassets, M. (12 de noviembre de 2023). Puy du Fou, entre el espectáculo y la ideología. *El País*. <https://elpais.com/cultura/2023-11-12/puy-du-fou-entre-el-espectaculo-y-la-ideologia.html>
- Benioff, D. y Weiss, D. B. (Creadores) (2011-2019). *Game of Thrones* [Serie de Televisión]. HBO.
- Berzal, E. (29 de diciembre de 2020). El Castillo vestido de azul. *El Norte de Castilla*. <https://www.elnortedecastilla.es/valladolid/el-cronista/castillo-vestido-azul-20201229161837-nt.html>
- Bustos, C. (2015). *Pedro Muguruza Otaño (1893-1952): Aproximación histórica a su obra arquitectónica*. [Tesis de Doctorado, Universidad Politécnica de Madrid]. Archivo Digital UPM, <https://oa.upm.es/38530/>. <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.38530>
- Correyero, B. y Cal, R. (2008). *Turismo, la mayor propaganda del Estado. España: desde sus inicios hasta 1951*. Visión Libros.
- Crespo-Vila, R. (2017). La "nueva Edad Media": estado de la cuestión y ¿nuevas aplicaciones desde las teorías culturales contemporáneas (y la literatura). *eHumanista*, 37(1), 547-565.
- Fillari, A. (22 de marzo de 2024). *Assassin's Creed Mirage's consulting historian explains why authenticity is so crucial for games*. Game Developer. <https://www.gamedeveloper.com/design/assassin-s-creed-mirage-s-consulting-historian-explains-why-authenticity-is-so-crucial-for-games>
- Galbán, C. J. (2019). Tras altos muros de piedra (o hielo). Castillo y fortificación en los Siete Reinos (y el Medioevo). En D. Porrinas (coord.), *Poniente medieval. La Edad Media en la fantasía épica de Juego de Tronos* (pp. 59-79). El Tercer Sello / La Ergástula.
- Gallego, D. et al. (2016). El uso del tapial en las fortificaciones medievales de Castilla-La Mancha. Propuesta de estudio y primeros resultados de la investigación. En I. J. Gil Crespo (coord.), *Actas de las segundas jornadas sobre historia, arquitectura y construcción fortificada: Madrid, 6-7 de octubre de 2016* (pp. 215-234). Instituto Juan de Herrera / Fundación Cárdenas.
- Ganim, J. (2016). Medievalism and architecture. En L. D'Arcens (ed.), *The Cambridge Companion to Medievalism* (pp. 29-44). Cambridge University Press.
- García Alcázar, S. (2011). La huella romántica en la restauración monumental decimonónica en España. *Anales de historia del arte*, 1(1), 197-210.
- García Cuetos, M. P. (2009). *Humilde condición. El patrimonio cultural y la conservación de su autenticidad*. Trea.
- García Blas, L. (2013). San Martín de Frómista: revisión historiográfica de su construcción y restauraciones. *De Medioevo Aevo*, 4(2), 69-102.
- García García, Rafael (1996). Introducción. Viollet-le-Duc: vida, obra, ideas. En *La construcción medieval* (pp. XV-XXXIX). Instituto Juan de Herrera de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid / CEHOPU / CEDEX.
- García-Gutiérrez, J. (s.f.). Vicente Lampérez y Romea. En Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <http://dbe.rah.es/>).
- García Sanjuán, A. (2024). Usos políticos del concepto de Reconquista. En D. Porrinas (Ed.), *¿Reconquista! ¿Reconquista? Reconquista. Debates de historia* (pp. 171-194). Desperta Ferro Ediciones.
- Garris, A. (2017). La reconstrucción de la arquitectura militar como imagen del régimen franquista. En *XVII Congreso Nacional de Historia del Arte* (pp. 577-590). Atrio-Universidad de Barcelona / CEHA.
- Garris, A. (2012). La restauración de la arquitectura militar en la posguerra. En M. P. García, E. Almarcha y A. Hernández (coords.), *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española* (pp. 383-405). Abada Editores.
- German, A. (Director). (2013). *Trydno byt bogom* [Qué difícil es ser un dios] [Película]. Sever Studio; Lenfilm Studio; Telekanal Rossiya.

- Gil, L. (2004). El Palacio Real de Olite: crónica de una obstinación. *Papeles del Patal*, 2(1), 121-153.
- Gonçalves, A. R. y Sanmartín, R. (2021). Medievalismo. En F. García Jurado (dir.), *Diccionario Hispánico de la Recepción y Tradición Clásica* (pp. 484-492). Guillermo Escolar Editor.
- González-Varas, I. (1996). La reconstrucción de Santa María de Ripoll por Martín Sureda y Elías Rogent (1880-1893). *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 9(1), 249-296. 10.5944/etfvii.9.1996.2278
- Hirst, M. (Creador). (2013-2020). *Vikings* [Serie de Televisión]. Irish Film Board; Take 5 Productions; World 2000 Entertainment; MGM Television.
- Lacalle, J. M. (2023). Neomedievalismo: Un acercamiento al enfoque y una breve historización. *Calamus. Revista de la Sociedad Argentina de Estudios Medievales*, 7(1), 1-36.
- Legísima, J. R. de (1963). Decálogo de los castillos. *Boletín de la Asociación Española de Amigos de los Castillos*, 11(43), p. 255.
- López-Muñiz, G. (2017). El inventario de castillos de España (1949-1960): una fuente documental para el conocimiento de la historia y restauración de fortificaciones durante el franquismo. *Cuadernos de arquitectura y fortificación*, 4(1), 159-180.
- López-Muñiz, G. (2022). *La restauración de castillos durante el régimen de Franco (1939-1975). Criterios de intervenciones en usos distintos del hotelero*. [Tesis de Doctorado, Universidad Politécnica de Madrid]. Archivo Digital UPM, <https://oa.upm.es/73470/>. <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.73470>
- McCarter, R. (2 de marzo de 2018). *Kingdom Come: Deliverance - Myth-making and Historical Accuracy*. Unwinnable. <https://unwinnable.com/2018/03/02/deliverance-myth-making-and-historical-accuracy/>
- Moreno, F. J. (2019). Gesta Dei per Hispanos: invención, visualización e imposición del mito de Cruzada durante la Guerra Civil y el primer franquismo. En C. de Ayala, I. C. Fernandes y J. S. Palacios, *La Reconquista: ideología y justificación de la guerra santa peninsular* (pp. 483-518). La Ergástula / Universidad Autónoma de Madrid.
- Moreno, F. J. y Diaz-Andreu, M. (2023). Vino rancio en odres nuevos. La arquitectura y el espíritu nacional en la obra de Manuel Gómez-Moreno. En *Manuel Gómez-Moreno y los dólmene de Antequera* (pp. 69-86). Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, Junta de Andalucía.
- Moreno, F. J. (2024). La Reconquista en la cultura popular. En D. Porrinas (coord.), *Reconquista! ¿Reconquista? Reconquista (195-228)*. Desperta Ferro Ediciones.
- Moreno, A. (2007). *Historia del turismo en España en el siglo XX*. Síntesis.
- Pack, S. D. (2009). *La invasión pacífica. Los turistas y la España de Franco*. Turner.
- Querol, J. M. (2020). La construcción imaginaria de la Edad Media durante la Guerra Civil y el franquismo. En S. Fernández, P. Mármol y Y. Pereira (Coords.), *Aproximaciones al nacionalismo en las literaturas hispánicas* (pp. 163-188). Itsumustuan Editores.
- Rivera, J. J. (2008). De varia restauracione: *teoría e historia de la restauración arquitectónica*. Abada.
- Rodríguez Pérez, M^a J. (2013). *La rehabilitación de construcciones militares para uso hotelero: la red de Paradores de Turismo, (1928-2012)*. [Tesis de Doctorado, Universidad Politécnica de Madrid]. Archivo Digital UPM, <https://oa.upm.es/20132/>. <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.20132>
- Rodríguez Pérez, M^a J. y García-Gutiérrez, J. (2016). De lo inexpugnable a lo accesible: Correlación entre valores patrimoniales y turismo en los castillos de la Red de Paradores. *Erph_revista electrónica de patrimonio histórico*, 19(1), pp. 22-53.
- Sanmartín, R. (2004). De Edad Media y Medievalismos: Propuestas y perspectivas. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 22(1), 229-247.
- Sergi, G. (2000 [1998]). *La idea de Edad Media*. Crítica.
- Soraluce, J. R. (2006-2007). La transformación romántica de la arquitectura militar. *Abrente: Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 38-39(1), 257-278.
- Trabi, S. (2024). *The Arab World Institute partners with Ubisoft for an exclusive exhibition on Baghdad*. Accent. <https://accent.direct/the-arab-world-institute-partners-with-ubisoft-for-an-exclusive-exhibition-on-baghdad/>
- Valdeón, J. (2003). La valoración histórica de la Edad Media, entre el mito y la realidad. En J. I. de la Iglesia Duarte y J. L. Martín Rodríguez (coords.), *Memoria, mito y realidad en la historia medieval* (pp. 311-329). Instituto de Estudios Riojanos.
- Velasco, J. y Arranz, L. (Creadores). (2020-2021). *El Cid* [Serie de Televisión]. Zebra Producciones.
- Vicente, D. (2023). *La Edad Media franquista. El pasado medieval hispánico en la memoria histórica del franquismo y la legitimación del nuevo régimen*. Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones.
- Villena, L. (2003). Cincuenta años de la Asociación de Amigos de los Castillos. *Castillos de España*, 129(1), 27-36.
- Workman, L. J. (Ed.). (1979). Editorial. *Studies in Medievalism*, 1(1), 1-3.





PENSAR, INTERPRETAR Y REPRESENTAR



Artes mágicas neomedievales: Entre racionalismo y fantasía¹

Alberto Montaner y Celia Delgado
 Universidad de Zaragoza

MAGIA Y FANTASÍA

En el imaginario actual, la magia, como los castillos con mazmorras, las armaduras, la peste y la caza de brujas, es uno de los integrantes indispensables del mundo medieval, bien como parte del decorado oscurantista de un período supersticioso (salvo en el caso de la represión heteropatriarcal de la religión naturista de la Diosa Madre, en el caso de la inquisición y las brujas), bien como fuerza operativa, cuando el género se cultiva en clave fantástica. No nos vamos a entretener aquí en despintar un fresco de colores tan burdos; nos interesa simplemente constatar la íntima asociación de magia y neomedievalismo, entendido este, de forma laxa, como la (re)creación actual de escenarios y narraciones de inspiración al menos pretendidamente medieval (según el planteamiento explicado en Montaner, 2024). En este caso, lo que nos interesa es la segunda modalidad de comparecencia de la magia en el ámbito del neomedievalismo, es decir, aquellos casos en los que la magia resulta intranarrativamente operativa, que hoy es lo más frecuente, dada la prevalencia de la modalidad fantástica en la producción neomedievalista contemporánea. Para ello es necesario precisar algunos de los conceptos que vamos a manejar, empezando por el principio, es decir, las nociones mismas de fantasía y magia.

Aunque en la actualidad la fantasía es uno de los rasgos más habituales del neomedievalismo, en la Edad Media histórica, la magia no formaba parte de lo fantástico, si por tal se entiende aquello cuya realidad no se da en el mundo cotidiano, sino solo en el de la imaginación. En efecto, en la cosmovisión medieval la magia (en el sentido que definiremos en el segundo apartado) no se consideraba algo con realidad vicaria en la fantasía o la imaginativa, sino algo que poseía entidad propia o realidad sustantiva.

A lo que sí podía y solía asociarse la magia era a la maravilla, es decir, entraba en el ámbito de lo admirable (que es lo que etimológicamente

¹ El presente trabajo se inscribe en las actividades del Proyecto de I+D+i PID2021-127063NB-I00: *Narremas y Mitemas: Unidades de Elaboración Épica e Historiográfica*, del Programa Estatal de Generación de Conocimiento (MICINN/AEI/FEDER, UE) y del Grupo de Referencia H34_23R: *Polymathía: Grupo de investigación para el estudio interdisciplinar de las tensiones, las emociones y los procesos socioculturales* (DGA).

significa aquella, como derivado del latín *mirabilia* 'cosas admirables', plural neutro del adjetivo *mirabilis* 'admirable, sorprendente, extraordinario')². Aunque hay una obvia y amplia zona de intersección entre lo maravilloso y lo fantástico, se trata de dos conjuntos diferentes de fenómenos, el primero de los cuales queda determinado por su efecto (la admiración como nivel superior de la sorpresa), mientras que el segundo lo está por su causa (juzgada imposible en el mundo físico). Así, frente a lo que ocurría en la cultura medieval, en la producción neomedieval la magia, si bien suele ser maravillosa, lo que resulta, por definición, es fantástica (salvo en algunos pocos casos de racionalización).

LA MAGIA MEDIEVAL Y SUS FORMAS

La consideración fantástica de la magia deriva de su conceptualización como algo opuesto a lo que es dable en el registro empírico, según se aprecia, por ejemplo, en la definición que ofrece el diccionario académico: "Arte o ciencia oculta con que se pretende producir, valiéndose de ciertos actos o palabras, o con la intervención de seres imaginables [sic], resultados contrarios a las leyes naturales" (RAE & ASALE 2023: s. v., § 1). De una manera más precisa, la magia es la práctica basada en la creencia de que la voluntad humana puede imponerse a las circunstancias por su mero imperio, a partir de la eficacia generalizada, aunque no indiscriminada, de las acciones a distancia (Montaner y Lara 2014: 35-36, 43 y 171-74).

