

# LA LECTORA DE FONTEVRAUD

*Derecho e Historia en el Cine.*

*La Edad Media*

Enrique San Miguel Pérez





## LA LECTORA DE FONTEVRAUD

---



# LA LECTORA DE FONTEVRAUD

*Derecho e Historia en el Cine.*

*La Edad Media*

---

Enrique SAN MIGUEL PÉREZ

Editorial Dykinson

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

© Copyright  
Enrique San Miguel Pérez

Editorial DYKINSON, S.L.  
Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid  
Teléfono (+34) 91544 28 46 - (+34) 91544 28 69  
e-mail: [info@dykinson.com](mailto:info@dykinson.com)  
<http://www.dykinson.es> <http://www.dykinson.com>  
Consejo editorial véase [www.dykinson.com/quienessomos](http://www.dykinson.com/quienessomos)

ISBN: **978-84-9031-838-6**

Preimpresión:  
Besing Servicios Gráficos  
[besingsg@gmail.com](mailto:besingsg@gmail.com)

*Para Lourdes San Miguel Gutiérrez,  
después de Chinon*



# ÍNDICE

<b>Presentación: una lectora en Fontevraud .....</b>	<b>15</b>
<b>1. Civilización: escapar de la magia de los recuerdos .....</b>	<b>19</b>
<b>2. ¿Qué Edad Media?: adorar lo imposible .....</b>	<b>25</b>
<b>3. Medievo del derecho: reconstruir el pasado tal como debió ser .....</b>	<b>43</b>
<b>4. La acción política y de gobierno: sobre el rey .....</b>	<b>55</b>
<b>5. Europa y Oriente: o hacia el horizonte, o hacia el poder .....</b>	<b>69</b>
<b>6. El nacimiento de la identidad: extender el amor a la virtud y la sabiduría .....</b>	<b>79</b>
<b>7. Camelot: la noble caballería, cortesía, humanidad, bondad, osadía, amor, amistad, cobardía, crimen, odio, virtud y pecado .....</b>	<b>93</b>
<b>8. De los tres órdenes al “idilio entre el poder y los pobres” .....</b>	<b>113</b>
<b>9. ¿Dónde están ahora el caballo y el caballero? La otra Edad Media .....</b>	<b>123</b>
<b>10. Catedrales de luz: reflexiones finales .....</b>	<b>129</b>
<b>Las 82 películas de la lectora de Fontevraud .....</b>	<b>133</b>
1. LANG, F.: <i>Los nibelungos</i> (1924) .....	133
2. DREYER, C. T. von: <i>La pasión de Juana de Arco</i> (1928) .....	135
3. MILLE, C. B. de: <i>Las cruzadas</i> (1935) .....	136
4. CUKOR, G.: <i>Romeo y Julieta</i> (1936) .....	138

## ÍNDICE

5.	MAYO, A. L.: <i>Las aventuras de Marco Polo</i> (1938) .....	139
6.	CURTIZ, M.: <i>Robin de los Bosques</i> (1938)...	140
7.	DIETERLE, W.: <i>Esmeralda, la zíngara</i> (1939)	142
8.	LEE, R. V.: <i>La torre de Londres</i> (1939) .....	143
9.	EISENSTEIN, S. M.: <i>Alexander Nevski</i> (1941).....	145
10.	LUBIN, A.: <i>Alí Babá y los cuarenta ladrones</i> (1944) .....	146
11.	OLIVIER, L.: <i>Enrique V</i> (1944).....	148
12.	GIL, R.: <i>Reina Santa</i> (1947) .....	149
13.	ORDUÑA, J. de: <i>Locura de amor</i> (1948).....	150
14.	WELLES, O: <i>Macbeth</i> (1948) .....	152
15.	OLIVIER, L.: <i>Hamlet</i> (1948) .....	154
16.	HATHAWAY, H.: <i>La rosa negra</i> (1950).....	155
17.	TOURNEUR, J.: <i>El halcón y la flecha</i> (1950).....	156
18.	ROSSELLINI, R.: <i>Francisco, el juglar de Dios</i> (1950) .....	158
19.	ORDUÑA, J. de: <i>Alba de América</i> (1951) ....	159
20.	THORPE, R.: <i>Ivanhoe</i> (1952) .....	160
21.	THORPE, R.: <i>Los caballeros del rey Arturo</i> (1953) .....	161
22.	OLIVIER, L.: <i>Ricardo III</i> (1954) .....	163
23.	BUTLER, D.: <i>El talismán</i> (1954) .....	164
24.	MATÉ, R...: <i>Coraza negra</i> (1954) .....	165
25.	HATHAWAY, H.: <i>El príncipe valiente</i> (1954) .....	166
26.	FRANCISCI, P.: <i>Atila, hombre o demonio</i> (1954) .....	168
27.	THORPE, R.: <i>Quintín Durward</i> (1955).....	169
28.	BERGMAN, I. <i>El séptimo sello</i> (1957) .....	170
29.	PREMINGER, O: <i>Santa Juana</i> (1957).....	172
30.	FLEISCHER, R.: <i>Los vikingos</i> (1958) .....	173

31.	GERONIMI, C.; CLARK, L.; LARSON, E.; REITHERMAN, W.: <i>La bella durmiente</i> (1959) .....	175
32.	BERGMAN, I.: <i>El manantial de la doncella</i> (1960).....	176
33.	MANN, A.: <i>El Cid</i> (1961).....	178
34.	FERNÁN GÓMEZ, F.: <i>La venganza de Don Mendo</i> (1961) .....	180
35.	DE FELICE, L.: <i>Constantino el Grande</i> (1962) .....	181
36.	BRESSON, R.: <i>El proceso de Juana de Arco</i> (1962).....	183
37.	REITHERMAN, W.: <i>Merlín el encantador</i> (1963) .....	185
38.	CARDIFF, J.: <i>Los invasores</i> (1963).....	186
39.	CORMAN, R.: <i>La máscara de la muerte roja</i> (1964) .....	188
40.	MANN, A.: <i>La caída del Imperio Romano</i> (1964) .....	189
41.	GLENVILLE, P.: <i>Becket</i> (1964) .....	190
42.	SCHAFFNER, F.: <i>El señor de la guerra</i> (1965) .....	192
43.	REED, C.: <i>El tormento y el éxtasis</i> (1965) .....	193
44.	WELLES, O.: <i>Campanadas a medianoche</i> (1966).....	194
45.	MONICELLI, M.: <i>La armada Branca leone</i> (1966).....	196
46.	LOGAN, J.: <i>Camelot</i> (1967).....	197
47.	HARVEY, A.: <i>El león en invierno</i> (1968) .....	198
48.	DONNER, C.: <i>Alfredo el Grande</i> (1969) .....	199
49.	PASOLINI, P. P.: <i>Decamerón</i> (1970).....	201
50.	POLANKSKI, R.: <i>Macbeth</i> (1971) .....	202
51.	FERRONI, G.: <i>El arquero de Sherwood</i> (1971) .....	204
52.	PASOLINI, P. P.: <i>Cuentos de Canterbury</i> (1972) .....	206