La *actio per distans* o acción a distancia implica la interacción no local de objetos que están separados en el espacio; es decir, supone que "los cuerpos y las fuerzas pueden influirse recíprocamente sin necesidad de entrar en contacto directo" (Ferrater Mora 1964: I, 225). Podría objetarse a esto que una cédula o cualquier objeto hechizado puesto, por ejemplo, sobre una herida, con fines de sanación, está en contacto con la parte afectada. Sin embargo, el remedio no depende de la interacción entre la aplicación y los tejidos dañados, como en un emplasto, sino en la esperada actuación de las virtudes o poderes del objeto mágico. A estos efectos, cualquier acción de un principio inmaterial (se lo conciba o no estrictamente como espiritual) sobre un objeto material puede considerarse una forma de *actio per distans*. El símil clásico, aunque ya racionalizado, para esta capacidad de operar a distancia lo ofrecía la piedra imán, como explicaba Castañega, *Tratado de las supersticiones*, XII (ed. 1997: 95):

muchas veces vemos la experiencia y las obras maravillosas, y no sabemos dar razón dellas, salvo que es tal la propiedad de las cosas naturales y que a nosotros es oculta, como es la propiedad natural y virtud oculta de la piedra imán, que atrae así al acero, como claramente parece por experiencia: y ninguno podría dar razón dello, sino que es tal su propiedad. ●●●

Para explicar esto, el ocultismo contemporáneo ha encontrado una designación de inspiración científica en el concepto de *energía*, a veces sustituido por el de *vibraciones*³. Estas últimas, mediante la idea física de resonancia, es decir, el "Fenómeno que se produce al coincidir la frecuencia propia de un sistema mecánico, eléctrico, etc., con la frecuencia de una excitación externa" (RAE & ASALE 2023: s. v., § 5), actualiza

² Para la noción medieval de maravilla, véase Le Goff (1978, 1999 y 2005).

³ Melton (2001: I, x, 32-33, 77-78; II, 1154, 1687, 1699 *et passim*). En el período intermedio, se acuñó el concepto de *fuera psíquica*: "les phénomènes [...] provoqués par la mise en action de la force de l'homme sur la nature, appelée, dans l'espèce, force psychique" ("Un initié", 1894: 233-234), que luego se circunscribiría al ámbito de la parapsicología (cf. Melton, 2001: II, 1247-1250 y 1251-1253).

las viejas nociones de *harmonia mundi* y *sympathia rerum*, mientras que el primero consituye "la force universelle, l'énergie unique d'où dérivent toutes les autres" ("Un initié" 1894: 477). Esta concepción, tomada de la física coetánea, traspasó al discurso filosófico, no solo al ocultista, de forma que, al mediar el pasado siglo, Teilhard de Chardin la caracterizaba, no sin cierta sorna, como "L'énergie, entité flottante universelle, d'où tout émerge, et où tout retombe, comme dans un océan. L'énergie, le nouvel esprit. L'énergie, le nouveau dieu" (1955: 286).

La forma en que, según el pensamiento mágico, la voluntad humana es capaz de actuar a distancia puede ser mediata o inmediata, ya que, unas veces dimana de una cualidad intrínseca del individuo (sus poderes mágicos) y otras de las operaciones que le permiten al oficiante la sujeción a su arbitrio de los diversos elementos del cosmos (las artes mágicas), lo que suele atribuirse a la participación de elementos numinosos o a las fuerzas secretas de la naturaleza. Esa proyección mágica de la voluntad actúa en su entorno (respecto de toda clase de seres, desde los espirituales a los minerales) o sobre su entorno (fenómenos atmosféricos, ciclos de fertilidad u otros procesos naturales).

A la hora de aplicar la acción a distancia con procedimientos mediatos, se parte de tres principios fundamentales: el de simpatía o semejanza, en virtud del cual se admite que lo semejante produce lo semejante, el de antipatía o contraste, según el cual una cosa actúa sobre su opuesta (que no es sino la inversa del anterior), y el de contigüidad o contagio, por el cual las cosas que estuvieron en contacto se influyen mutuamente a distancia⁴. De estos dos principios, los dos primero se relacionan cognitivamente con la metáfora y el tercero, con la metonimia.

Sin embargo, aunque estos principios presiden buena parte de la magia (en particular, de la tradicional), no todas las manifestaciones mágicas se sometan a ellas ni al principio general de empatía (Askevis-Leherpeux 1988: 43-44). Por un lado, los personajes que poseen poderes mágicos (ya sean innatos o infusos) simplemente proyectan su voluntad, sin necesidad de adminículos ni operaciones que tengan que valerse de dichos principios. Por otro, cuando las artes mágicas apelan a seres numinosos⁵, se espera que sea la acción de estos la que haga efectiva la magia, al margen de la aplicación de los principios antedichos.

No obstante, por ejemplo, en el caso de la astromagia una invocación dada se dirigirá al (espíritu del) planeta más relacionado con el objeto de deseo, aplicando el principio de semejanza o analogía. Así, por ejemplo, se aprecia en uno de los más importantes tratados del género, la *Gāyatu l-ḥakīmi* (= *La meta del sabio*), apócrifo atribuido al matemático andalusí al-Mağrīṭī y más conocido en occidente como *Picatrix*:

وَأَمَّا دَعْوَةُ الشَّمْسِ أَيْضًا الَّتِي يَحْتَاجُ إِلَيْهَا مِنْ قِصْرِ سُلْطَانِهِ وَضَعْفَتْ مُتْنُهُ فَلْيَتَوَخَّ مِنْ يَرِيدِ
 أَنْ يَعْمَلَ هَذَا مِمَّنْ جَفَاهُ مَلَكٌ أَوْ خَشِيَ عَلَى مُلْكِهِ ذَهَابَهُ أَوْ غَيْرِ هَذَا مِنْ زَوَالِ رِئَاسَةٍ

En cuanto a la *invocación del Sol*, tiene necesidad de ella aquel cuyo poder mengua y cuyo favor se debilita, así como el que quiere agradar a quien quiere que haga esto, ya sea que lo desdeñe un rey, o tema la desaparición de su poder real, u otra cosa respecto de la declinación de su caudillaje⁶. ● ● ●

⁴ Mauss (1950: 57). Como observó Caro Baroja (1967: I, 29), ya Plotino había incluido los dos primeros principios (reducibles al de semejanza, directa o inversa) bajo la ley general de la simpatía cósmica: "Τὰς δὲ γοητείας πῶς; Ἡ τῆ συμπαθεία, καὶ τῷ πεφυκέσθαι συμφωνίαν εἶναι ὁμοίων καὶ ἐναντίωσιν ἄνομοίων" = '¿Y cómo [actúa] la magia? Por simpatía, pues es natural que haya sintonía de similares y oposición de disímiles' (*Enneades*, IV, IV, 40; ed. 1951-1973; salvo indicación en contrario, esta y las restantes traducciones son nuestras).

⁵ Independientemente de cómo se los conciba, sobre lo que algo diremos a continuación.

⁶ Pseudo-al-Mağrīṭī, *Gāyatu l-ḥakīmi*, III, VII, 27 (ed. 1933: 218).

Finalmente, hay que tener en cuenta que una gran parte de las operaciones mágicas son de naturaleza verbal y que, a menudo, la simple fuerza de las fórmulas mágicas (que traducen la voluntad del mago) se considera suficientemente eficaz. Aquí, no obstante, hay de nuevo casos en que estos planteamientos se combinan con los tres principios citados.

De lo dicho se desprende que las capacidades mágicas de un individuo dado pueden ser innatas o adquiridas, consiguiéndose, a su vez, estas últimas, mediante infusión o por el aprendizaje. La infusión o insuflación puede transmitir directamente los poderes mágicos (como veremos en el caso de la brujería), pero también puede producir ciencia infusa, que luego permitirá aplicar los conocimientos así transmitidos mediante las correspondientes operaciones mágicas. Ese era el objetivo de uno de los más célebres tratados mágicos atribuidos a Salomón que corrieron por Europa desde la Baja Edad Media, el *Ars Notoria*, en el que, gracias a la contemplación de ciertos diagramas o *notæ* y el recitado de determinados nombres angélicos y oraciones conexas, el practicante debía alcanzar el conocimiento del trívio, el cuádrivio, las lenguas bíblicas (hebreo y griego), la magia y diversas artes adivinatorias, como las vinculadas a los cuatro elementos, a saber, geomancia, hidromancia, aeromancia y piromancia (Skinner y Clark 2019).

Como puede apreciarse, el origen de las capacidades mágicas se vincula a la fuente del poder mágico en sí. En el caso de los poderes innatos, dicha fuente suele ser indeterminada, al menos desde la concepción tradicional, aunque en determinados casos (como la brujería teológica, es decir, en su reinterpretación eclesiástica) se liga a la intervención diabólica. Esta, por otro lado, se integra entre las fuentes de poder espiritual, el cual posee condición preternatural, es decir, "la actuación que va más allá del obrar de la naturaleza del universo material. Lo que es fruto de la actuación de una naturaleza angélica o demoniaca" (Fortea 2008: 49). En la tradición clásica los entes espirituales que, habiendo sido debidamente invocados o conjurados, satisfacen las peticiones del mago se conciben como *daímones* o *numina* 'deidades', mientras que en la tradición judía se asimilan a *mal'ákîm* 'ángeles'; en la islámica a *malā'ikah* 'ángeles' o a *ǧinn* 'genios', y en la cristiana a ángeles o, sobre todo, a demonios. De forma más general, se puede decir que los espíritus a los que puede apelar un mago son positivos o angélicos, neutros o numinosos y negativos, diabólicos o demoníacos.

Frente a esta fuente de poder espiritual está la fuente física, que da lugar a la magia natural. Esta consiste en explotar adecuadamente los *arcana Naturæ* o secretos más recónditos de la naturaleza para obtener efectos de apariencia portentosa o aun milagrosa. En este ámbito entra toda la astromagia puramente astral (no la que se vale de los númenes planetarios, como hemos visto en el *Picatrix*), así como los conocimientos vinculados a las propiedades ocultas de las plantas, los minerales o los animales. Sirva de ejemplo el siguiente pasaje del *Lapidario* de Alfonso X el Sabio: "*Alfaz* dizen en griego a la quinta décima piedra de la A. E fállanla en las marismas de Egipto. E quiquier que beviere el agua con que la lavare o aquello que salliere del su fregamiento non podrá nozirlle ningún poçõn [= 'dañarle ninguna poción (venenosa)'] que beva"⁷. Finalmente, como queda dicho, hay casos en los que la eficacia deriva del propio poder de la palabra, por lo que se puede hablar de una fuente formularia, en tanto que vinculada al empleo de fórmulas mágicas.

⁷ Alfonso X, *Lapidario*, IV, sub littera A, n.º 15 (ed. 2014: 308). En realidad, *alfaz* no es una voz griega, sino árabe, *al-faṣṣ* 'chatón, piedra preciosa engastada en una sortija', derivada posiblemente de una voz egipcia afín al copto *poçe* (Corriente, Pereira y Vicente, 2019: 970).

El modo de empleo de estas diversas clases de poder combina esta tipología con la del origen de las capacidades mágicas. Cuando estas son innatas o infusas, el *modus operandi* es de tipo inmediato, pues los poderes actúan de forma directa, normalmente de acuerdo con la voluntad del mago, aunque a veces aquellos pueden afectar a alguien de modo involuntario, situación cuyo caso paradigmático es el aojamiento o infestación por mal de ojo.

No obstante, la mayor parte de la magia se vale de procedimientos mediatos, es decir, de aquellos que, a su vez, producen los efectos mágicos. Estos pueden ser de tipo natural (por ejemplo, la aplicación de determinada piedra, como la del ejemplo precitado del *Lapidario* alfonsí), pero más habitualmente son de tipo ritual, es decir, hay que realizar algún tipo de rito mágico para que surtan efecto, el cual puede consistir en un conjuro ejecutivo o invocatorio. Los primeros son aquellos que pretenden actuar directamente sobre la realidad, a partir de la mera enunciación de las fórmulas mágicas correspondientes o la realización de determinadas acciones (como clavar agujas a una figura de cera que se parece a la víctima o a la que se han adherido pelos o recortes de uñas suyos). Los segundos son los que apelan a un ente espiritual, como los descritos arriba, para que este haga posible (de un modo u otro) lo solicitado o exigido por el mago.

No podemos detenernos aquí en la caracterización detallada de los tipos de mago reconocidos por la cosmovisión medieval, por lo que remitimos al lector a la primera tabla final, donde podría verlos caracterizados de manera sintética.

LA MAGIA NEOMEDIEVALISTA Y SUS TIPOS

La clasificación mágica enunciada se basa en las concepciones vigentes en la Edad Media, tanto en la práctica de la magia como en su representación literaria. Dichos planteamientos continúan vigentes (con diversas adaptaciones) en la narrativa literaria y gráfica de tipo neomedievalista o, más generalmente, fantástica. Esta deuda puede ser consciente o inconsciente; desarrollada, en el primero caso, de manera intencionada mediante el conocimiento de fuentes o estudios sobre la magia medieval, o, en el segundo, a través de la tradición difusa. Para alcanzar dicho objetivo, hemos seleccionado una serie de ejemplos tomados de novelas, cómics, series televisivas y videojuegos suficientemente representativas, debido a su enorme popularidad, de los planteamientos hoy aceptados al respecto.

En cuanto al corpus seleccionado, en el ámbito de los cómics, podemos destacar especialmente aquellos derivados de la tradición caballerescas o inspirados en ella, como ocurre con el conocido cómic *Prince Valiant in the Days of King Arthur* o *Príncipe Valiente en los Días del Rey Arturo*, de Harold Foster (1937-1971)⁸, y, en el ámbito hispánico, *El Capitán Trueno*, de Víctor Mora y Miguel Ambrosio Zaragoza (1956). Ambos corresponden a la popularidad de la 'fiebre' neomedievalista que comenzó en la narrativa gráfica y el cine a comienzos del siglo XX, inspirada, sin duda, por la popularidad de la narrativa romántica, en especial las novelas de corte histórico-aventurero como las de Walter Scott. En este sentido, el *Príncipe Valiente* muestra una refundición de

⁸ En 1971, Foster pasó el relevo gráfico a John Cullen Murphy, pero siguió escribiendo el guion y preparando bocetos hasta 1980.

la historia del caballero Perceval (*vid.* Blanc, 2013 y Delgado, 2018 y 2021), por lo que su inspiración en el ciclo artúrico requiere la aparición de la maravilla y la magia, en consonancia con los personajes que aparecen en él.

El Capitán Trueno, por otro lado, sigue la inspiración de Foster, aunque su concepción, igualmente basada en la recepción de la Edad Media por un público actual y juvenil, se diversifica a lo largo de sus aventuras por el globo, tratando la aparición de magos, brujas y hechiceras desde un punto de vista más folclórico e incluso racionalista. Completamos, así, el acercamiento realizado en Delgado (2023a: 66-72) a partir de algunos personajes masculinos que ejercen la magia dentro de las obras nombradas y que procedemos a reinterpretar a la luz de la tipología mágica explicada en el apartado segundo.

A los ejemplos de narrativa gráfica procedentes del cómic se le suma un breve ejemplo de *Maldita Castilla*, videojuego español del año 2012 desarrollado por Juan Antonio Becerra y Jacobo García Palma, que se basa en la épica y los libros de caballerías, así como en elementos folclóricos. Finalmente, resultará revelador un breve recorrido por la evolución del personaje de Merlín: partiendo de algunas características reconocibles presentes ya en la tradición artúrica, observaremos cómo se adaptan y cambian en algunas representaciones modernas del personaje, así como en personajes herederos de dichas características en la narrativa de masas, como puede ser la dualidad Gandalf/Saruman de la conocida obra de J. R. R. Tolkien o el famoso director de la escuela de Hogwarts en la saga de J. K. Rowling.

Ejemplos de magos naturales en el cómic neomedievalista

Dentro de cómics neomedievalistas como el *Príncipe Valiente* o *El Capitán Trueno* encontramos un amplio rango de personajes que manejan un gran abanico de capacidades mágicas, algunos de los cuales se presentan bajo la forma de magos naturales, lo que implica una cierta racionalización de sus poderes mágicos.

Podemos empezar por Kundra, un anciano cuya primera aparición se da en el capítulo de *El Capitán Trueno* titulado "¡Las hordas de Gengis-Khan!" (Mora y Zaragoza, 1956-1968). Kundra es capaz de crear ilusiones ópticas a través de sus ojos, poder del que se sirven los héroes, al aliarse con él, para hacer huir a gran parte del ejército mongol. Ya que Trueno solo aduce que se trata de un hombre que "tiene los ojos distintos a los nuestros" (Mora y Zaragoza, 1956-1968), resulta complicado establecer el origen y la naturaleza de sus poderes o artes, que en un principio relacionamos, siguiendo a Llosa Sanz (2019: 122), con algún tipo de hipnotismo que ha sido reinterpretado en el cómic como ilusionismo o fantasmagoría (Delgado, 2023a: 71).

Sin embargo, desde las categorías explicadas en el apartado segundo, podemos apreciar que en realidad Kundra se relaciona con el modelo de hechicero chamánico⁹ que ha sido racionalizado como hipnotizador: el anciano chamán podría actuar, no a través del mundo de los espíritus, sino con sus 'energías' espirituales o 'fuerzas psíquicas' sobre el mundo físico, en este caso, produciendo visiones con el fin de aterrar a los humanos. El anciano tendría entonces poderes innatos, dimanantes de una fuente física o natural y aplicados mediante un procedimiento inmediato voluntario. Su caracterización se alinea, pues,

⁹ El chamanismo es una práctica mágico-religiosa tradicional realizada por un practicante específico, el chamán (< fr. *chaman* < ruso *šaman* < tungús *šaman*), cuya efectividad deriva, según sus creencias, de su capacidad para interactuar con el mundo de los espíritus ancestrales o animales (totémicos). Para ello, se vale de estados alterados de conciencia, como el trance, y su objetivo suele ser dirigir espíritus o fuerzas espirituales al mundo físico con fines de curación, adivinación o ayuda (*vid.* Vitebsky, 1995).

más bien con lo parapsicológico que con lo estrictamente mágico, por más que aquella no sea sino la versión actualizada de la magia natural renacentista en términos de psiquismo decimonónico.

Seguidamente, dentro del mismo cómic, algunos capítulos más adelante, encontramos un ejemplo muy distinto de mago: Kabali, un malvado hechicero, apoyo del antagonista de la historia, que busca por su parte adquirir riquezas para costearse los gastos de sus investigaciones en busca de la piedra filosofal (“La historia de Sigrid”, en Mora y Zaragoza, 1956-1968). Este representaría —al igual que hace Saruman, como veremos más adelante— la conocida figura del alquimista maléfico, que anticipa el personaje tipificado del científico maligno, especialmente reconocido dentro del cómic de superhéroes (Delgado, 2023b: 668). Kabali, por lo tanto, no cuenta con poderes mágicos innatos, sino que emplea artes mágicas aprendidas, con una fuente de poder física y un procedimiento mediato natural para el ejercicio de estas artes mágicas. Este tipo de artes pueden relacionarse asimismo con el paradigma mágico de los libros de caballerías y la épica áurea, en las que la magia se halla a menudo relacionada con la filosofía natural y no con la intervención demoníaca, pues está “basada en el conocimiento de los efectos terrenales de las evoluciones de los astros y de las virtudes especiales de animales, plantas y piedras” (Cuesta Torre, 2014: 352).

Ejemplos de hechiceras en el cómic y el videojuego neomedievalistas

Como muestran Cuesta Torre (2014) y Lara (2014), y confirmamos en Delgado (2023a), las diferencias argumentales que van implícitas según el género de los personajes mágicos en la literatura caballerescas son notables. Si bien en el paradigma hispánico suelen aparecer los magos o hechiceros como agresores u oponentes y las hechiceras o, más bien, las *sabidoras* (cuya caracterización mágica es bastante difusa) como auxiliares (según el patrón establecido en el *Amadís de Gaula*, de Garci Rodríguez de Montalvo), el paradigma artúrico, como bien sabemos, sitúa al mago como auxiliar del protagonista (Merlín) y a la maga como su agresora u oponente (Morgana)¹⁰.

Este es el paradigma que sigue la mayor parte de las adaptaciones posteriores, en las que las hechiceras aparecen como antagonistas o deuterantagonistas. Un caso claro ocurre en el videojuego *Maldita Castilla*, desarrollado por Juan Antonio Becerra, alias ‘Locomalito’, y Javier García Palma, ‘Gryzor87’ (2012). En él, la hechicera Moura hace un trato con el demonio Luzfarel (advértase el cruce de Lucifer y Luzbel) para abrir un portal al Inframundo a través del cual recuperar a su amado (lo que actualiza, con inversión de géneros, el tema de Orfeo y Eurídice), desencadenando una maldición en el reino, que se ve invadido por terribles monstruos. La propia Moura es denominada dentro del juego como “la bella hechizada” y, por descontado, remite a las *mouras* encantadas del folclore gallego, además de al mito medieval de la princesa Melusina, dado que aparece en la lucha final con una cola de serpiente (Delgado, 2021: 240). Como ya se expone en Delgado (2023a), sobre la base teórica de Montaner y Lara (2014: 183, 2016: 444-446), Moura no es una bruja, pese a su relación con el diablo, ya que no ofrece una relación vasallática explícita formalizada en el aquelarre, sino un pacto (que además resulta ser engañoso), con lo que se convierte en una hechicera nigromántica o nigromantesa, en la línea de Celestina

¹⁰ Véanse, no obstante, las matizaciones de Breuer (2009), con la salvedad de que confunde la hechicera (*sorceress*) con la bruja (*witch*). La caracterización funcional de estos personajes puede verse en Delgado (2021), lo que aquí se complementa con su análisis desde el punto de vista mágico.

(cf. Montaner y Lara, 2016). Su capacidad mágica por lo tanto proviene de artes mágicas aprendidas (se nos dice que "se dedicó a estudiar conjuros y magias oscuras", *Maldita Castilla (manual de usuario)*, 2012), con una fuente de poder espiritual diabólica y un procedimiento claramente mediato y ritual, a través de un conjuro invocatorio.

Resulta especialmente interesante, dentro de la iconografía de los personajes femeninos, apreciar la diferencia existente entre las representaciones pictóricas de Morgana (*Prince Valiant*) y Moura (*Maldita Castilla*) y la anciana Horrit, llamada "bruja del pantano" en el *Príncipe Valiente*, la cual muestra a Valiant su futuro en el fuego de su hoguera, augurándole un sinfín de aventuras en las que no encontrará felicidad (Foster, 1937). La frecuente confusión entre los términos de hechicera y bruja, según la cual estos dos términos son cuasi intercambiables, suele traducirse en una plasmación iconográfica en que la diferencia radica en las respectivas imágenes de la hechicera como joven y bella y de la bruja como anciana de aspecto malhumorado¹¹, aunque esto ha cambiado en los últimos tiempos con la incorporación de la *cool witch* en series como *Charmed* (1998-2006), *Witches of East End* (2013-2014) o *Good Witch* (2015-2022).

En realidad, la hechicera y la bruja no tienen nada que ver. La segunda se caracteriza por su malignidad intrínseca, que es la propia fuente de su poder mágico en la concepción tradicional, aunque en la teologal este proceda de su sometimiento vasallático al demonio en el aquelarre. En cambio, la hechicera es la recipiendaria de un saber tradicional que amalgama prácticas medicinales y propiamente mágicas, en los ámbitos de la salud y el amor, sobre todo, pudiendo ser sus actividades benéficas o maléficas¹². Tal y como se la caracteriza en el cómic, Horrit, por lo tanto, aunque sea denominada *witch* o, en la versión española, 'bruja', no lo es en absoluto. Tampoco es propiamente una hechicera, poseyendo más bien rasgos de médium, cuyos poderes parecen provenir de una capacidad innata de origen indeterminado, centrada en la capacidad de hacer ver el futuro, aunque las palabras con las que lo invita a ello podrían considerarse una forma difuminada de conjuro ejecutivo¹³.

Por otra parte, la anciana Gontroda de *El Capitán Trueno* ("¡Gontroda, la hechicera!", en Mora y Zaragoza, 1956) comparte numerosos rasgos iconográficos con Horrit; sin embargo, el desarrollo del episodio da una serie de pistas que ayudan a distinguir claramente a ambos personajes dentro de la clasificación mágica. Gontroda aparece también en un paisaje remoto: el interior de una cueva bajo un castillo, repleta de grimorios, con un caldero y diversos animales relacionados con la iconografía mágica, como una lechuza. Como señala Schade: "Among the [illustrated] motives quoted most frequently are the ride of the witches on sticks or animals and the group of witches cooking hailstorms by throwing snakes and cocks into the boiling cauldron above a fire" (2020: 356, *vid.* también 361-363). Además, se dispone a dar de beber una poción a un caballero que se encuentra secuestrado y, tras ser descubierta, envía a un dragón tricéfalo para detener a los protagonistas, al que Trueno debe vencer en un episodio claramente reminisciente de la leyenda de san Jorge (Delgado, 2021: 244).

Aunque Gontroda participa, como Horrit, de la iconografía de la vieja bruja, sus actividades son más bien de hechicera (Delgado, 2021: 241-245 y 2023: 73). En efecto, más allá de la apariencia prototípica

¹¹ Para el tipo de la *old witch*, véase Bailey (2003: 5-6, 9, 44, 59, 82, 109 y 149).

¹² Montaner y Lara (2014: 74-146). Una distinción semejante se da, por ejemplo, en algunas sociedades africanas: "Day sorcerers might work magic either to help or harm people, but usually do so on an individual basis and for specific reasons, often for pay. Night witches are more inherently malevolent. They are typically pictured as old women who seek to harm the entire community" (Bailey (2003: 4).

¹³ Cuando Horrit hace mirar a Valiant las ascuas del fuego, esta anuncia "Already your greatest sorrow awaits you. [...] Now look and see what else will befall" (Foster, 1937), lo que en la traducción española reza así: "Tu mayor pena te aguarda ya. [...] Ahora, mira y contempla qué más acaecerá".

(favorecida por la confusión ya mencionada), el personaje no posee ninguno de los rasgos de la bruja ni tradicional ni teologal. A cambio, posee grimorios o libros de magia, más bien propios de la magia ritual letrada que de la hechicería tradicional, pero que en ciertos momentos empezaron a difundirse entre las hechiceras urbanas (Davies, 2009: 66-67). La preparación de pócimas es también un rasgo hechiceril y además la emplea para hacer el bien (reanimar al caballero), pese a que durante ese segmento narrativo actúe como deuterantagonista o auxiliar del agresor. Su tipo de capacidad mágica sería por lo tanto adquirida, mediante la lectura de tratados de magia, es decir, poseería artes mágicas como capacidad aprendida. En cuanto a su fuente de poder, por lo que se aprecia en el capítulo del cómic, parece natural, aunque, en último término, queda indeterminada.

La descendencia de Merlín

Debido a su condición de prototipo, en su doble sentido de ejemplar prístino y modelo paradigmático (cf. Montaner, 2023: 44-52), hemos decidido, para concluir este rápido repaso, tratar de forma independiente la figura del gran mago en su aparición dentro de la narrativa gráfica moderna, para así establecer una ligazón con algunas de las figuras que con más claridad resultan deudoras de su modelo: Gandalf, Saruman y Dumbledore.

El personaje original es complejo, ya que su poder fundamental es la profecía (como se plasma especialmente en las *Prophetiæ Merlini* y *El baladro del sabio Merlín*), mientras que su sabiduría (no solo mágica) se debe a que, según la tradición artúrica iniciada con la *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth, sus poderes provienen de ser hijo de un incubo y una mortal, como indica Maugancio al rey Vortigern, cuando Merlín es conducido a la corte del segundo:

In libris philosophorum nostrorum et in pluribus historiis repperi multos homines huiusmodi procreationem habuisse. Nam, ut Apulegius [sic] de deo Socratis perhibet, inter lunam et terram habitant spiritus quos incubos demones appellamus. Hii partim habent natura hominum, partim uero angelorum, et cum uolunt assumunt sibi humanas figuras et cum mulieribus coeunt. Forsitan unus ex eis huic mulieri apparuit et iuueneme istum in ipsa generauit.