## ÍNDICE

53.	GIL, R.: <i>El mejor alcalde, el rey</i> (1973) .....	207
54.	BRESSON, R.: <i>Lancelot du Lac</i> (1974).....	208
55.	GILLIAM, T.; JONES, T...: <i>Los caballeros de la Mesa Cuadrada</i> (1975) .....	210
56.	AKKAD, M.: <i>El Mensaje</i> (1976).....	211
57.	LESTER, R.: <i>Robin y Marian</i> (1976).....	213
58.	ROHMER, E.: <i>Perceval el Galés</i> (1978) .....	214
59.	BOORMAN, J.: <i>Excalibur</i> (1981).....	215
60.	DONNER, R.: <i>Lady Halcón</i> (1984) .....	217
61.	ANNAUD, J. J.: <i>El nombre de la rosa</i> (1986)	218
62.	BRANAGH, K.: <i>Enrique V</i> (1989).....	220
63.	ZEFFIRELLI, F.: <i>Hamlet. El honor de la venganza</i> (1990) .....	221
64.	STOPPARD, T.: <i>Rosencrantz y Guildenstern han muerto</i> (1990) .....	223
65.	JARMAN, D.: <i>Eduardo II</i> (1991).....	224
66.	REYNOLDS, K.: <i>Robin Hood, príncipe de los ladrones</i> (1992).....	226
67.	GIBSON, M.: <i>Braveheart</i> (1995).....	227
68.	ZEMECKIS, R.: <i>El primer caballero</i> (1996)....	229
69.	PACINO, A.: <i>Looking for Richard</i> (1996) ....	230
70.	MCTIERNAN, J.: <i>El guerrero número 13</i> (1999) .....	231
71.	ARANDA, V.: <i>Juana la Loca</i> (2001).....	232
72.	JACKSON, P.: <i>El señor de los anillos</i> 1. <i>La comunidad del anillo</i> (2001) <i>Las dos torres</i> (2002) <i>El retorno del rey</i> (2003) .....	234
73.	FUQUA, A. <i>El rey Arturo</i> (2004).....	236
74.	GUNNARSSON, S.: <i>Beowulf y Grendel</i> (2005) .....	237
75.	REYNOLDS, K.: <i>Tristán e Isolda</i> (2006) .....	239
76.	SCOTT, R.: <i>El reino de los cielos</i> (2006) .....	240
77.	ROHMER, E.: <i>El romance de Astrea y Celadón</i> (2007) .....	242

78.	ZEMECKIS, R.: <i>Beowulf</i> (2007) .....	243
79.	FLINTH, P.: <i>El caballero templario</i> (2007-2008) .....	244
80.	MARTINELLI, R.: <i>Barbarroja</i> (2009) .....	246
81.	SCOTT, R.: <i>Robin Hood</i> (2010) .....	247
82.	ENGLISH, J.: <i>Templario</i> (2011) .....	249
	<b>Bibliografía</b> .....	251



## PRESENTACIÓN: UNA LECTORA EN FONTEVRAUD

La pasión por la Edad Media es parte de la propia pasión por la historia. Nadie que ame la historia escapa a la fascinación por estos siglos que constituyen, por todos los conceptos, la víspera de nuestro tiempo, si es que no son parte esencial de él, y especialmente del más nuestro.

Para quienes nacimos en el siglo XX, las imágenes definidoras de la memoria de la Edad Media están decisivamente nutridas por el cine. Pensar en la Edad Media equivale a pensar en sus reyes y sus caballeros, en sus damas en apuros y sus bandidos generosos, en sus vikingos y sus escoceses con la cara pintada, en sus castillos y en sus fosos, en Oriente y en fiordos noruegos, en bosques célticos y el nacimiento de la literatura, en las Cruzadas y en la Guerra de los Cien Años, en el rey Arturo y Kublai Khan, los Plantagenet y los Montesco, El Cid y Dardo, en Barbarroja y Wallace, en su génesis bárbara y en el “Siglo de Hierro” con el que se extingue. Pensar en la Edad Media equivale, invariablemente, a acudir a imágenes suministradas, desde la infancia, desde la primera, dorada, inocente y épica infancia, por el cine.

El cine es una experiencia esencial, probablemente determinante, en la vocación del historiador desde hace décadas. Puede tratarse de la emboscada que Robin de los Bosques-Erral Flynn tiende en Sherwood a Lady Marian-Olivia de Havilland y su comitiva, y el momento en que, tras instalarse sobre una frondosa rama, Robin dice *Bienvenida a Sherwood, milady* en el *Robin de los Bosques* de Michael Curtiz, cine del *New Deal*, de la Era Roosevelt, y el desarrollo de políticas de expansión de la actividad económica y la clase media que permiten superar el drama colectivo de la recesión. Y puede también tratarse de la estampa de la reina Ginebra-Vanessa Redgrave

en el *Camelot* de Joshua Logan mientras canta *Take me to the fair*, y va haciendo un ovillo alrededor de Sir Sagamor. Una estampa muy propia de los años 60', llena de toda la jovialidad del Camelot kennedyano, de optimismo y de inteligencia.

Lo maravilloso del cine es que puede probablemente ser, como la película del gran Nicholas Ray, *Más grande que la vida*. Pero al final, siempre, es parte de la propia existencia y la ilumina. Es inevitable admirar a la Leonor de Aquitania que incorpora Katharine Hepburn en *El león en invierno* de Anthony Harvey. Pero acudir a la Abadía de Fontevraud, en pleno Valle del Loira, muy cerca del castillo de Chinon, equivale a contemplar su maravilloso sepulcro del siglo XIII, un sepulcro que todavía conserva gran parte de su vistosa policromía. Un sepulcro que muestra a la gran dama de la Edad Media, reina de Francia y después soberana de la Monarquía angevina, una de las mujeres más poderosas de la historia, gran mecenas de las artes, figura determinante para el desarrollo de la ciencia histórica, de la Materia de Bretaña, y para el nacimiento del género narrativo, realizando la actividad que siempre consideró más descriptiva de su personalidad: leyendo.

La lectura lleva al cine. Y al contrario. Recuerdo el espectáculo que ofrecía en su infancia mi hija Lourdes viendo el *Robin de los Bosques* de Michael Curtiz con el mismo asombro que yo, aunque ella disfrutaba menos con la contienda dinástica y el pensamiento demócrata de Robin de Locksley *avant la lettre* y más con el duelo final a espada, impresionante, entre Robin y Guy de Gisborne, el inimitable Basil Rathbone. Creo que su forzosa familiaridad con los castillos galeses, fascinada en Beaumaris y saturada en Caernarfon, le permitía disfrutar muy intensamente de una Edad Media que era parte de su propia existencia, una vivencia intemporal. Parte de ella misma.

El verano de 2009 la ya menos niña pudo visitar en Fontevraud a Enrique Plantagenet, Ricardo Corazón de León, Isabel de Angulema. y, sobre todo, la estampa yacente de la sin par Leonor de Aquitania leyendo. No tardé en comprobar mi error. Lourdes no pareció experimentar especial emoción en la majestuosa nave central de la vieja Abadía. Pero mi sorpresa,

inversa, habría de ser la misma apenas unas horas después, en Chinon, contemplando el Loira tras una aceptable escalada, cuando comenzó a preguntarme con avidez por la Corte de los mismos personajes a los que había examinado yacentes con, pensaba yo, indiferencia ejerciente.

Leonor de Aquitania, en su magnífico sepulcro, cuya vistosidad parece querer adivinar la belleza, la inteligencia y la brillantez de uno de los más grandes talentos de la historia y, como todos los grandes talentos, excepcional en todos los ámbitos, el político, el artístico, y el vital, se entrega con verdadero deleite, con serena intensidad, al supremo disfrute de la lectura, placer de personas elegantes. Leonor de Aquitania no disponía del cine para que pudiera rivalizar con su afición por la lectura. Pero su figura lleva más de ocho siglos incitando a leer, a la investigación y a la creación. Al examen de las instituciones, el derecho, las ideas y las formas políticas de un tiempo que fue, por tantos conceptos, el suyo.