En los libros de nuestros filósofos y en numerosas historias encontré que muchos hombres habían sido procreados de tal modo. Pues, como señala Apuleyo en *Sobre el dios de Sócrates*, entre la tierra y la luna habitan espíritus a los que llamamos demonios incubos. Estos tienen una naturaleza en parte de hombre y en parte, en cambio, de ángel, y cuando quieres, asumen aspecto humano y cohabitan con mujeres. Posiblemente uno de ellos se le apareció a esta mujer y engendró en ella a este joven¹⁴. ● ● ●

¹⁴ Geoffroy of Montmouth *Historia de regum Britannie*, VI, XVIII = § 107 (ed. 1985: 72). Para una buena síntesis sobre los orígenes, capacidades y evolución del personaje hasta los años ochenta, véase Lacy (1996: 319-323); una amplia exposición, actualizada hasta los años noventa, ofrece Lupack (2005: 329-369) y, para más detalles, puede verse la monografía coordinada por Goodrich y Thompson (2003).

Como no podía ser menos, en el *Príncipe Valiente* aparece la figura auxiliar de Merlín: "An early appearance is in Harold R. (Hal) Foster's long-lived and influential *Prince Valiant*, begun in 1937, where the prophet, seer, and wizard appears as an expected adjunct of King Arthur's court; looking much like the sage of Doré and Pyle, he must usually be consulted in his tower apart from Camelot" (Goodrich y Thompson, 2003: 59). Durante las aventuras de Valiant, Merlín se muestra, en contraposición a Morgana, como un auxiliar del protagonista en su rescate del

caballero Gawain, secuestrado por la hechicera. En el *Príncipe Valiente*, opera mediante artes mágicas adquiridas, ya que aparece consultando grimorios, descritos como "ancient volumes of strange lore", para realizar sus rituales, sin que se aluda en ningún momento a su filiación demoníaca. El procedimiento de realización es mediato, a través de un conjuro ejecutivo, para el cual necesita aplicar el principio de contigüidad: "I can help", le dice Merlín a Valiant, "but first you must secure for me something this sorceress has worn, or handled, or valued, then I can cast a spell" (Foster, 1937-1970). Por esta razón, su fuente de poder podría oscilar también entre la física o natural y la espiritual o numinosa, aunque la naturaleza de esta última no queda claramente especificada en esta recreación contemporánea del personaje.

Tampoco existe unanimidad a este respecto en otras iteraciones modernas del personaje. Así, en la conocida serie *Merlin* (2008-2012), el resumen del primer capítulo de la serie (que puede encontrarse en la web de la plataforma Prime Video) señala que "Young warlock Merlin arrives at Camelot, where magic is punishable by death. But Merlin learns that his destiny is to use magic to protect" (Shine Television, 2008). Se lo designa, pues, como como *warlock* y no como *wizard*, *sorcerer* o *magician*, lo que no parece tener el respaldo de la tradición, pues el término no consta en ninguna de las obras de referencia citadas en la nota 13. A menudo, *warlock* se emplea de modo genérico, desde el siglo XV, para referirse a un brujo, mago o hechicero, originalmente sin distinción de género (Bailey 2003: 139), pero posteriormente fijado en el masculino (así lo emplea la propia *wiki* de la serie, *Merlin Wiki*, s. f. s. v. 'warlock'). Sin embargo, podría ser que en este caso la utilización del término hiciera referencia a la relación de Merlín con los poderes demoníacos derivada de su concepción, de acuerdo con la acepción 4.a dada por el *Oxford English Dictionary* (2023: s. v.):

One in league with the Devil and so possessing occult and evil powers; a sorcerer, wizard (sometimes partly imagined as inhuman or demonic, and so approaching sense 2 [= A devil, demon, spirit of hell] or 3 [= A savage or monstrous creature (hostile to men)]); the male counterpart of witch. *Scottish and northern dialect*. Frequently used by Scott, whence it has obtained some general literary currency. ●●●

Esta concepción extraordinaria de Merlín ha sido aludida no solo por los estudiosos del famoso mago, sino también por aquellos investigadores que lo han puesto en relación con personajes posteriores a los que ha servido claramente de modelo, como Riga (2008: 32) o Noel (1977: 110). Los orígenes de Merlín son sin duda un elemento esencial del personaje:

A multi-faceted figure, Merlin is most frequently shown to have come from ambiguous origins, both good and evil, and to have immense magical and occult powers. [...] In all accounts, whether positive or negative, he is portrayed as a figure who does not hesitate to use his often immense powers to achieve the cultural, social, and political ends he has envisioned. (Riga, 2008: 31-32). ●●●

Esta dualidad que se le atribuye al famoso mago es la que permea las figuras de los conocidos hechiceros Gandalf y Saruman en la famosa saga de J. R. R. Tolkien *El Señor de los Anillos* (1954-1955). Gandalf, que hacía ya su primera aparición en *El Hobbit* (1937), representa la vertiente didáctica, consejera y benévola de Merlín, mientras que "Saruman

succumbs to the lust for power for its own sake and comes to represent the epitome of the sinister necromancer who, contrary to his own ambitions, serves the purposes of the Dark Lord. He thus becomes, through choice, a representative for the darker aspect of the Merlin tradition" (Riga, 2008: 34). Aunque para todo espectador occidental es evidente de forma intuitiva la relación entre los grandes hechiceros de Tolkien con la figura de Merlín, Riga afirma que no existe un gran número de trabajos que apoyen estas raíces iconográficas y literarias (2008: 22)¹⁵.

No obstante, en la propia cosmología o mitología tolkieniana, estos personajes se desligan del origen como mínimo ambiguo de Merlín. En efecto, los magos o hechiceros (*wizards*), de entre los que sobresale Gandalf, están en relación con las deidades del mundo fantástico de Tolkien (Noel, 1977: 99). Estos hechiceros o magos pertenecen a la orden de Istari, enviada por los Valar para unir a la población contra Sauron: entre ellos se encuentran, por descontado, Gandalf y Saruman, por lo que su ligazón con la divinidad es evidente (Noel, 1997: 107; Galán Redondo, 2006: 155). Esto se explica en la obra póstuma de Tolkien, *El Silmarillion* (1977), pero también en su correspondencia, de entre la que destacamos una carta dirigida a Roger Lancelyn Green, en la que se refiere a los Valar como "angelic immortals" (Tolkien, 1971, ed. 1981: 410-411).

La utilización de la magia y los términos que se usan dentro del mundo de Tolkien para su determinación es un aspecto que también aborda Galán Redondo:

Habitualmente en *El Señor de los Anillos* se utilizan las palabras *spell*, *sorcerer* y *witch*, con una connotación negativa, refiriéndose a la magia y los magos enemigos: el término encantamiento (*spell*, *enchantment*, *incantation*) designa magias misteriosas en momentos de suspense claves [...] El término Nigromante (*Necromancer*) se utiliza exclusivamente para Sauron; *wizard* describe a Gandalf a lo largo de toda la trilogía (también Bárbol llamará así a Saruman en una ocasión). *Sorceress* es el nombre peyorativo que Eomer y Grima utilizan para referirse a Galadriel, mientras que para Faramir Galadriel será *the Mistress of Magic*, un término que provoca la ira del enano Grimli, quien lo interpreta como peyorativo. (2006: 156). ● ● ●

Habría que apuntar, sin embargo, que, como marca Riga (2008: 32), Tolkien trata de distanciarse de las connotaciones de *wizard*, ya que los poderes de Gandalf, en tanto que Maiar o figura cercana a la divinidad, se diferencian de los poderes tradicionales tanto de la hechicería como de la magia ritual. Como afirma el propio autor en otra de sus cartas:

The *istari* are translated 'wizards' because of the connection of 'wizard' with *wise* and so with 'witting' and knowing. They are actually emissaries from the True West, and so mediately from God, sent precisely to strengthen the resistance of the 'good', when the Valar become aware that the shadow of Sauron is taking shape again. (Tolkien, 1954, ed. 1981: 207). ● ● ●

En este sentido, estos personajes poseen una función angélica, en el sentido prístino de ἄγγελος (*ángelos*) 'emisario, mensajero', pero desde el punto de vista mágico se alinean con el teúrgo, el mago inspirado por la divinidad, de la que ha alcanzado el conocimiento por gnosís. Este tipo mágico posee poderes infundidos por la divinidad; a

¹⁵ Pese a que Tolkien no parece haber admitido abiertamente entre sus fuentes de inspiración el ciclo artúrico para su famosa serie de novelas, se ha de destacar su importante estudio sobre *Sir Gawain and the Green Knight*. Sobre los obvios paralelismos entre las mitologías bretonas y tolkienianas, véanse Galán Redondo (2006: 151-153) y Hall (2012: 2).

veces, también, ciencia infusa, que le permite ejercer un poder mediato, mediante los correspondientes conjuros angélicos¹⁶. En el caso de Tolkien, dada la peculiar naturaleza de los *istari*, se trataría más bien de poderes innatos más que infusos, pero tienden a manifestarse de forma mediata.

En esta línea, Saruman es un mago ritual maléfico que, además de su capacidad innata de mago en tanto que *istari*, cuenta con una fuente de poder tanto física como espiritual o numinosa, aunando procedimientos tanto mediatos como inmediatos. Finalmente, lo que le distingue de Gandalf es una capacidad aprendida que remite a búsquedas alquímicas que lo relacionan con la tipología que, como hemos visto, caracteriza a Kabali:

Saruman was like the alchemist, preferring secret devices, mechanisms, and shows of power. Curinír, Saruman's name in Sindarín, meant "Man of Skill." The Old English name, Searu-man, is more telling: it means "man of craft, devices, and wiles" and could have been either a good or bad connotation. Besides the secret engines of his alchemy, Saruman had all the adjuncts of a medieval sorcerer: a tower from which to view the stars, a magic staff, and the prophetic globe of the crystal-gazer. His search for the skills to make or take a Ring of Power is comparable in ambition and futility to the alchemists' search for the Philosophers' Stone¹⁷. ●●●

Esta última referencia es especialmente reveladora, pues no solo remite al ejemplo de Kabali, puesto que otro de los mayores villanos de la literatura fantástica, Voldemort, comienza años más tarde sus andanzas sobre la base de la misma búsqueda de la piedra filosofal (circunstancia que Noel no podía vaticinar en 1977). Aunque no pertenezcan propiamente al mundo del neomedievalismo, consideramos, como ya lo hizo Delgado (2019: 264), que la serie de libros y películas sobre Harry Potter combina en su estética tintes medievalistas (que se traducen también en su emblemática) y victorianos, lo que tiene perfecto sentido (baste pensar en el neogótico Palacio de Westminster, sede del Parlamento británico). Es evidente que la saga de J. K. Rowling se encuentra fuertemente influenciada por la épica y el tratamiento de la magia de Tolkien¹⁸ y, por descontado, por sus personajes. Así, encontramos en Dumbledore, director de la Escuela Hogwarts de Magia y Hechicería, una nueva reinterpretación de Merlín, en tanto que maestro y mentor. Iconográficamente, su aspecto resulta muy similar al de Gandalf¹⁹, que a su vez remite, como el Merlín de Foster, a las plasmaciones de Gustave Doré y Howard Pyle.

A este respecto, los orígenes del poder mágico de los personajes en la saga de Harry Potter resultan indeterminados, ya que, si bien suele heredarse de manera genética, hay ciertas personas que son agraciadas con él sin pertenecer a una estirpe de magos. Podemos, por tanto, concluir que tanto Dumbledore como el propio Harry tienen poderes mágicos innatos al mismo tiempo que artes mágicas adquiridas. Es decir, poseen un poder mágico o preternatural intrínseco, pero este no puede ser correctamente desarrollado o utilizado sin el debido estudio y especialización. Dicho en otros términos, la posesión de la capacidad mágica innata es la condición necesaria, pero no suficiente, para el ejercicio de la magia, al menos de forma plena.

¹⁶ Para la teúrgia y su complejo engarce en el contexto mágico, véase Dickie (2001: 193-194, 197-198, 221 y 268).

¹⁷ Noel (1977: 108). No obstante, su caracterización del *medieval sorcerer* resulta un tanto tópica y sus nociones alquímicas, más bien imprecisas. En términos más estrictos, Saruman, además de su condición de mago teúrgico pervertido (por así decir), reúne elementos del nigromante y del mago natural.

¹⁸ Aunque también se han comentado otras posibles inspiraciones, no declaradas por la autora, pero ciertamente plausibles, como la serie de cómics escritos por Neil Gaiman, *Books of Magic* (1990), menos conocida (vid. Berlatsky, 2015).

¹⁹ En la adaptación cinematográfica de la saga se ofreció el papel de Dumbledore al propio Ian McKellen, actor que encarnaba a Gandalf en las adaptaciones de *El Señor de los Anillos*, tras la muerte de Richard Harris, quien interpretó a Dumbledore en las dos primeras películas. Sin embargo, el actor lo rechazó debido a sus discrepancias con el fallecido actor (Zaragoza Lerma, 2023).

Su fuente última de poder resulta, en todo caso, indeterminada, pues, si bien precisa de un procedimiento mediato formulario, basado en el empleo de *spells* o conjuros, como el célebre *expecto patronum*, la fórmula o el ritual mágicos sirven para encauzar ese poder mágico innato cuya naturaleza no se especifica, aunque su plasmación gráfica en la versión cinematográfica remite implícitamente a algún tipo de 'energía'. Esto explica por qué Harry, aunque necesita de conjuros ejecutivos, incluso en ciertas ocasiones, por su gran poder, es capaz de hacer magia sin pretenderlo: es decir, aplica un procedimiento inmediato y, a veces, involuntario. Dumbledore se encuentra en una posición similar a la de Harry, pero, gracias a su mayor experiencia y poder mágicos, es capaz de servirse de un procedimiento inmediato voluntario: es decir, es capaz de realizar los conjuros de forma directa, sin necesidad de pronunciarlos en voz alta.

CONCLUSIÓN

Como puede apreciarse, un conocimiento más preciso de la auténtica tipología medieval de los magos (en tanto que personas que emplean de un modo u otro fuerzas mágicas) permite comprender mejor el funcionamiento de los personajes que emplean la magia en la narrativa neomedievalista. Aunque esta emplea aquella tipología de forma un tanto laxa y a veces (como en el caso de la brujería) manifiestamente divergente de su contexto original, la comprensión del origen y modo de esas fuerzas y de la forma en que la figura mágica las conoce y las emplea permiten esclarecer varios aspectos de los magos, hechiceros o brujas neomedievalistas, de los que, no en vano, pretenden ser los descendientes o, al menos, los herederos.



Tabla de clasificación de los principales tipos mágicos medievales y renacentistas

| Tipo de personaje | Tipo de capacidad | | | Fuente de poder | | | | | Procedimiento | | | |
|-------------------------|-------------------|-----------|-----------|-----------------|-----------|--------|---------------------|------------|---------------|---------|-------------------|--------|
| | Innata | Adquirida | | Indeterminada | Formulaia | Física | Espiritual/Numinosa | Inmediato | | Mediato | | |
| | | Infusa | Aprendida | | | | | Voluntario | Involuntario | Natural | Conjuro ejecutivo | Ritual |
| Bruja (tradicional) | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 |
| Bruja (teologal) | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Hechicera | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 | 1 | 1 | 0 | 1 | 1 | 1 | 0/1 |
| Mago natural | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 |
| Nigromante ¹ | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 |
| Sabidora (caballeresca) | 0/1 | 0/1 | 0/1 | 1 | 0 | 0/1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 |
| Teurgo | 0 | 1 | 0/1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 |

¹ Bajo esta rúbrica incluimos a todos los practicantes de magia ritual o ceremonial, ya que, desde la perspectiva oficial, todos apelaban a demonios (cf. Boudet, 2006).

Tabla de clasificación de los personajes mágicos neomedievalistas

| Tipo de personaje | Tipo de capacidad | | | Fuente de poder | | | | | Procedimiento | | | |
|------------------------------------|-------------------|-----------|-----------|-----------------|------------|--------|---------------------|------------|---------------|---------|-------------------|--------|
| | Imata | Adquirida | | Indeterminada | Formularia | Física | Espiritual/Numinosa | Inmediato | | Mediato | | |
| | | Infusa | Aprendida | | | | | Voluntario | Involuntario | Natural | Conjuro ejecutivo | Ritual |
| Kundra | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Kabali | 0 | 0 | 1 | | 0 | 0 | 1 | 0 | | 0 | 0 | 1 |
| Moura | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 1 | 1 |
| Horrit | 1 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | ? | 0 |
| Gontroda | 0 | 0 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | ? | 0 |
| Merlin (en <i>Prince Valiant</i>) | ? | 0 | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 |
| Gandalf | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 |
| Saruman | 1 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 |
| Dumbledore | 1 | 0 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 |
| Harry Potter | 1 | 0 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 |

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alfonso X el Sabio (2014). *Lapidario; Libro de las formas e imágenes que son en los cielos* (P. Sánchez-Prieto Borja, Ed.). Fundación José Antonio de Castro.
- Askevis-Leherpeaux, F. (1988). *La superstition*. Presses Universitaires de France.
- Bailey, M. D. (2003). *Historical Dictionary of Witchcraft*. The Scarecrow Press.
- Becerra, J. A. "Locomalito" y García Palma, J. (2012). *Maldita Castilla (manual de usuario)*. https://www.locomalito.com/es/maldita_castilla.php
- Berlatsky, N. (2015, marzo, 11). The other Harry Potter that never was. *The Atlantic*. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/03/the-other-harry-potter-that-never-was/387364/>
- Blanc, W. (2013). Prince Valiant: l'étalon de la BD médiévale. *Histoire et Images médiévales*, 53. http://www.goliards.fr/wp-content/uploads/2015/06/Pagesde-HIM53_Prince-valiant.pdf.
- Boudet, J.-P. (2006). *Entre science et nigromance: Astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XIIe-XVe siècle)*. Publications de la Sorbonne.
- Breuer, H. (2009). *Crafting the witch: Gendering magic in medieval and early modern England*. Routledge.
- Caro Baroja, J. (1967). *Vidas mágicas e Inquisición* (2 vols.). Taurus.
- Castañega, M. de (1997). *Tratado de las supersticiones y hechizerías y de la posibilidad y remedio dellas*. (F. Alejandro Campagne, Ed.). Universidad de Buenos Aires.
- Corriente, F.; Pereira, Ch. y Vicente, Á. (2019). *Dictionnaire des emprunts ibéro-romans: Emprunts à l'arabe et aux langues du Monde Islamique*, De Gruyter.
- Cuesta Torre, L. (2014). Magos y magia, de las adaptaciones artúricas castellanas a los libros de caballerías. En E. Lara Alberola y A. Montaner Frutos (Eds.), *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento* (pp. 3325-365). SEMYR.
- Davies, O. (2009). *Grimoires: A history of magic books*. Oxford University Press.
- Delgado Mastral, C. (2019). Emblemática en la high fantasy: imaginación y pervivencia. *Emblemata* 25, 245-275.
- Delgado Mastral, C. (2018). *Mundos épicos actuales: Temas y motivos épico-caballerescos en cuatro ejemplos de narrativa gráfica*. [Trabajo de fin de Máster]. Universidad de Zaragoza.
- Delgado Mastral, C. (2021). Héroes hispánicos medievales en los siglos XX y XXI: forma y funciones de don Ramiro y del Capitán Trueno. En A. B. Hidalgo Salamanca, P. López Gómez, A. C. Rodríguez, R. Ceballos Roa, y E. Fernández García (Eds.), *Soportes, imágenes y visiones. Estudios multidisciplinares del mundo hispánico* (pp. 231-248). Universidad de León.
- Delgado Mastral, C. (2023a). Un pacto con la ciencia y el demonio: magos y hechiceras en la narrativa gráfica épico-caballeresca hispánica: El Capitán Trueno y Maldita Castilla. En A. Ferrera-Lagoa, N. Mateos Frühbeck, y J. Romero Ayuso (Eds.), *Conjúrote, triste Plutón: Estudios sobre la literatura hispánica fantástica y sobrenatural* (pp. 61-82). Philobiblion.
- Delgado Mastral, C. (2023b). *Funciones y motivos épicos en la narrativa gráfica y de animación*. [Tesis doctoral]. Universidad de Zaragoza.
- Dickie, M. W. (2001). *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*. Routledge.
- Ferrater Mora, J. (1964). *Diccionario de Filosofía* (5.ª ed.) Editorial Sudamericana.
- Fortea, J. A. (2008). *Summa Dæmoniaca: Tratado de demonología y manual de exorcistas*. Palmyra.
- Foster, H. (1937-1970, ed. 1978). *Príncipe Valiente en la época del rey Arturo*, Ediciones B. O.
- Goodrich, P. H. y Thompson T. H. (2003). *Merlin: A casebook*. Routledge.
- Hall, M. R. (2012). Gandalf and Merlin, Aragorn and Arthur: Tolkien's transmogrification of the Arthurian tradition and its use as a palimpsest for The Lord of the Rings. *Inklings Forever* 8, https://pillars.taylor.edu/inklings_forever/vol8/iss1/
- Lacy, N. J. (Ed.) (1996). *The new Arthurian encyclopedia* (updated ed.). Garland.
- Lara Alberola, E. (2014). Hechiceras celestinescas y nigromantes en la literatura del siglo XVI: ¿de la hechicera venida a más al mago venido a menos? En E. Lara Alberola y A. Montaner Frutos (Eds.), *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento* (pp. 367-432). SEMYR.
- Le Goff, J. (1978). Le merveilleux dans l'Occident médiéval. En M. Arkoun et alii (Eds.). *L'Etrange et le Merveilleux dans l'Islam médiéval* (pp. 61-79). Éditions J. A.
- Le Goff, J. (1999). Merveilleux. En J. Le Goff y J.-C. Schmitt (Eds.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval* (pp. 709-724). Fayard.
- Le Goff, J. (2005). *Héros et merveilles du Moyen Âge*. Editions du Seuil.
- Llosa Sanz, Á. (2019). Del Capitán Trueno a Robin de Luxley: Magia, hechicería e Inquisición en el cómic contemporáneo español de tema medieval. *Aula Medieval Monografías – Edición Storyca* 3, 117-141.
- Lupack, A. (2005). *The Oxford guide to Arthurian literature and legend*. Oxford University Press.
- Mauss, M. (1950). *Sociologie et anthropologie*. Presses Universitaires de France.
- Melton, J. G. (2001). *Encyclopedia of Occultism and Parapsychology* (5.ª ed., 2 vols). Gale.
- Merlin Wiki* (s. f.). https://merlin.fandom.com/wiki/Merlin_Wiki
- Monmouth, Geoffrey of. (1985). *The Historia Regum Britanie of Geoffroy of Monmouth, I: Bern, Burgerbibliothek*, MS 568 (N. Wright, Ed.). D. S. Brewer.

- Montaner Frutos, A. (2023). *Forma y función del personaje diegético* (versión 2.1). Research Gate. DOI 10.13140/RG.2.2.32004.40328
- Montaner Frutos, A. (2024). La Edad Media o la época perenne. En A. I. Carrasco Manchado, M.ª J. Fuente Pérez y A. Montero Málaga (Eds.), *El presente de un pasado imaginario: Edad Media y neomedievalismo en la era digital* (pp. 41-77). Icaria.
- Montaner Frutos, A. y Lara Alberola, E. (2014). Magia, hechicería, brujería: deslinde de conceptos. En E. Lara Alberola y A. Montaner Frutos (Eds.), *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento* (pp. 35-184). SEMYR.
- Montaner Frutos, A. y Lara Alberola, E. (2016). La hechicería en La Celestina desde el estudio de la magia. En E. Blanco (Ed.), *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista* (pp. 433-482). SEMYR.
- Mora, V. y Ambrosio Zaragoza, M. (1956-1968, ed. 1987). *El Capitán Trueno* (1956) (edición histórica). Ediciones B.
- Noel, R. (1977). *The mythology of Middle-Earth*. Houghton Mifflin.
- Oxford English Dictionary*. (2023). Warlock (n.1), sense 4.a. <https://doi.org/10.1093/OED/6173067764>.
- Plotino (1951-1973). *Plotini opera* (P. Henry y H.-R. Schwyzler, Eds., 3 vols.). Brill.
- Pseudo-al-Mağrīfī (1933). *Ġāyatu l-ḥakīmī wa-aaqqu n-natīatayni bi-t-taqdīmi = Picatrix: das Ziel des Weisen, von Pseudo-Mağrīfī* (H. Ritter, Ed.). B. G. Teubner (Studien der Bibliothek Warburg, 12).
- RAE y ASALE (2023). *Diccionario de la lengua española* (versión electrónica 23.7), <https://dle.rae.es/>.
- Riga, F. P. (2008). Gandalf and Merlin: J. R. R. Tolkien's adoption and transformation of a literary tradition. *Mythlore* 27(1), <https://dc.swosu.edu/mythlore/vol27/iss1/5>
- Schade, S. (2020). Witchcraft and Early Modern Art (1450-1550). En J. Dillinger (Ed.). *The Routledge history of witchcraft* (pp. 351-369). Routledge.
- Shine Television (Producer). (2008). *Merlin* [TV series]. Fremantle Media. <https://www.primevideo.com/-/es/detail/Merlin/OHNRXXL2ZJHWJ2VUYW3ELLDJQ9>
- Skinner, S. y Clark, D. (Eds.) (2019). *Ars Notoria: The Grimoire of Rapid Learning by Magic with the Golden Flowers of Apollonius of Tyana*. Golden Hoard Press.
- Teilhard de Chardin, P. (1955). *Le phénomène humain*. Editions du Seuil.
- Tolkien, J. R. R. (1954-1955). *The Lord of the Rings* (3 vols.). Allen & Unwin.
- Tolkien, J. R. R. (1981). *The letters of J. R. R. Tolkien* (H. Carpenter & C. Tolkien, Eds.). Houghton Mifflin Company.
- "Un initié" (1894). *Mystères des sciences occultes, par un initié*. Librairie Illustrée.
- Vitebsky, P. (1995) *The shaman: Voyages of the soul from the Arctic to the Amazon*. Duncan Baird / Little Brown.
- Zaragoza Lerma, A. (2023, October 27). ¿Gandalf haciendo de Dumbledore? Solo un insulto impidió a Ian McKellen estar en Harry Potter. *Meristation*. <https://as.com/meristation/noticias/gandalf-haciendo-de-dumbledore-solo-un-insulto-impidio-a-ian-mckellen-estar-en-harry-potter-n/>



La imagen de Alfonso VI en la historiografía de los ss. XIX-XXI: la complejidad de un reinado

Adrián Díaz-Plaza Casal
 Universidad Autónoma de Madrid

INTRODUCCIÓN

Primera vista, podría pensarse que la figura de Alfonso VI y su reinado (1065-1072/1072-1109) siempre se han encontrado a la sombra de la inevitable personalidad de Rodrigo Díaz de Vivar, el *Cid*, al menos desde el siglo XIII y hasta mediado el XX.

Sin ir más lejos, y por no retrotraer los antecedentes en demasía, ya el cronista Juan de Mariana (1536-1624), en su monumental *Historia General de España*, perfeccionada y traducida al castellano por el propio Mariana en su edición "final" de 1623 (Moreno Gallego, 2008, pp. 111-144), se vio incapaz de limpiar el reflejo del monarca de sus envidias y del "peso" de Rodrigo el *Campeador*, a pesar de la imagen casi ideal que se presenta del soberano leonés y sus hazañas y dilemas, como el cambio de rito o la Jura de Santa Gadea (Juan de Mariana, reimpr. en 1678, pp. 309-343). Por su parte, a fines del siglo XVIII, el padre Manuel Risco (1735-1801) pudo operar una rehabilitación del rey leonés, todo un hito teniendo en cuenta que lo hizo en una biografía del *Cid*, procurando, en lo posible, destejer la mala imagen del soberano de las circunstancias que rodearon muchos de sus arranques contra Rodrigo Díaz, y siendo el primer autor moderno-contemporáneo, al menos que sepamos, en recuperar la *Historia Roderici* como fuente y en negar la historicidad de la Jura de Santa Gadea (Risco, 1792, pp. 104-298).