Un tiempo que disfruta de una historia, una política y un derecho de cine y en el cine. Por eso he querido ocuparme de las películas que tienen la Edad Media como objeto o pretexto, y hacerlo de la forma más coherente y sistemática posible. Seleccionando ochenta y dos obras ambientadas en la Edad Media; es decir, con un amplio afán representativo, aunque no exhaustivo, aportando una película por año de vida de la lectora de Fontevraud (1122-1204). En forma de ideas, de renglones monográficos para la reflexión; es decir, con la finalidad de dar forma a materias que, por sí mismas, constituyen ya escenario adecuado para un libro. Y, entre ellos, el tratamiento de la autoridad política, del derecho o de las instituciones; pero también de la creación de la Europa, y del nacimiento de sus identidades; y el rey Arturo, o los propios límites temporales y sentimentales de una Edad que concierne a Constantino el Grande y a Miguel Ángel, pero también a Fiona y a Aragorn. Una Edad Media fácil de conocer y de sentir. Y, por lo tanto, de compartir y explicar: ningún sentimiento auténtico se encuentra nunca falto de palabras. Y la pasión por el derecho,

ENRIQUE SAN MIGUEL PÉREZ

por la historia, por el cine, y por la Edad Media, responde a esa  
autenticidad.

En Comillas, 2 de septiembre de 2013

## 1. CIVILIZACIÓN: ESCAPAR DE LA MAGIA DE LOS RECUERDOS

Cuando Terence White decidió dar forma a su fascinación por una de las figuras más representativas de la Edad Media, es decir, de su espíritu y de su identidad, y hacerlo partiendo de sus contemporáneas vivencias, encontró en el rey de los britanos a una figura que expresaba los ideales más nobles y más profundos de una cultura, la cristalizada tras la gran conmoción de la Segunda Guerra Mundial, que anhelaba, y para siempre, un mundo justo y en paz. Eso era, hace medio siglo, y sigue siendo, evocar al rey Arturo y su Tabla Redonda. Eso era, y sigue siendo, pensar por qué nos subyuga, y le subyuga muy especialmente al cine, la Edad Media:

“Era un hombre afectuoso, consciente, amante de la paz, que se había visto agraciado en su juventud con la presencia de un preceptor genial. Entre los dos habían desarrollado la teoría de que matar a la gente y gobernarla como un tirano era algo deleznable. Para acabar con todo ello había 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. Cuando estaba animado, no se afligía excesivamente, ya que el dilema era inevitable, pero en los momentos de debilidad se veía acuciado por la vergüenza y la indecisión.

Era uno de los primeros *nórdicos* que había fomentado la civilización, o que deseó obrar de manera diferente a como lo hizo Atila, el huno. Pero, en ocasiones, la batalla contra el caos no parecía dar el fruto apetecido. A menudo pensaba que más hubiera valido conservar vivos a los soldados caídos en las batallas, aunque hubiera vivido bajo la tiranía y el terror”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> WHITE, T. H.: *Camelot. El libro de Merlin*. Barcelona. 1993, pp. 399-400: “Esta Orden de la Tabla Redonda era una gran cosa cuando pensamos en ella.

El rey Arturo de la literatura es una figura que, en un mundo entregado a un auténtico frenesí de violencia y de destrucción, opta por promover un ideal de convivencia y de justicia. Que preserva la paz. Y que dedica sus mejores energías al combate contra toda forma de abuso. No es extraño que su obra, más que “literatura para niños”, fascinara al “Camelot” creado en la Casa Blanca por John Fitzgerald Kennedy a partir de su toma de posesión el 20 de enero de 1961.

La Materia de Bretaña contiene un modelo de sociedad que responde a un concepto, el de “civilización”, que, más allá de su “proceso”, merecedor de un celeberrimo libro de Norbert Elias, es también el motivo de la última contribución monográfica del siempre controvertido Niall Ferguson. El historiador escocés llega a la conclusión de que las exigencias del proceso civilizador giran en torno a seis ámbitos: la descentralización y singularización de la vida política y económica, el desarrollo científico, el desarrollo de los instrumentos jurídicos, y muy específicamente del derecho de propiedad, el avance de la medicina, la creación de la sociedad de consumo, y la ética del trabajo<sup>2</sup>.

Todos estos signos singulares de la cultura occidental se dan por primera vez en la Edad Media o, más exactamente, determinan el tránsito de la Edad Media a la Moderna. Todos estos signos, se encuentran desde entonces unidos a la propia propuesta histórica occidental. Y, más importante, todos estos signos forman parte de la vida ordinaria de los ciudadanos de nuestras sociedades. Cabría, sin embargo, sumar un séptimo ámbito: la comprensión de la vida como una experiencia irre-

---

Había que organizar una pandilla, como hacen los chicos en las escuelas. En ese grupo había que hacer un juramento formal de luchar por nuestros ideales en bien de la civilización. Pero lo que yo entiendo por civilización es no aprovecharse del débil, no violar doncellas, no robar a viudas y no matar al hombre desvalido. La gente debe aprender a comportarse noblemente...”.

<sup>2</sup> FERGUSON, N.: *Civilization. The Six Killer Apps of Western Power*. London. 2012, pp. 12-13. Cfr. ELIAS, N.: *El proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México D. F. 1987, pp. 521 y ss.

petible. Medievalistas como Verdon son lacónicos al sentenciar que “la Edad Media no es un período triste”<sup>3</sup>.

Probablemente por eso la Edad Media sea un tiempo de la historia tan próximo al universo del cine. Y, tanto Edad Media como cine, en todas sus dimensiones y géneros. La Edad Media es un tiempo de palabra y de imagen. Ni la Era de los *scriptoria* y de la invención de la imprenta, ni la Era de las catedrales. No hay contraposición. Porque la Edad Media lo reúne todo. Una realidad estamental integrada por los tres órdenes que cede el paso a unos criterios sociales de articulación y de movilidad; y una vida determinada por los agentes naturales; y un sentido visionario que da lugar a las grandes navegaciones; y una vocación de desarrollo de las formas de investigación y de creación que sienta las bases del pensamiento, de la ciencia, de la cultura y, cómo no, gran aportación medieval, de la Universidad. Es decir: de la capacidad para entender que innovación y conocimiento, y su difusión, constituyen el fundamento del verdadero progreso humano.

La Edad Media desarrolló su propia concepción humanista. En primer lugar, realizó un portentoso esfuerzo de recuperación, consolidación y proyección del legado de la Antigüedad clásica. Supo ser transmisora del saber greco-latino. Y ello en medio de la confluencia de culturas, de movimientos de pueblos, y de desplazamientos del eje de gravedad histórico de Oriente a Occidente, del Sur al Norte, y del Mediterráneo al Atlántico, que fueron signando la paulatina universalización del legado histórico del humanismo helénico:

“El humanista niega así la autoridad, pero respeta la tradición. No sólo la respeta, sino que la contempla como algo real y objetivo que hay que estudiar, y, en caso necesario, restablecer...”

Lo que la Edad Media hizo fue aceptar y desarrollar, más que estudiar y restaurar, la herencia del pasado. Se imitaron entonces las obras de arte clásicas y se recurrió a Aristóteles y Ovidio igual que se hacía con las obras de

---

<sup>3</sup> VERDON, J.: *Le Moyen Age. Ombres et lumières*. Paris. 2008, p. 299 y ss.

los contemporáneos. Ningún intento se hizo para interpretarlas desde un punto de vista arqueológico, filológico, o bien ‘crítico’, y en suma, histórico. Dado que se valoraba la existencia humana más como un medio que como un fin, tanto menos cabía considerar los testimonios de la actividad del hombre como valores autónomos”<sup>4</sup>.

El mundo, y muy singularmente Europa, emergió a la madurez durante la Edad Media, y gracias a ella. Por eso la Edad Media se encuentra tan presente en nuestra existencia cotidiana. De la alimentación a los titulares de los periódicos. De los maravillosos testimonios constructivos que nos rodean, con sus formas una y otra vez evocadas, al sentido del tiempo y de la vida. Hablamos idiomas que nacieron y se consolidaron en la Edad Media. Vivimos en ciudades cuyas primeras menciones documentales se encuentran en la Edad Media. Vivimos en países cuya identidad, formas políticas e institucionales, y soluciones jurídicas, maduraron y se expresaron por vez primera en la Edad Media.

Pero la Edad Media aporta algo más. El gran Jean Renoir, siempre apasionado por la historia, por la política, y muy singularmente por el nacimiento de la nación de ciudadanos, a la que veía como “un edificio que se desmorona, pero le tenemos cariño a ese edificio y lo preferimos a una vivienda más moderna”, entendía que se avecinaba un nuevo tiempo, una nueva Edad Media. Que la Edad Media era un mundo horizontal o, como se dice ahora, “transversal”. Como era el mundo de nuestra niñez. Como tenía que ser el nuestro:

“Olvidamos, sobre todo, que mientras intentamos revivir en el extranjero el mundo de nuestra infancia, el marco de ese mundo se modifica constantemente. Y con

---

<sup>4</sup> PANOFKY, E.: *El significado de las artes visuales*. Madrid. 1979, p. 20: “No existe, por tanto, en la escolástica medieval ninguna distinción básica entre la ciencia natural y lo que llamamos humanidades. La práctica de ambos estudios, allí donde se prosiguió, siguió estando dentro de los límites de lo que se denominaba filosofía. Sin embargo, desde el punto de vista humanístico, se hizo razonable, y aun inevitable, el distinguir, dentro del reino de la creación, entre la esfera propia de la *naturaleza* y la esfera de la *cultura*, y el definir así a la primera con relación a la última, o sea, considerando la naturaleza como todo el mundo accesible a los sentidos, dejando al margen los *testimonios o huellas dejadas por el hombre*”.

el marco se modifica el espíritu. Al cabo de algunos años volvemos a los lugares de nuestra juventud y no los reconocemos. Por eso, para nuestra paz espiritual, debemos intentar escapar de la magia de los recuerdos. Nuestra salvación está en hundirnos resueltamente en el infierno del mundo nuevo, del mundo dividido horizontalmente, del mundo útil, del mundo sin pasión, del mundo sin nostalgia”<sup>5</sup>.

Si el hijo del gran Auguste Renoir estaba en lo cierto, es imprescindible acudir a nuevas fuentes de conocimiento y de investigación. Carlos Ginzburg puso de manifiesto hace tres décadas, en su maravilloso libro sobre Piero della Francesca y su ciclo de pinturas de Arezzo, que contienen uno de los más fervientes y angustiosos mensajes políticos de la historia, lleno de fidelidad al legado helénico y occidental, que no podía ya hacerse historia acudiendo exclusivamente a las fuentes de conocimiento escritas, y que si Lucien Febvre consideraba los eclipses de luna válidos como fuente, ¿por qué no la pintura? <sup>6</sup>. Siguiendo el razonamiento del gran intelectual italiano, ¿por qué no el cine?

Pero no se trata únicamente de abrir la historia de la Edad Media, y de sus formas políticas, jurídicas e institucionales, a la aportación del caudal inagotable del cine. Se trata de hacer historia: del derecho, del pensamiento, de las actitudes mentales, de las experiencias de vida. Steven Runciman decía en 1950, al concluir el prefacio al primer volumen de su monumental *Historia de las Cruzadas*, que la historia debía superar una etapa “alejandrina” de extraordinaria especialización:

“La historiografía de hoy se encuentra en una época alejandrina, en la que la creación está supeditada al

---

<sup>5</sup> RENOIR, J.: *Mi vida y mi cine*. Madrid. 1993, p. 253: “Tenemos que olvidarnos de la taberna de Magagnosc. Además, hay muchas posibilidades de que busquemos en vano aquel oasis. Ha debido desaparecer bajo montañas de cemento. Nunca hemos de separarnos de un ser querido. Después de una ausencia prolongada, es otra persona la que tenemos ante nosotros”.

<sup>6</sup> GINZBURG, C.: *Pesquisa sobre Piero. El Bautismo. El ciclo de Arezzo. La Flagelación de Urbino*. Barcelona. 1984, p. XXII: “La época en que los historiadores creían su deber trabajar exclusivamente con testimonios escritos ha pasado hace tiempo. Ya Lucien Febvre invitaba a examinar hierbas, formas de los campos, eclipses de luna: ¿por qué, pues, no los cuadros?”.

eruditismo. Enfrentado con verdaderas montañas de minucias del saber y atemorizado por la severidad alerta de sus colegas, el historiador moderno se refugia demasiado a menudo en artículos eruditos o en trabajos estrechamente especializados, pequeñas fortalezas fáciles de defender contra un ataque. Su obra puede tener un valor muy notable; sin embargo, no es un fin en sí misma. Yo creo que el deber supremo del historiador es el de escribir historia, es decir, intentar registrar en una extensa sucesión los hechos y movimientos más importantes que han dominado, con su vaivén, los destinos del hombre”<sup>7</sup>.

Si existe una expresión de la cultura, y una forma creativa cuya naturaleza obedece, precisamente, al afán de recoger hechos y movimientos inherentes a la aventura humana, a la formidable experiencia del existir, es el cine. El cine no es erudito ni alejandrino. La Edad Media del cine está llena de humanidad.

---

<sup>7</sup> RUNCIMAN, S.: *Historia de las Cruzadas 1. La Primera Cruzada y la Fundación del Reino de Jerusalén*. Madrid. 1973, p. 15: “El escritor que sea lo suficientemente temerario para acometer tal intento no debería ser tachado de ambicioso, aunque merezcan censura la insuficiencia de sus materiales y la inanidad de sus resultados”.

## 2. ¿QUÉ EDAD MEDIA?: ADORAR LO IMPOSIBLE

¿Cuándo empieza y cuándo termina (si es que ha terminado)? La Edad Media antecede a todas las grandes fuerzas vertebradoras de la Historia, y al mismo tiempo las expresa. Es Diocleciano y es Brunelleschi, es Atila y es Hans Memling, es Pedro el Ermitaño y es Marsilio de Padua, es Justiniano y es Giotto. Es las Romas y los Descubrimientos. Es rural y urbana, local y global, particular y cosmopolita. Robert Graves, en sus palabras preliminares a su maravillosa novela *El conde Belisario*, mantenía que en la historia del general bizantino se superponían los personajes “de la antigüedad clásica con los de la época romántica de la leyenda medieval”<sup>8</sup>. Clasicismo, romanticismo, y leyenda confluyen, en efecto, a la hora de definir y, con la definición, delimitar la Edad Media.