Sin embargo, el siglo XIX y una fracción importante de la siguiente centuria construirán una imagen del soberano leonés inequívocamente "amoldada" al paradigma nacionalista-histórico encarnado por el *Campeador*. No obstante, tampoco podrá hallarse una inequívoca posición académica mayoritaria que subordine las particularidades de un reinado tan complejo al devenir de un personaje como el *Cid*. Y es que, en efecto, el alambicado recorrido de Alfonso VI no ha sido ajeno a un atractivo particular, a pesar de las pulsiones identitarias que, siguiendo los esquemas liberales y del conservadurismo esencialista decimonónico, tan bien representaba en España la manida figura de

Rodrigo Díaz. Así, serán las últimas décadas del s. XX y las primeras del presente las que revitalizarán el reinado del emperador leonés desde una perspectiva de análisis propio.

Por otro lado, y debido a las lógicas limitaciones espaciales y temáticas, en las siguientes páginas nos centraremos en la historiografía sobre el reinado, con su inherente calado biográfico, y en algunos hitos político-ideológicos o religiosos del mismo, tales como la titulación imperial o las tensiones con la Santa Sede debido al reformismo pontificio, lamentando de antemano cualquier omisión como, por ejemplo, la desatención prestada al marco militar, cronístico o al contexto andalusí del reinado.

LA IMAGEN DECIMONÓNICA DE ALFONSO VI

La primera obra publicada del siglo XIX sobre Alfonso VI no fue, como venía siendo costumbre, un trabajo netamente específico sobre el monarca, aunque sí desde luego original y notable. Desde unas valoraciones y posiciones "valientes", el padre Juan Francisco Masdeu y Montero (1744-1817), en una demoledora contestación al trabajo de Manuel Risco sobre el *Campeador*, pondría en tela de juicio la cronística cidiana, centrandó gran parte de sus críticas en el personaje de Rodrigo Díaz, su historicidad, y la veracidad de sus fuentes, especialmente la *Historia Roderici* (Masdeu, 1805, pp. 147-371). El padre Masdeu, a pesar de sus juicios extraordinariamente desmedidos sobre las noticias cronísticas y el propio *Cid* (Porrinas González, 2019, p. 325), fue un investigador más centrado en una Historia prosaica de España que en fundamentos salvacionistas (Ríos Saloma, 2011, pp. 137-142). Pues bien, Masdeu consideró a Rodrigo Díaz un personaje desnaturalizado y moralmente ambiguo, al tiempo que dirigió una reparación de la figura de Alfonso VI, quien, como combatiente contra el islam y conquistador de Toledo, no tendría necesidad de un individuo confuso y oscuro como el *Campeador*; resultando, además, Masdeu otro crítico que valoró el juramento para la "proclamación" de Santa Gadea como una fabulación (Masdeu, 1805, pp. 167-168, 206-207, 365-366).

Frente a Masdeu, Manuel J. Quintana y Lorenzo (1772-1857), en su capítulo dedicado al *Cid* en el primer tomo de su obra *Vidas de españoles célebres* (1807), no sólo rehabilitaría la *Historia Roderici* como fuente, además de elogiar al *Campeador*, sino que volvió a dar un sesgo de efectiva historicidad al tema de la Jura de Santa Gadea, al tiempo que comenzó a solidificar la tendencia historiográfica posterior que señalaba a Alfonso VI como un monarca potencialmente capaz, aunque influenciable y sesgado en su cerrazón y negativa visión personal de Rodrigo Díaz (Quintana, 1807, pp. 1-35, 337).

Por otro lado, resulta interesante la visión sintética de las iniciativas de Alfonso VI en materia episcopal y geográfico-eclesiástica en el estudio realizado por el religioso Juan Antonio Llorente (1756-1823). El padre Llorente, personaje del todo complejo en tanto fue regalista ilustrado primero, bonapartista después, autor de la conocidísima *Histoire critique de l'Inquisition d'Espagne* (1817-1818), y finalmente liberal (Dufour, 2014, pp. 23-49), publicó en 1810 su *Disertación sobre el poder que los reyes españoles ejercieron hasta el siglo duodécimo en la división de obispados*, curiosa obra acerca de la autoridad regia alto y pleno-

medieval sobre la disposición del marco diocesano hispano. En dicho volumen, Llorente expuso, sin valoraciones positivas o negativas y de forma breve (y con base documental), la alta potestad de Alfonso VI en lo referente a los cambios operados en diversas sedes, tanto en el traslado o restauración de las mismas como en lo tocante al nombramiento de titulares episcopales, todo ello a pesar de la creciente influencia del reformismo gregoriano (Llorente, 1810, pp. 61-70, 198-213).

Penetrando ya en esquemas positivistas del nacionalismo liberal del siglo XIX, resultan interesantes las valoraciones del historiador Modesto Lafuente (1806-1866), académico que consolidó la lógica "reconquistadora" españolista y providencialista (Ríos Saloma, 2011, pp. 210-220). Desde luego, el autor, de ideología liberal, aun teniendo una concepción cristiana de una supuesta España inmemorial, achacó a la reforma papal del s. XI unas negativas consecuencias extendidas en el tiempo, sujetas a un escaso beneficio para la Iglesia y graves perjuicios para los reinos, al tiempo que tampoco escatimó críticas hacia el *Cid* por combatir bajo los musulmanes contra autoridades cristianas. De hecho, en su *Historia General de España* (1850-1866), Lafuente presenta a Alfonso VI como un ejemplo de sagacidad, alto conocimiento político del entorno, legista, conquistador y pacificador, aunque también se le atañe un cierto carácter francófilo y filopontificio a resultados del reformismo y sus intereses y apoyos de origen ultramontano. Sea como fuere, y a pesar de algún que otro tema, ya clásico, como la Jura de Santa Gadea, o el desapego de Alfonso a Rodrigo, símbolo "de la arrogancia castellana", el saldo del reinado es mayoritariamente valorable para el autor (Lafuente, reimpr. en 1877, pp. 287-320).

Sobre la Jura en Santa Gadea, de nula historicidad y *topos* literario-político desde el s. XIII en adelante, esta sólo puede entenderse por el paradigmático idealismo del buen gobierno, con el arrojado *Cid* como avalista de una correcta armonía socio-política, todo ello ante un reinado bajo sombra de duda (debido al asesinato de Sancho II en Zamora), y con un sentimiento esencialista castellano y parlamentarista potenciado, especialmente, por el liberalismo del s. XIX (Peña Pérez, 2009, pp. 207-208). Este tópico legendario, por cierto, no es defendido por la historiografía desde los años ochenta del s. XX, a pesar de algunas excepciones que le suponen algo de veracidad (como Reilly, trad. de 1989, p. 89).

Por otro lado, y curiosamente, el conocido arabista holandés Reinhart P. A. Dozy (1820-1883), en su *Historia de los musulmanes de España* (de 1861), no emitió un sesgo especialmente negativo sobre el rey Alfonso VI, al contrario de su conocida visión peyorativa del inevitable *Cid*. Así, Dozy destacaría el carácter furibundo por momentos, y honorable en otros, del "emperador de las dos religiones", resultándole Alfonso VI un personaje políticamente artero, sumamente analítico sobre el tablero geoestratégico hispano-andalusí, plenamente confiado en su superioridad militar (ante la debilidad de los soberanos taifas), e infatigable ante las acometidas almorávides (Dozy, ed. 2015, pp. 612-655). Sin embargo, nuevas percepciones político-identitarias, de variable más conservadora, volverán a incidir en una perspectiva sesgada del rey leonés, en este caso, en el ámbito académico español de finales del s. XIX.

En este sentido, el historiador conservador y católico Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912) dotará a la figura de Alfonso VI de una doble perspectiva analítica sumamente interesante. Por un lado, el rey

leonés se nos muestra como el flamante conquistador de Toledo y un político hábil y pertinaz, aunque salpicado por un profundo sentimiento favorable a corrientes franco-cluniacenses. En efecto, y en todo un juego de equilibrios ideológicos, Menéndez Pelayo intentó plasmar la imposición del reformismo romano en detrimento del rito hispánico como una maniobra que, por la vertiente nacionalista del autor, intentase librar de "culpa" al monarca Alfonso VI en lo referente al cambio de ritual, al tiempo que —por el incuestionable catolicismo universalista, aunque no menos identitario, de Menéndez Pelayo— se presentaba al papa Gregorio VII como un renovador santo, fiero y capaz, aunque mal informado del valor y licitud del acervo religioso hispano. En este sentido, Menéndez Pelayo achacó la cuestión del cambio de rito desde la necesidad global cristiana, con los ejes clave de la generosidad del propio pueblo español en virtud de la fe católica (pese a los desórdenes y nostalgias identitarias que ello habría provocado), a la obstinación del rey Alfonso y a los notables influjos franco-cluniacenses, los cuales, estos sí, resultarían sumamente hostiles y dañinos a las costumbres patrias (Menéndez Pelayo, ed. de 2006, pp. 401-410).

Insistiendo en el giro conservador, una vez terminada la primera experiencia republicana española (1873-1874) y restaurada la monarquía en 1874-1875 con Alfonso XII, los nuevos aires ideológicos impusieron un renovado discurso nacionalista de la Historia española. Hechura del nuevo régimen regio-parlamentario, el marco historiográfico, muy influenciado por Antonio Cánovas del Castillo, pasaría a centrarse en una simple combinación de elementos: instituciones, catolicismo y unidad nacional. Así, el mismo Cánovas sería director de esa nueva *Historia General de España* en la que se presentó el Medioevo como origen esencialista del Estado, partiendo de un Pelayo que tomaba la batuta goda y cristiana ante los musulmanes, y llegando hasta la labor unitarista de Isabel la Católica (Ríos Saloma, 2011, pp. 317-322). En esta *Historia de España* de Cánovas del Castillo, en su Vol. IV, tomo I, de 1893, a cargo de Manuel Colmeiro, se mostraría a Alfonso VI como un rey operativo, y providencial, aunque, una vez más, rencoroso con el *Cid*, gustoso de la influencia francesa, y sometido al juramento de proclamación por la aristocracia castellana, personificada en el *Campeador* (Colmeiro, 1893, pp. 5-23).

Por su parte, Francisco Javier Simonet (1829-1897), en su *Historia de los Mozárabes de España* (1897, 1903), volvería al complicado encaje de valoraciones divergentes, aunque en este caso más sobre el clima político general que al propio monarca en sí. Señalándose, una vez más, la santidad centralista, aunque ciertamente radical, de Gregorio VII, la conquista de Toledo por parte de Alfonso VI, el difícil aclimatación al cambio de rito, con la resistencia "mozárabe" hispana, el carácter invasivo de la influencia del clero franco en la península y, al fin, el cálculo y tenacidad política del soberano leonés a la hora de implantar el reformismo (Simonet, ed. facs. de 2005, pp. 659-700).

EL REY LEONÉS EN EL SIGLO XX

Las primeras décadas del siglo XX no verán otra cosa a nivel historiográfico que una intensificación de las interpretaciones nacional-liberales y nacional-conservadoras, aplicadas al reinado desde un sesgo un tanto negativo. De nuevo, el omnipresente *Campeador* planeará sobre el monarca, de manera casi exclusiva, hasta que, durante la dictadura franquista, la cuestión de la política imperial leonesa saltase a la primera línea de la historiografía española. Sin embargo, ello no significaría que el perfil de Alfonso VI se abordase monográficamente hasta que, finiquitado el régimen y renovadas muchas líneas de investigación, el reinado cuente con trabajos de análisis y evaluación propios. Con todo, ya en la primera década del siglo, Rafael Altamira y Crevea (1866-1951), en el primer tomo de su *Historia de España y de la civilización española*, insistiría en esquemas ya conocidos: la superioridad militar de Alfonso VI frente a las taifas, la conquista de Toledo y el excesivo celo reformista de su entorno personal y episcopal; aportando, eso sí, una renovada y notable desmitificación de Rodrigo Díaz y negando la historicidad de la Jura de Santa Gadea (Altamira, 1909, pp. 364-370). Por otro lado, será la imagen tangencial del reinado, amparada por Menéndez Pidal, la que marcará la pauta en las décadas siguientes.

Bajo la perspectiva de Menéndez Pidal

En efecto, y a rebufo de la visión idealizada de Rodrigo Díaz de Vivar, Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) tendría ocasión de analizar y evaluar el reinado de Alfonso VI en su monumental obra de 1929 *La España del Cid*. Sin embargo, el erudito coruñés abordará algunos hitos del monarca desde una perspectiva un tanto colateral, sin abandonar nunca una indisimulada animadversión para con el rey quien, siempre, pareciera ensombrecerse ante el —aparentemente— incuestionable liderazgo y altura de miras del ensalzado Rodrigo el *Campeador*. En cualquier caso, podría considerarse, hasta esa fecha, el trabajo más completo sobre la práctica totalidad del reinado de Alfonso VI (al menos, hasta 1099), aunque, en ocasiones, fuese tratado de un modo meramente contextual. Sea como fuere, frente a su visión idealizada del *Cid*, Menéndez Pidal propone una imagen de Alfonso VI no menos compleja: emperador, notable monarca, pero personaje envidioso por la Jura en Burgos (que este autor da por histórica), influenciable, testarudo y que palidece ante la generosidad y genio militar del *Campeador* (Menéndez Pidal, 1929). Con el desarrollo y consolidación de la dictadura franquista (1939-1975), tras el triunfo de los sublevados en la Guerra Civil, la propaganda del nuevo régimen se apropiaría de la visión de Menéndez Pidal sobre el *Cid* (Lacarra, 1980, pp. 95-127).

El emperador legionense durante la dictadura

La óptica *pidaliana* será la que transmita la imagen que quedase de Alfonso VI durante la dictadura, aunque, por supuesto, hubo excepciones. De hecho, aunque fuese académicamente, interesaba la figura del monarca como conquistador de Toledo, instaurador del rito romano y por ser una de las piedras de toque del "imperio" hispano medieval, importante sujeto de análisis para el régimen (Baldó, 2008, pp. 30-31).