La literatura en lengua inglesa se muestra muy especialmente fascinada por esa confluencia de perspectivas y de sensibilidades, de pulsiones y de experiencias. Con los múltiples, los casi incontables tránsitos que definen la Era medieval. *Juliano el Apóstata*, del propio Gore Vidal, finaliza cuando Libanio, el año 381, tras el comienzo del reinado de Teodosio, contempla la desaparición de la Roma pagana, para dar paso a un Imperio en donde la religión cristiana se convertirá en la confesión del orden estatal. Para

---

<sup>8</sup> GRAVES, R.: *El conde Belisario*. Barcelona. 1982, p. 11: “He aquí un general romano cuyas victorias no son menos romanas, ni sus principios estratégicos menos clásicos, que los de Julio César. Sin embargo, el ejército ha cambiado hasta volverse casi irreconocible, pues la vieja legión de infantería ha desaparecido al fin, y Belisario (uno de los últimos romanos a quien se honró con la dignidad de cónsul y el último a quien se honró con un triunfo) es un comandante cristiano de caballeros con cota de malla, casi todos de origen bárbaro, cuyas proezas individuales rivalizan con las de los héroes del rey Arturo. En sus tiempos se producen situaciones típicamente románticas. Por ejemplo, pérfidos villanos encierran a doncellas cautivas en tétricos castillos de las colinas (durante las incursiones moriscas en el África romana), y sus caballeros parten gallardamente al rescate con estandartes y lanzas”.

el autor de *Lincoln*, ese hecho asegura “la llegada de las tinieblas”, es decir, la reproducción de la óptica de la Edad Media tan decisivamente alimentada por la historiografía anglosajona <sup>9</sup>.

Sin embargo, las películas ambientadas en la Edad Media no parecen responder a esa adjetivación. No digamos cuando, por ejemplo, en la década de los 50' del siglo XX, la Edad Media domina todo un género tan relevante como el de aventuras. ¿Puede asociarse las “tinieblas” al Dardo que interpreta Burt Lancaster en *El halcón y la flecha* (1950) de Jacques Tourneur; o al Valiente del joven Robert Wagner en *El príncipe valiente* (1954) de Henry Hathaway; o al Einar que incorpora Kirk Douglas en *Los vikingos* (1958) de Richard Fleischer. ¿En tinieblas habita Robin Hood, o el rey Arturo en sus numerosas versiones?

La Edad Media es parte de toda la historia, de la Era Antigua a la Contemporánea. Este libro tendría que ir de la caída del Imperio Romano a la caída del Imperio Romano o, en sede hispánica, a los primeros Descubrimientos. Pero Anthony Mann legó al cine un comienzo del fin de la Romanidad advertible en los días finales de Marco Aurelio en la nevada Vindobona recreada en la falda Norte del hispánico Sistema Central en su memorable *La caída del Imperio Romano* (1964). Y nos condujo al 180 como punto de partida.

Respecto al término, se diría que las vivencias de Alec Guinness durante el rodaje nos ofrecen una magnífica metáfora para resolver su emplazamiento. El actor aprovechó el trabajo en Segovia para apasionarse por la mística española, especialmente por Santa Teresa de Ávila, visitando el Monasterio de El Parral y el Convento de Carmelitas Descalzos próximo en donde está enterrado San Juan de la Cruz <sup>10</sup>. El actor que interpretaba a Marco

---

<sup>9</sup> VIDAL, G.: *Juliano el Apóstata*. Barcelona. 1983, p. 508: “...Uno se somete. La derrota es segura. Incluso mientras escribo estas líneas, el pábilo de la lámpara se acaba, y se reduce la zona de la luz en la cual estoy sentado. Pronto el salón estará a oscuras. Uno siempre ha temido que la muerte sea como esto. Pero ¿qué otra cosa hay? La luz se fue con Juliano. Ahora no queda otra cosa que dejar que lleguen las tinieblas y esperar un nuevo sol y otro día, nacido del misterio del tiempo y del humano amor a la luz”.

<sup>10</sup> GUINNESS, A.: *Blessings in Disguise*. London. 1997, pp. 207-208, y *My Name Escapes Me. The Diary of a Retiring Actor*. London. 1997, p. 70.

Aurelio descubriría a Santa Teresa de Jesús, una mujer que nació en la Edad Media y cuando falleció portaba consigo la más genuina Modernidad.

Siguiendo esta misma lógica, sería casi imposible prescindir del Julio II interpretado por Rex Harrison en *El tormento y el éxtasis* (1965) de Carol Reed. Un Papa que defiende con ferocidad, a caballo y provisto de armadura, delante de los muros de la siempre levantisca Ferrara, la integridad del patrimonio pontificio, sujeto de debate medieval donde los haya, con su espada y los cañones del potente ejército romano.

Julio II es un Papa dotado de una mentalidad hegemónica que convive con el esplendor de un Renacimiento que, por muchos conceptos, constituye la coronación de la Edad Media de figuras tan representativas del siglo XIII como Dante o Giotto. De hecho, en el libro de Irving Stone en el que se basa la película de Carol Reed, Miguel Ángel, discípulo y admirador de Ghirlandario, medita acerca de cuánto amaba Florencia su maestro. Una Florencia a la que veía como la Jerusalén toscana. Pero Miguel Ángel ya no ve la ciudad, sino que la siente <sup>11</sup>. Y la gran obra que le encarga Julio II en la Capilla Sixtina será, en efecto, más consecuencia del sentimiento que de la mera visión.

Probablemente ese tránsito del ver al sentir sea también herencia de la Edad Media y de su espíritu naturalista. Dante, expresión de la plenitud de la Edad Media, disfruta de una visión del amor que se expresa de una forma muy moderna porque se expresa de una forma muy medieval, perfectamente compatible con el lenguaje y el tono de sus predecesores de la corte de los

---

<sup>11</sup> STONE, I.: *La agonía y el éxtasis*. Madrid. 2005, p. 35: "Ante el brillante panel, el muchacho comprendió que Ghirlandaio amaba Florencia. La ciudad era su religión. Dedicaba toda su vida a pintar su gente, sus palacios, sus habitaciones, exquisitamente decoradas, su arquitectura y sus calles, sus fiestas religiosas y políticas. ¡Y qué vista tenía? Nada se le escapaba. Puesto que nadie le encargaría que pintara Florencia, había convertido dicha ciudad en Jerusalén; el desierto de Palestina en Toscana, y todas las personas bíblicas, modernos florentinos. Porque Florencia era más pagana que cristiana, todos estaban satisfechos con aquellos retratos sofisticados del pintor.

Miguel Ángel salió de la iglesia deprimido. Las formas eran soberbias, pero ¿dónde estaba la sustancia? También él quería aprender a fijar exactamente en sus dibujos cuanto veía. Pero siempre consideraría más importante lo que sentía que lo que veía".

Plantagenet. Porque Dante hubiera podido componer *Lais* bretones cuando transmitía en *La vida nueva* que estaba gobernado por el amor:

“Desde esta visión en adelante mi espíritu natural comenzó a ser estorbado en sus acciones, ya que el alma estaba totalmente ocupada en pensar en esta dama tan gentil, por lo que en muy poco tiempo volvíme de tan frágil y débil condición, que a muchos amigos les desagradaba verme, y muchos, llenos de envidia, procuraban saber de mí todo aquello que yo quería ocultar a los otros. Y yo, advirtiendo el pérfido interrogatorio a que me sometían, por la voluntad de Amor, que me ordenaba según el consejo de la razón, les respondía que Amor era quien de tal manera me había gobernado. Hablaba de Amor, puesto que yo llevaba en el rostro tantas de sus señales, que no se podía esconder...”<sup>12</sup>.