En concreto, son notables algunos trabajos en este periodo, como, por ejemplo, el discurso de inauguración del curso académico 1944-1945,

a cargo de Demetrio Mansilla Reoyo, titulado *La Curia Romana y el reino de Castilla en un momento decisivo de su historia (1061-1085)*. Novedosamente, Mansilla fue acaso el primero en observar cierta tensión por las pretensiones hegemónicas del reformismo gregoriano. Sin estar totalmente de acuerdo con que las pulsiones papales respondieran al intento de cierto control político sobre León-Castilla, Mansilla atiende al factor desestabilizador del rito y al protagonismo que tuvieron tanto el monarca como el papa, los obispos locales, los clérigos de origen cluniacense y, limitadamente, los legados romanos. A reglón seguido, Mansilla valora las coerciones y reivindicaciones pontificias al calor del uso de la falsa *Donación de Constantino* por parte de Gregorio VII, quien trataría de proyectar el control sobre los obispados y un relativo dominio superestructural sobre la cristiandad occidental (Mansilla, 1944). Recogerían semejantes puntos de vista otros especialistas como Luciano de la Calzada o José Goñi Gaztambide, aunque dando un mayor protagonismo al pontificado, al factor del incipiente "cruzadismo", y al papel jugado por otros reinos hispanos en ese contexto (Calzada, 1953, pp. 32-70; y Goñi, 1958, pp. 50-62).

Con respecto a las memorias "imperiales" hispanas, como ya hemos mencionado, estas ocuparían, igualmente, un lugar pleno en la historiografía del periodo. De hecho, podemos hallar la visión hiper crítica de Alfonso García-Gallo, que huiría del tópico de una política asturleonés imperial asumida desde fines del siglo IX hasta la titulación del propio Alfonso VI (García Gallo, 1945, pp. 199-228), y, confrontándola, la perspectiva de Menéndez Pidal, fuertemente institucionalista y continuista (Menéndez Pidal, 1950). En cualquier caso, volveremos sobre la cuestión del título imperial más adelante.

Sin abandonar del todo las cuestiones panhispanistas, en este caso sujetas al reformismo papal, son sobradamente conocidos los trabajos del neoyorkino Charles J. Bishko, quien, frente a la entente entre el reino aragonés y el pontificado en los años sesenta del siglo XI, propuso una temprana alianza leonesa con Cluny, todavía con Fernando I (1037-1065) en el trono, que contrapesara una posible consolidación y expansión aragonesa a costa de un papado cada vez más influyente y agresivo en materia reformista, afianzándose este acuerdo bajo Alfonso VI en régimen de cierto "vasallaje" leonés a la abadía borgoñona cuando la feroz personalidad de Gregorio VII desbordó radicalmente el alcance de la reforma pontificia hacia León-Castilla (Bishko, 1968, pp. 31-135; y 1969, pp. 50-116).

Hacia la "rehabilitación" del personaje

Por fin, tras la dictadura, Alfonso VI emergería como un sujeto de estudio propio, tratándose, en lo posible, de destejer las particularidades de este monarca de personajes fagocitadores como el *Campeador*. De hecho, en un estudio de 1980 del profesor José Miranda Calvo, *La Reconquista de Toledo por Alfonso VI*, se presenta el entorno inicial del reinado y la situación geopolítica peninsular, para, posteriormente, analizar con detalle las operaciones militares y diplomáticas de la conquista toledana, sin desatender la cuestión de la dilatación y dominación territorial o el siempre espinoso asunto del cambio de rito (Miranda, 1980, pp. 9-178). Ciertamente, este trabajo se encontraría a caballo entre los años finales del régimen franquista y los primeros de la democracia, pues se basó en el discurso de ingreso del propio

Miranda a la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, realizado en 1972 y publicado ya muerto el dictador (1976, pp. 101-148), y que resulta, en definitiva, una muestra de la necesidad de tratar el reinado de Alfonso VI en sí mismo. No en vano, y coincidiendo con el noveno centenario de la conquista de Toledo, la producción historiográfica sobre el reinado comenzó a ser particularmente notable. A raíz de esta cuestión, en las siguientes páginas nos centraremos —generalmente— en trabajos más “monográficos” que contextuales.

En este sentido, ya nos encontraríamos con un estudio a cargo de Carlos Estepa Díez que pretende abordar la totalidad del reinado. A medio camino entre la divulgación, la biografía, la nueva Historia política, económica y territorial, Estepa plasma las vicisitudes y particularidades de Alfonso VI y sus años en el poder, sin obviar sus conquistas, ni el choque con el papado no sólo por el cambio de rito, sino por las pretensiones soberanistas pontificias sobre Hispania, el título imperial que trató de proyectar un marco de hegemonía peninsular en consecuencia a la ofensiva papal, o la introducción de presupuestos ideológicos “cruzadistas” (Estepa, 1985, pp. 17-124).

Por otro lado, desde la nueva Historia política, y del factor de dominación territorial, verían la luz, en 1987-1988, las conclusiones de un congreso sobre el noningentésimo aniversario de la conquista toledana, en el libro coral *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo*. La obra, a lo largo de sus dos volúmenes, presentó diversos trabajos, que recogemos sin ánimo de exhaustividad, tales como el carácter conquistador y europeizador del rey (Reilly, 1987, pp. 13-30); las relaciones castellanas con el pontificado reformista (Mansilla, 1987, pp. 31-82; y Vizuete, 1988, pp. 321-335); la población, conquista de Toledo y su impacto en el exterior y en la configuración del reino (González González, 1987, pp. 99-113; Sales, 1987, pp. 339-352; Linehan, 1988, pp. 27-42; y García Arancón, 1988, pp. 243-257); las iniciativas forales (Barrero, 1987, pp. 115-156); el entorno femenino del monarca (Pérez de Tudela, 1988, pp. 163-180; y Palencia, 1988, pp. 281-290), o, en última instancia, las relaciones del rey con el tejido episcopal del *regnum* (Gambra, 1988, pp. 181-217).

En cualquier caso, quizá el trabajo más completo a nivel de una biografía e Historia política sumamente detallada sea el publicado por Bernard F. Reilly en 1987 (trad. al castellano en 1989), el cual resulta en un denso y documentado estudio en el que, huyendo de cualquier ensalzamiento, se aborda el devenir político del monarca en su totalidad: prestándose particular atención a su entronización, sus relaciones inicialmente tirantes con la Santa Sede, la cuestión del cambio de rito, la asunción del título imperial, su relación con el entorno geopolítico hispano-andaluz y europeo, además de su expansionismo y resistencia militar. Este profundo trabajo podría considerarse como la primera biografía política de carácter científico y crítico de Alfonso VI de León (Reilly, trad. de 1989, pp. 87-405).

Por su parte, Antonio Linage Conde propondría un nuevo recorrido biográfico del monarca en su obra *Alfonso VI, el rey hispano y europeo de las tres religiones -1065-1109-* (1994), resultando todo ello en una obra de difícil comprensión por su intento de ir desde el positivismo a la nueva Historia, sin abandonar cierto aroma épico.

A través del estudio diplomático, Andrés Gambra publicaría, en dos tomos (1997 y 1998), su monumental tesis doctoral, defendida en 1992,

sobre la documentación del monarca (*Alfonso VI: cancillería, curia e imperio*). En el primer tomo, se rastrean los fondos diplomáticos asociados al reinado, señalando el interés en la documentación del monarca (así como los inevitables falsos), se analiza la conformación y alcance de su cancillería, examinando a partir de ahí instituciones, especialmente las vinculadas con el marco cortesano y la dialéctica del poder, atendiendo al entorno personal del monarca (esposas, hermanas, aristócratas de mayor o menor rango y obispos), o a la titulación imperial (Gambra, 1997, pp. 19-714). El segundo volumen de la obra resultó en una utilísima edición crítica de la colección documental de Alfonso VI (Gambra, 1998).

Por otro lado, centrándose sobre todo en el marco del dominio territorial, aunque sin abandonar la Historia política como eje, y con una notable esencia de síntesis y divulgación científica, José M^a Mínguez (2000) publicaría una de las más aclaratorias, célebres y ágiles biografías del monarca.

EL SIGLO XXI

Con el cambio de milenio, y gracias a los trabajos inmediatamente anteriores ya mencionados, el estudio crítico de la figura, hechos, u otras particularidades del rey leonés ha alcanzado cotas ciertamente notables a nivel analítico y de difusión. De hecho, en el s. XXI, podemos encontrar profundas investigaciones centradas tanto en el discurso político imperial, como en la cuestión de la legitimidad militar del monarca, o en todo lo referente al contexto general del emperador leonés.

Gonzalo Martínez Díez, en un intento de plasmar el reinado en su totalidad, aunque sin renunciar al magnetismo —casi obligado para el autor— del *Campeador*, publicaría en 2003 su conocido trabajo, de alta divulgación, *Alfonso VI: señor del Cid, conquistador de Toledo*. Ciertamente, la obra ahonda en una profunda, e idealizada, interdependencia entre el soberano leonés y el *Cid* (Martínez Díez, 2003, pp. 35-285). Desde luego, no nos encontramos con unas valoraciones originales a cargo del autor, quien ya habría presentado algunas de estas cuestiones, aunque de manera tangencialmente contextual, en un trabajo biográfico previo sobre Rodrigo Díaz (Martínez Díez, 1999).

Recogiendo los resultados del Curso de Verano de 2007 de la Universidad de León, se publicaría en 2008 la obra *Alfonso VI y su época II. Los horizontes de Europa (1065-1109)*, coordinado por Etelvina Fernández González y Juan Pérez Gil. Este trabajo coral, centrado meramente en el contexto internacional del reinado, debido a su carácter tangencial, termina alejándolo del reinado propiamente dicho. Algo más específico, un nuevo volumen coral, publicado en 2010 bajo la coordinación de Fernando Suárez y Andrés Gambra y titulado *Alfonso VI. Imperator totius orbis Hispanie*, profundiza en cuestiones más propias del reinado como la autotitulación imperial hispana y el recorrido histórico de esta idea antes y después del rey leonés (González Jiménez, 2010, pp. 11-29); al igual que en otros aspectos no tan tratados, sirvan de ejemplo el papel de las infantas y reinas (Martialay, y Suárez, 2010, pp. 129-203); la cancillería de Raimundo de Borgoña y Urraca (Ruiz Albi, 2010, pp. 201-242),

o el papel de algunos elementos ajenos a la centralidad del reinado, como el estatus jurídico de los judíos (Amran, 2010, pp. 321-331), o la relación del monarca con los peregrinos (Gallegos, 2010, pp. 333-353).

Por otro lado, y huyendo de cualquier idealización en lo referente a las relaciones entre el pontificado gregoriano y la política de pretendido hegemonismo hispánico, Carlos de Ayala Martínez ha estudiado el papel de los diversos obispos bajo Alfonso VI y la conflictividad inherente a las ambiciones del papado sobre Iberia, cuyas principales consecuencias serían una medida diplomacia regia, el cambio de rito y las aspiraciones “imperiales” alfonsíes (Ayala Martínez, 2008, pp. 295-367), además de afrontar —teniendo en cuenta todo lo anterior— el marco bélico del reinado tanto desde una perspectiva práctica como, fundamentalmente, sacralizada y centrada en parámetros militares sujetos a una dialéctica “cruzadista” (Ayala Martínez, 2013, pp. 499-537).

En 2009, Félix Palomero Aragón publicaría *Alfonso VI: ¿Del ocaso de lo hispano al mundo romano-francés?*, curioso estudio a medio camino entre el criticismo histórico y la Historia del arte, defendiendo, entre otras cuestiones, que Alfonso VI no era anti-castellano, *topos* más que manido y que pertenece sólo a la cronística o a un inconsciente colectivo mal informado. La obra, que pretende contraponer las labores políticas, edilicias y artísticas de Fernando I y Sancha, en el entorno leonés, con las mismas actividades llevadas a cabo por su hijo en el marco castellano, concretamente en Burgos y Silos, tiene como telón de fondo una visión descreída sobre la verdadera influencia del reformismo papal-cluniacense en el reino. Así, Palomero aboga por un cierto esencialismo identitario hispano, musulmanes incluidos, como basamento de un proceso renovador del *regnum* llevado a cabo por el binomio Fernando-Sancha y aún más potenciado por Alfonso VI, un esencialismo que, según el autor, pudo mantenerse más ajeno de lo que podría pensarse al —por otro lado, más que contrastado— influjo político, religioso y artístico franco-pontificio, que el autor se empeña en rebajar (Palomero, 2009, pp. 17-190).

De nuevo ante un estudio coral, en el año 2012 se publicaron las propuestas del Congreso Internacional de Sahagún (de 2009) sobre el IX Centenario de Alfonso VI (1109-2009). En esta obra se presentan algunas cuestiones desde ópticas muy sintéticas, resultando de interés —y dejando lamentablemente al margen algunos temas ya vistos en demasía— las aproximaciones al dinamismo aristocrático y urbano (Martínez Sopena, 2012, pp. 3-71; y Portela, 2012, pp. 73-79); el marco cronístico (Isla Frez, 2012, pp. 81-88), o el impacto femenino del infantazgo y los monasterios (Martin, 2012, pp. 115-120; Henriët, 2012, pp. 121-126). Igualmente, resultan reseñables las variables aportadas desde la Historia del arte, las cuales, por desgracia, debido a las limitaciones espaciales y temáticas, no podemos abordar con el detalle que merecerían.

En último lugar, encontraríamos la idea imperial hispano-leonesa, la cual actualmente cuenta con una vertiente historiográfica hegemónica (un estado de la cuestión: Bartolomé Bellón, 2014, pp. 61-117). Ciertamente hipercríticas, aunque en intensidad muy variable, las perspectivas actuales sobre la cuestión imperial de Alfonso VI se centran en que, con anterioridad a este monarca, ningún soberano leonés usó el título en vida, condensándose, a partir de ahí, variables interconectadas que

llevaron al rey legionense a asumir la titulación de emperador hispánico como, por ejemplo, la reacción regia a la ofensiva reformista papal; su innegable respuesta con una política diplomática leonesa hegemónica; la propia tradición legionense del uso de términos como *imperator*, *imperante* y *regnum-Imperium* (con anterioridad a Alfonso VI, en documentación indirecta o refiriéndose a monarcas ya fallecidos), y las pulsiones pan-hispanistas de Sancho III de Navarra (véase, sin ánimo de exhaustividad: Isla Frez, 2006, pp. 131-184; Sirantoine, 2012, pp. 71-260; y *passim*; y Díaz-Plaza, 2023, pp. 86-96).