Francesco Petrarca, riguroso contemporáneo de Dante, componía una obra, como los *Triunfos*, en donde admitía, en efecto, la existencia de potencias insuperables como el amor, el pudor, la muerte, la fama, el tiempo, y la eternidad. Pero procedía al reconocimiento último de esos triunfos con tanta esperanza como fatalismo. Desde una actitud propia de un hijo de la Edad Media. De toda ella:

“¡Oh mente inquieta y siempre insatisfecha/ ¿A qué tanto pensar? Una hora barre/ lo que en años se junta con sudores

Lo que grava y oprime nuestro pecho: *antes, después, ayer, mañana o noche,*/ todo se esfumará como una sombra;

---

<sup>12</sup> DANTE ALIGHIERI: *La Vida Nueva*. Prólogo de Carlos Alvar. Madrid. 1985, pp. 9-11. Cfr. RENART, J.: *Nueve Lais bretones y La sombra*. Introducción de Isabel de Riquer. Madrid. 1987, en la historia que lleva su nombre, Graelent se dirige a la reina de Bretaña, pp. 32-33: “El amor exige castidad en los actos, en las palabras y en los pensamientos. Si uno de los enamorados es leal y el otro celoso y mentiroso, su amor es falso y no puede durar mucho tiempo. El amor tiene necesidad de un compañero; el verdadero amor sólo existe entre dos, dos cuerpos y dos corazones, de otro modo no tiene ningún valor... Es fácil encontrar amor, pero para conservarlo se necesita entendimiento, ternura, generosidad y mesura, pues el amor no quiere malas acciones; se ha de prometer lealtad y mantenerla”.

no existirán más *fue*, *será* ni *era*,/ sólo *es*, en presente, *ahora* y *hoy*,/ sólo la eternidad es indivisible...

Estos cinco triunfos en la tierra/ hemos llegado a ver, y al fin el sexto,/ si quiere Dios, veremos allá arriba.

Y el Tiempo, en deshacer todo tan presto,/ y la Muerte en lo suyo tan avara,/ yacerán muertos, juntos uno y otra.

Y aquellos que la Fama merecieron,/ que extinguió el Tiempo y cuyos bellos rostros/ hizo afear el Tiempo con la Muerte,

cuando vuelvan de nuevo a ser hermosos,/ dejarán a la Muerte la tristeza y a los días ladrones el olvido;

en la edad más florida y más lozana/ tendrán eterna fama y hermosura..."<sup>13</sup>.

Un tiempo que se debate entre la esperanza y la resignación, entre la confianza y la aceptación, entre la creatividad y el seguimiento de la tradición. No es difícil detectar un perfume melancólico en todas las producciones ambientadas en la Edad Media, desde las que constatan el hundimiento del orden romano como *El rey Arturo* (2004) de Anthony Fuqua, pasando por las grandes masacres de los pueblos bárbaros, como la que describe *Los Nibelungos* (1924) de Fritz Lang, o *Atila, el azote de Dios* (1954), de Douglas Sirk, a las que relatan con rigor el camino de Gengis Khan hacia el poder, como *Mongol* (2007) de Sergei Bodrov.

Pero esa atmósfera melancólica es particularmente intensa en las producciones centradas en el siglo XV. *La torre de Londres* (1939), de Rowland Lee, procede a un minucioso seguimiento del sangriento camino hacia el trono de Ricardo III, magistralmente interpretado por Basil Rathbone, más allá de las adaptaciones maravillosas del *Ricardo III* de William Shakespeare por Laurence Olivier en 1954 o por Al Pacino en 1996, con el propio actor realizando uno de sus más personales trabajos. También *Coraza negra* (1954) de Rudolph Maté, en donde Enrique IV, tras deponer a Ricardo II, es acechado por un aristócrata corrupto, mientras su

---

<sup>13</sup> PETRARCA, F.: *Triunfos*. Edición preparada por Jacobo Cortines y Manuel Carrera. Madrid. 1983, pp. 193 y 195-196, y 177: "y vanidad terrible parecióme/ aferrarse a las cosas temporales,/ pues cuanto más se abrazan más se alejan".

heredero, el futuro Enrique V, se resigna a pasar por un alcohólico irresponsable para conservar la vida. Y *Los señores del acero* (1987) de Paul Verhoeven, muestra una Europa dominada por los mercenarios en el tránsito del siglo XV al siglo XVI. Johan Huizinga habría de dedicar la más bella y completa de sus obras a establecer algunos de los rasgos básicos de esta etapa crepuscular de la historia, de este *Otoño de la Edad Media*, y su “nostalgia de una vida mejor”:

“Es cierto que toda época deja en la tradición más huellas de su dolor que de su dicha. Son los infortunios los que pasan a la historia. Una instintiva convicción nos dice, sin embargo, que la suma total de dicha de vivir, serena alegría y dulce tranquilidad, que fue otorgado a los hombres, no puede diferenciarse en un período mucho de la de otro. Y el brillo de la dicha que gozó la última Edad Media no se ha extinguido aún por completo; sigue viviendo en la canción popular, en la música, en los tranquilos horizontes del paisaje y en los graves rostros del retrato”<sup>14</sup>.

De esta forma, se perfila una Era melancólica, llena de serena nostalgia, particularmente en su etapa final. En *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, Erwin Panofsky invitó a una profunda reconsideración del concepto científico de “Renacimiento”, precisamente, considerando la “nostalgia apasionada” que suscitaba una Antigüedad siempre reivindicada y siempre presente. Es verdad que en algunas películas, como *El león en invierno* (1968), de Anthony Harvey, se procede a reflexiones metahistóricas, como cuando el Juan sin Tierra de Nigel Terry trata de esconderse del puñal blandido por su hermano Ricardo, incorporado por Anthony Hopkins, tras las faldas de su madre Leonor de Aquitania, la inmensa Katharine Hepburn. El príncipe

---

<sup>14</sup> HUIZINGA, J.: *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. 1978, p. 46: “Hacia el fin de la Edad Media es una amarga melancolía el tono fundamental de la vida. El matiz de resuelta alegría de la vida y firme confianza en la propia energía, que alienta en la historia del Renacimiento... apenas se percibe... Dondequiera que se busque, en la tradición literaria de aquel tiempo, en los historiadores, en los poetas, en los sermones, en los tratados religiosos, e incluso en los documentos, casi no parece haberse conservado en ellos otra cosa que el recuerdo de las disensiones, del odio y la maldad, de la codicia, la rudeza y la miseria”.

Juan se queja de que su hermano tiene un puñal, y ella le responde que “naturalmente que tiene un puñal; todo el mundo tiene un puñal; estamos en 1183 y somos bárbaros”. Pero el gran historiador del arte seguía a Nitzze en su creencia de que “la Edad Media no supo nunca que era medieval”:

“La Edad Media había dejado inseputa a la Antigüedad, y alternativamente galvanizó y exorcizó su cadáver. El Renacimiento lloró ante su tumba y trató de resucitar su alma: y en un momento fatalmente propicio lo logró. Por eso el concepto medieval de la Antigüedad fue tan concreto y al mismo tiempo tan incompleto y deformado; mientras que el moderno, desarrollado gradualmente a lo largo de los últimos trescientos o cuatrocientos años, es completo y consecuente pero, si se me permite decirlo, abstracto. Y por eso los renacimientos medievales fueron transitorios, mientras que el Renacimiento fue permanente. Las almas resucitadas son intangibles, pero tienen las ventajas de la inmortalidad y de la ubicuidad”<sup>15</sup>.

La conciencia etaria, tan cara para los seres humanos desde la Modernidad o, más bien, a través de las sucesivas “Modernidades”, no estuvo tan presente en un tiempo que, con enorme humildad, se sintió muy deudor de la Antigüedad precedente. El cine que recurre a la Edad Media se impregna de esa humildad y de esa melancolía. Pero, heredero de las artes escénicas y, por lo tanto, de los grandes dramaturgos, adopta una atmósfera histórica decisivamente nutrida por la impronta de los grandes escritores. El substrato literario de las películas ambientadas en la Edad Media es abrumador, de Boccaccio y Chaucer a Walter Scott, Howard

---

<sup>15</sup> PANOFKY, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid. 1975, pp. 173 y 172: “La ‘distancia’ creada por el Renacimiento despojó a la Antigüedad de realidad. El mundo clásico dejó de ser posesión y amenaza a la vez, para convertirse en objeto de una nostalgia apasionada que halló expresión simbólica en la reaparición -...- de esa visión encantadora que es la Arcadia. Ambos renacimientos medievales, al margen de las diferencias existentes entre la renovatio carolingia y la ‘renovación del siglo XII’, desconocieron esa nostalgia... El Renacimiento se dio cuenta de que Pan había muerto, de que el mundo de la Grecia y la Roma antigua (...) era algo perdido como el Paraíso de Milton y sólo susceptible de ser recordado por el espíritu. Por primera vez apareció el pasado clásico como totalidad desligada del presente; y, por tanto, como ideal anhelado en lugar de realidad utilizada y al mismo tiempo temida”.

Pyle y Robert Louis Stevenson, de Chrétien de Troyes o Geoffrey de Monmouth a John Tolkien. Pero especialmente sobresaliente es el recurso al inmenso universo de William Shakespeare.

Shakespeare, siempre renuente a su más estricta contemporaneidad isabelina, acudió reiteradamente a dos grandes escenarios históricos: la Antigüedad y la Edad Media de los países insulares, con una marcada preferencia por el siglo XV, escenario paradigmático de las grandezas y miserias de Inglaterra y, sobremanera, de sus instituciones políticas, comenzando por la Monarquía. El dramaturgo de Stratford-upon-Avon, fiel súbdito de la reina Isabel y después del rey Jacobo, y firme defensor de su proyecto de Nueva Monarquía autoritaria y centralizada y, al mismo tiempo, retóricamente enraizada en las multiseculares libertades del reino, describió con verdadero pormenor la crisis dinástica que condujo a la pérdida de Francia y la Guerra de las Dos Rosas.

Pero no sólo la historia de Inglaterra. Porque el proceso de mutua adaptación entre Shakespeare y el cine no fue ni sencillo ni inmediato. Ya la versión de *Romeo y Julieta* que dirige George Cukor en 1936, con unos imposibles Leslie Howard y Norma Shearer en el papel de los adolescentes veroneses, resultó muy difícil. De hecho, la adaptación realizada por Cukor para la Metro-Goldwyn-Mayer, con el mismísimo Irving Thalberg como productor, perdió una cifra inesperadamente elevada. El propio Cukor habría de relatar la frustración que se suscitó cuando entraron en conflicto diversas ópticas acerca de la realización, y Thalberg decidió no tomar partido y condenó la producción a una indefinición que lastró decisivamente una película por momentos muy rígida <sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> TORRES, A. M.: *George Cukor*. Madrid. 1992, p. 14. "Era un proyecto de Irving Thalberg y supuso unas pérdidas de un millón de dólares de la época. Era una operación de prestigio hecha con mucho cuidado. Trajeron a Oliver Messel de Inglaterra, pero además de él trabajaron todo tipo de expertos. Y se desencadenó una especie de guerra sobre cuál debía de ser el estilo de la película... Por un lado estaban Adrian y Cedric Gibbons, el decorador oficial del estudio, y por otro Oliver Messel. Thalberg hacía de Salomón, pero no se comprometía mucho. Yo hubiera estado del lado de Oliver Messel, pero no logré romper la barrera entre las dos líneas. El resultado es el que se ve, ni una cosa, ni otra. A veces es original, como la escena del baile con escenografía de Agnes DeMille..."

Shakespeare procede a una extensa revisión de la historia, de las formas institucionales, comenzando por la Monarquía, y de las relaciones políticas. Shakespeare no es historiador. Es un escritor dotado de ideas políticas, y un súbdito políticamente ejerciente que procede a la recreación de formas jurídicas e institucionales. A la creación de reinos teatrales que, en el siglo XX, cobran la forma de reinos de cine, escenarios dotados de un universo de pensamiento muy influenciado por la impronta de una Edad Media cuya proyección poética y clima político popular, cuya proverbial dialéctica príncipe y pueblo, rey y reino, se encontraban muy presentes <sup>17</sup>. Orson Welles lo explicó muy bien cuando hablando con Bogdanovich del pesimismo del dramaturgo, razonaba la íntima vinculación entre pesimismo e idealismo, una relación dotada de un profundo sentido de sabiduría humana y política genuina:

“PB: Una vez dijiste que crees que Shakespeare fue un pesimista.

OW: Si, pero al igual que muchos de nosotros fue, al menos a tiempo parcial, un idealista. Los optimistas son incapaces de comprender lo que significa adorar lo imposible. Shakespeare, recuérdalo, estaba muy cerca de los orígenes de su cultura: la lengua en que escribía acababa de formarse; la vieja Inglaterra, la vieja Europa de la Edad Media, aún vivían en el recuerdo de las gentes de Stratford. Estaba muy cerca, ¿comprendes?, de una época distinta y, al mismo tiempo, en el umbral de nuestro mundo moderno. Su lirismo, su entusiasmo, su humanidad procedían de estos lazos con el pasado. El pesimismo, desde luego, está más próximo a nuestra condición moderna” <sup>18</sup>.

---

Los grandes estudios tenían claras desventajas, pero también muchas cosas a su favor. En este caso yo debía haber sido más preciso, más combativo. No lo digo para excusarme... solo digo que si hubiese sido más enérgico, habría obtenido mejores resultados.

Algunos trajes se tomaron de Botticelli, pero creo que hubiese debido tener un aspecto más italiano, más mediterráneo. Tal como quedó, no era bastante trágica” <sup>19</sup>.

<sup>17</sup> LEHMANN, C.: *Shakespeare Remains. Theater to Film, Early Modern to Postmodern*. New York. 2001, pp. 90 y ss. Vid. igualmente JACKSON, R.: *The Cambridge companion to Shakespeare on Film*. Cambridge. 2004, pp. III y ss.

<sup>18</sup> WELLES, O.; BOGDANOVICH, P.: *Ciudadano Welles*. Barcelona. 1994, p. 243. El propio Welles explica en *The Mercury Shakespeare* ese tránsito,

La gran eclosión de las producciones inspiradas por la obra ingente de Shakespeare da comienzo con el *Enrique V* de Laurence Olivier en 1944. El extraordinario actor y director no procedió a una elección gratuita: en pleno final de la Segunda Guerra Mundial, la historia del rey que unió a sus reinos para combatir a un poder que desde el continente pretendía dominar Europa y someter a los pueblos británicos resultaba sumamente familiar a los ciudadanos que, tras cinco arduos años de conflicto, eran llamados, como los sitiadores de Honfleur, a un nuevo esfuerzo para poner fin a la contienda.

Laurence Olivier, que adaptó el texto original, produjo, dirigió y protagonizó la película, y ganó el respaldo de los miembros de la Academia de Hollywood, captó así el sentido casi cinematográfico de los dramas de Shakespeare. De hecho, él pensaba que, de alguna manera “había escrito para las películas”<sup>19</sup>. Y, por muchos conceptos, sentó las bases del florecimiento de las producciones centradas en la Edad Media rodadas a lo largo de los años inmediatamente siguientes.

Algunas de las obras de Shakespeare ambientadas en la Edad Media no han merecido excesiva atención. Las dos partes de *La tragedia del rey Enrique IV* apenas ha merecido una reciente adaptación televisiva, el pasado 2012, excelente, dentro de *The Hollow Crown*, con Jeremy Irons como un extraordinario Enrique IV en el papel principal, si bien el reinado del aristócrata que arrebató el trono a Ricardo II parece comenzar a atraer la

---

pp. 242-243: “...El teatro inglés procede de la iglesia, cuando los actores pasaron al entretenimiento. Durante doscientos años se representó en las plazas, delante de las iglesias, hasta que se trasladó a los patios interiores...”