RECAPITULACIÓN

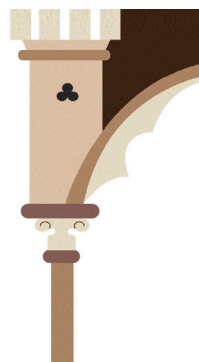
Como hemos podido observar, la imagen de Alfonso VI en la historiografía ofrece dos vertientes interesantes. En primer lugar, hasta poco después de 1975 y debido al agotamiento de la figura del *Campeador* y su utilización por la dictadura (amén de por la cercanía del noveno centenario de la toma de Toledo), la semblanza política de Alfonso VI resulta, en no pocas ocasiones, parcial o totalmente negativa y, en otros casos más amables, contaminada por las influencias francesas del monarca, el cambio de rito o por las pulsiones *cidianas*, aunque puedan contarse excepciones como Masdeu, Lafuente, Altamira o Mansilla que valoran el reinado positivamente. En segunda instancia, debe señalarse que, hasta inicios de la década de los ochenta del s. XX, el soberano, su reinado y la política imperial (esta estudiada desde mediados de la centuria pasada), han carecido de monografías específicas, pudiendo encontrarse con anterioridad referencias al rey leonés y su política únicamente en trabajos de carácter general histórico, o en otros vinculados al *Cid*. A partir de ahí, la divulgación científica, los estudios detallados o las biografías académicas se han abierto paso con mayor o menor criticismo. Sea como fuere, nos disculpamos por cualquier omisión—consciente o involuntaria—que, en cualquier caso, nos servirá para seguir profundizando en el tema con mayor detalle en el futuro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altamira, R. (1909). *Historia de España y de la civilización española*. (Tomo I). Herederos de J. Gil.
- Amran, R. (2010). Alfonso VI y sus judíos: el estatus jurídico de la minoría. En F. Suárez y A. Gamba (Coords.), *Alfonso VI. Imperator totius orbis Hispanie* (pp. 321-331). Sanz y Torres.
- Ayala Martínez, C. (2008). *Sacerdocio y Reino en la España Altomedieval. Iglesia y poder político en el Occidente peninsular, siglos VII-XII*. Sílex.
- Ayala Martínez, C. (2013). En los orígenes del cruzadismo peninsular: el reinado de Alfonso VI (1065-1109). *Imago Temporis Medium Aevum*, VII, pp. 499-537.
- Baldó, M. (2008). La Historiografía franquista. En B. Rojas y E. Sánchez (Coords.), *Historiografía española, 1975-2005* (pp. 17-52). Instituto Mora.
- Barrero, A. M. (1987). La política foral de Alfonso VI. En *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo* (Vol. 1) (pp. 115-156). I. E.V.-M.
- Bartolomé Bellón, G. (2014). La idea imperial leonesa (ss. IX-XII). *Ab Initio*, 9, pp. 61-117.
- Bishko, C. J. (1968 y 1969). Fernando I y los orígenes de la alianza castellano-leonesa con Cluny. *Cuadernos de Historia de España*, 47-48 y 49-50, pp. 31-135 y pp. 50-116.
- Calzada, L. (1953). *Alfonso VI y la crisis occidental del siglo XI*. Sucesores de Nogués
- Colmeiro, M. (1893). *Historia General de España, dirigida por A. Cánovas del Castillo*. (Vol. IV, Tomo I). El Progreso Editorial.
- Díaz-Plaza, A. (2023). La vía exterior y sus protagonistas: la hegemonía discursiva leonesa (1049-1095). En J. Llidó, y Ó. Villarroel (Coords.), *El embajador en la Alta y Plena Edad Media hispana* (pp. 77-102). Trea.
- Dozy, R. P. A. (2015). *Historia de los musulmanes de España hasta la conquista almorávide*. Biblo Book. (Trabajo original publicado en 1861).
- Dufour, G. (2014). Juan Antonio Llorente: de corifeo del afrancesamiento a mártir del liberalismo. *Ayer*, 95, pp. 23-49.
- Estepa, C. (1985). *El Reinado de Alfonso VI*. Hullera Vasco-Leonesa.
- Fernández González, E., y Pérez, J. (Coords.). (2008). *Alfonso VI y su época II. Los horizontes de Europa (1065-1109)*. Diputación de León-I. Leonés de Cultura.
- Gallegos, F. (2010). Alfonso VI y los peregrinos. En F. Suárez y A. Gamba (Coords.), *Alfonso VI. Imperator totius orbis Hispanie* (pp. 333-353). Sanz y Torres.
- Gamba, A. (1988). Alfonso VI y la exención de las diócesis de Compostela, Burgos, León y Oviedo. En *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo* (Vol. 2) (pp. 181-217). I. E.V.-M.
- Gamba, A. (1997 y 1998) *Alfonso VI: cancellería, curia e imperio. (Tomo I: Estudio; y Tomo II: Colección diplomática)* Centro de Estudios San Isidoro-Caja España-Caja de Ahorros-Monte Piedad y Archivo diocesano.
- García Arancón, M. R. (1988). Ecos de la reconquista de Toledo en los reinos de Pamplona y Aragón. En *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo* (Vol. 2) (pp. 243-257). I. E.V.-M.
- García Gallo, A. (1945). El Imperio medieval español. *Arbor*, 4/11, pp. 199-228.
- González González, J. (1987). Repoblación de Toledo. En *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo* (Vol. 1) (pp. 99-113). I. E.V.-M.
- González Jiménez, M. (2010). La idea de Imperio antes y después de Alfonso VI. En F. Suárez y A. Gamba (Coords.), *Alfonso VI. Imperator totius orbis Hispanie* (pp. 11-29). Sanz y Torres.
- Goñi, J. (1958). *Historia de la bula de la cruzada en España*. Editorial del Seminario.
- Henriet, P. (2012). La España monástica de Alfonso VI. En C. Estepa, E. Fernández González, J. J. Rivera Blanco (Coords.), *Alfonso VI y su legado. Actas del Congreso Internacional, Sahagún, 29 de octubre al 1 de noviembre de 2009: IX Centenario de Alfonso VI -1109-2009-* (pp. 121-126). Diputación Provincial de León, Instituto Leonés de Cultura.
- Isla Frez, A. (2006). *Memoria, culto y monarquía hispánica entre los siglos X y XI*. Universidad de Jaén.
- Isla Frez, A. (2012). La historiografía en la época de Alfonso VI: la llamada Historia Silense. En C. Estepa, E. Fernández González, J. J. Rivera Blanco (Coords.), *Alfonso VI y su legado. Actas del Congreso Internacional, Sahagún, 29 de octubre al 1 de noviembre de 2009: IX Centenario de Alfonso VI -1109-2009-* (pp. 81-88). Diputación Provincial de León, Instituto Leonés de Cultura.
- Juan de Mariana. (1678). *Historia General de España*. (Tomo I). García de la Iglesia, Impresor. (Trabajo original publicado en 1623).
- Lacarra, M. E. (1980). La utilización del Cid de Menéndez Pidal en la ideología militar franquista. *Ideologies and Literature*, 3/12, pp. 95-127.
- Lafuente, M. (1877). *Historia General de España*. (Tomo I). Montaner y Simón Editores. (Trabajo original publicado en 1850).
- Linage Conde, A. (1994). *Alfonso VI, el rey hispano y europeo de las tres religiones, 1065-1109*. La Olmeda.
- Linehan, P. (1988). La reconquista de Toledo y la supuesta feudalización de Castilla. En *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo* (Vol. 2) (pp. 27-42). I. E.V.-M.
- Llorente, J. A. (1810). *Disertación sobre el poder que los reyes españoles ejercieron hasta el siglo duodécimo en la división de obispados, y otros puntos conexos de disciplina eclesiástica; con un apéndice de escrituras en que constatan los hechos citados en la disertación*. Imprenta de Ibarra.
- Mansilla, D. (1944). *La Curia Romana y el reino de Castilla en un momento decisivo de su historia (1061-1085)*. Seminario Metropolitano de Burgos.

- Mansilla, D. (1987). El reino de Castilla y el Papado en tiempos de Alfonso VI: (1065-1109). En *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo* (Vol. 1) (pp. 31-82). I. E.V.-M.
- Martialay, T. y Suárez, F. (2010). Infantas y reinas en la corte de Alfonso VI. En F. Suárez y A. Gamba (Coords.), *Alfonso VI. Imperator totius orbis Hispanie* (pp. 129-203). Sanz y Torres.
- Martin, G. (2012). Reforma litúrgica, infantazgo y protagonismo femenino bajo el reinado de Alfonso VI. En C. Estepa, E. Fernández González, J. J. Rivera Blanco (Coords.), *Alfonso VI y su legado. Actas del Congreso Internacional, Sahagún, 29 de octubre al 1 de noviembre de 2009: IX Centenario de Alfonso VI -1109-2009-* (pp. 115-119). Diputación Provincial de León, Instituto Leonés de Cultura.
- Martínez Díez, G. (1999). *El Cid histórico*. Planeta.
- Martínez Díez, G. (2003). *Alfonso VI: señor del Cid, conquistador de Toledo*. Temas de Hoy.
- Martínez Sopena, P. (2012). La irradiación de la aristocracia en tiempos de Alfonso VI. En C. Estepa, E. Fernández González, J. J. Rivera Blanco (Coords.), *Alfonso VI y su legado. Actas del Congreso Internacional, Sahagún, 29 de octubre al 1 de noviembre de 2009: IX Centenario de Alfonso VI -1109-2009-* (pp. 3-71). Diputación Provincial de León, Instituto Leonés de Cultura.
- Masdeu, J. F. (1805). *Historia crítica de España y de la cultura española en todo género*. (Tomo XX). Imprenta de Sancha.
- Menéndez Pelayo, M. (2006). *Historia de los Heterodoxos Españoles*. (Tomo I). BAC. (Trabajo original publicado en 1880).
- Menéndez Pidal, R. (1929). *La España del Cid*. (Tomos 1 y 2). Editorial Plutarco.
- Menéndez Pidal, R. (1950). *El imperio hispánico y los cinco reinos*, Instituto de Estudios Políticos.
- Mínguez, J. M. (2000). *Alfonso VI. Poder, expansión y reorganización interior*. Nerea.
- Miranda, J. (1976). La conquista de Toledo por Alfonso VI, discurso de ingreso de D. José Miranda Calvo, y contestación de D. Emilio García Rodríguez. *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 7, pp. 101-156.
- Miranda, J. (1980). *La Reconquista de Toledo por Alfonso VI*. I. E.V.-M.
- Moreno Gallego, V. (2008). Juan de Mariana ante la imprenta de Luis Sánchez. El *textus receptus* de la Historia General de España. *Bulletin hispanique*, 110(1), pp. 111-144. <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.516>
- Palencia, C. (1988). Historia y leyendas de las mujeres de Alfonso VI. En *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo* (Vol. 2) (pp. 281-290). I. E.V.-M.
- Palomero, F. (2009). *Alfonso VI: ¿Del ocaso de lo hispano al mundo romano-francés?* Universidad Rey Juan Carlos.
- Peña Pérez, F. J. (2009). *Mío Cid el del Cantar. Un héroe medieval a escala humana*. Sílex.
- Pérez de Tudela, M. I. (1988). El papel de las hermanas de Alfonso VI en la vida política y en las actividades de la corte. En *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo* (Vol. 2) (pp. 163-180). I. E.V.-M.
- Porrinas González, D. (2019). *El Cid. Historia y mito de un señor de la guerra*. Desperta Ferro Ediciones.
- Portela, E. (2012). Expresiones políticas de la sociedad urbana. En C. Estepa, E. Fernández González, J. J. Rivera Blanco (Coords.), *Alfonso VI y su legado. Actas del Congreso Internacional, Sahagún, 29 de octubre al 1 de noviembre de 2009: IX Centenario de Alfonso VI -1109-2009-* (pp. 73-79). Diputación Provincial de León, Instituto Leonés de Cultura.
- Quintana, M. J. (1807). *Vidas de españoles célebres*. (Tomo I). Imprenta real.
- Reilly, B. F. (1987). Alfonso VI: conquistador, Político, Europeanizer. En *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo* (Vol. 1) (pp. 13-30). I. E.V.-M.
- Reilly, B. F. (1989). *El reino de León y Castilla bajo el rey Alfonso VI (1065-1109)*, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos- I. E.V.-M. (Trabajo original publicado en 1987).
- Ríos Saloma, M. F. (2011). *La Reconquista. Una construcción historiográfica (siglos XVI-XIX)*. Marcial Pons-UNAM.
- Risco, M. (1792). *La Castilla y el más famoso castellano: Historia del célebre castellano Rodrigo Díaz, llamado vulgarmente el Cid Campeador*. Oficina de Manuel Román.
- Ruiz Albi, I. (2010). Cancillería y documentos de Raimundo de Borgoña y la infanta Urraca. En F. Suárez y A. Gamba (Coords.), *Alfonso VI. Imperator totius orbis Hispanie* (pp. 201-242). Sanz y Torres.
- Sales, P. C. (1987). ¿Cuál era la verdadera importancia de la conquista de Tuletwu, capital de los godos? En *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo* (Vol. 1) (pp. 339-352). I. E.V.-M.
- Simonet, F. J. (2005). *Historia de los mozárabes de España*. Ed. Maxtor. (Trabajo original publicado en 1903).
- Sirantoine, H. (2012). *Imperator Hispaniae: Les Idéologies Impériales dans le royaume de León (IXe-XIIe siècles)*. Casa de Velázquez.
- Vizueté, J. C. (1988). La Reforma Gregoriana en Castilla a través de las disposiciones conciliares. En *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo* (Vol. 2) (pp. 321-335). I. E.V.-M.







Dykinson, S.L.