<sup>19</sup> partir de entonces la poesía no fue necesaria ni posible porque, cuando se puede hacer amanecer en Elsinore con ayuda de una linterna y una lata de pintura, no hay razón para hacer que un personaje se detenga en medio de su acción para decir una frase como: ‘Mira la mañana que vestida de rojo empieza a caminar sobre el rocío de aquella elevada colina de oriente...’, incluso suponiendo que ese alguien pudiera escribir algo semejante. La belleza no se puede oír y ver plenamente al mismo tiempo...Porque poesía es nuestro propio escenario y porque hemos recurrido al escenario físico para aislar a nuestro actor de su público...”

<sup>19</sup> SPOTO, D.: *Laurence Olivier. A Biography*. London. 1991, p. 145: “Shakespeare in a way wrote for the films. His splitting up of the action into a multitude of small scenes is almost an anticipation of film technique, and more than one of his plays seems to chafe against the cramping restrictions of the stage...”

atención de las artes filmadas. Distinto es el caso de Enrique V, que goza de dos extraordinarias adaptaciones por Laurence Olivier en 1944 y Kenneth Branagh en 1989, amén de su presencia en *Coraza negra* (1954) y en *Campanadas a medianoche* (1966) de Orson Welles. Padre e hijo son objeto de la atención de una historiografía que ya antes de Shakespeare adjudicó al reinado del príncipe Harry unas resonancias míticas, una suerte de Edad de Oro del proyecto Plantagenet de Monarquía insular dueña de Francia y hegemónica en el Atlántico Norte, lo que garantizaba la hegemonía mundial <sup>20</sup>.

Una atención comparable a la de Ricardo III, pero por motivos inversos: el último rey de la Casa de York, antiguo duque de Gloucester, se presenta como un símbolo de la gran crisis británica del siglo XV. Una crisis que se precipita a partir de su sangriento acceso al trono en 1483, “el año de los tres reyes”, Eduardo IV, Eduardo V y Ricardo III <sup>21</sup>, algo que se refleja, entre todas las adaptaciones que el cine dedicó a la tragedia de Shakespeare, en la canónica, dirigida por Laurence Olivier en 1952, no tan esencial para el *Ricardo III* (1996), de Richard Loncraine, un Olivier con uniformes de una Inglaterra ganada por el totalitarismo en los años 30’ del siglo XX y gran interpretación de Ian MacKellen, y sobre todo en *La torre de Londres* (1939), con la presencia de Basil Rathbone.

Shakespeare tiene la virtud de presentar, y el cine reflejar desde Rowland Lee a Kenneth Branagh pasando por Laurence Olivier, Rudolph Maté, u Orson Welles, la grandeza del siglo XV, por muchos conceptos el siglo más pródigo en grandes encrucijadas históricas -contendias intestinas y civiles europeas, invención de la imprenta, caída de Constantinopla, descubrimiento de América- del último milenio, síntesis medieval y renacentista. Lo interesante de conflictos como la Guerra de las Dos Rosas, y el enorme espacio que ocupa en la literatura y el cine de todos

---

<sup>20</sup> MORTIMER, I.: *The Fears of Henry IV. The Life of England's Self-made King*. London. 2008, pp. 335 y ss. SUTHERLAND, J.; WATTS, C.: *Henry V, War Criminal? & Other Shakespeare Puzzles*. Oxford. 2000, pp. 113-114. POWELL, E.: “The Restoration of Law and Order”. HARRISS, G. L. (Ed.): *Henry V. The Practice of Kingship*, pp. 53-74. Stroud. 1993, p. 56-59.

<sup>21</sup> BENNETT, M.: *The Battle of Bosworth*. Stroud. 1993, pp. 33-36.

los países británicos, sumamente afectados por el desarrollo de la contienda, es que no revistió el carácter de un mero combate por la hegemonía o el poder político, sino una serie de auténticas revoluciones dinásticas que en apenas dos décadas sentaron a tres casas reales, los Lancaster, los York, y los Tudor-Lancaster, en el trono de Inglaterra<sup>22</sup>. Y, además, determinaron la extinción de la dinastía normanda, abriendo, como en Aragón tras la muerte de Fernando el Católico en 1517, y en Castilla tras la muerte de la reina Juana en 1555, la implantación de dinastías no autóctonas en el trono.

Pero el recorrido de Shakespeare por la Edad Media no se limitó a Inglaterra. Se desplazó a Escocia, a Italia o a Dinamarca. Y se hizo universal e intemporal. Franco Zeffirelli, por ejemplo, se preguntaba cómo un australiano como Mel Gibson podría llegar a recitar dignamente los versos de Shakespeare olvidando sus experiencias en Hollywood. Y el propio director -toscano, por cierto- se debatía en incertidumbres proverbialmente “hamletianas” al enfrentarse con un actor que estaba mucho más dispuesto a dirigir que a ser dirigido. Zeffirelli dice haber captado ya en el rodaje de *Hamlet*. *El honor de la venganza* (1990) la atracción de Gibson por la violencia sanguinaria en un hombre que el propio director italiano considera genial, además de inteligentísimo actor<sup>23</sup>. Zeffirelli hijo de un abogado y de una sastre florentina celebrísima, con taller en la Piazza Vittorio Emanuele 2 de la capital toscana, sólo plenamente creador cuando habla de sí mismo en su muy autobiográfica *Té con Mussolini* (1998), una gran película, y también un maravilloso homenaje a una tierra, nos ofrece un testimonio de la capacidad de *Hamlet* para trascender más allá del tiempo y del espacio. Como la propia Edad Media.

Intemporal y universal son la lealtad, la traición, la ambición, y la conspiración. La obra escocesa, adaptada en todos los continentes y asimilada por todas las culturas y sus más grandes directores como Akira Kurosawa en *Trono de sangre* (1957), es un ejemplo paradigmático. Porque la ambición, signo constante de la vida pública y de la acción política, no se circunscribe al

---

<sup>22</sup> ROSS, C.: *The Wars of the Roses*. London. 1987, p. 43.

<sup>23</sup> ZEFFIRELLI, F.: *Autobiografía*. Milano. 2008, pp. 391-394.

castillo de Cawdor <sup>24</sup>. Es curioso constatar cómo algunos de los más geniales directores de la historia del cine se han sentido atraídos por la maldad de Macbeth. Orson Welles, director de una de sus más maravillosas adaptaciones, le confesaba a Peter Bogdanovich que, habida cuenta del éxito obtenido por Laurence Olivier con sus encarnaciones del buen rey Harry y del gentil intelectual príncipe de Dinamarca, y sus consiguientes efectos en la recaudación, pensaba que el malhechor soberano escocés alcanzaría, al menos, igual resonancia <sup>25</sup>. Aunque la verdadera incógnita, cuando comenzó el rodaje, era si Welles se ajustaría a los veintiún días y los poco más de ochocientos mil dólares con los que contaba para realizar la película. Welles la terminó en veintitrés, y cuando le preguntaban cómo había sido capaz de hacerlo, dijo que porque no había conseguido dinero suficiente como para hacerla en veinticuatro. Sólo Jean Cocteau podía exhibir orgulloso su admiración por la obra resultante:

“el *Macbeth* de Orson Welles deja al espectador estupefacto y puede creer a pies juntillas el que las personas a quienes ha gustado (y entre las que con orgullo me cuento) sean tan escasas y diferentes entre sí” <sup>26</sup>.

La Edad Media es un espacio abierto a la investigación, al análisis severo, al rigor en el examen; pero también a la imaginación y a la creación. Es muy difícil que el historiador de las instituciones y de las formas políticas pueda entenderla de otra forma. La pasión y la vocación de las que se nutre el historiador comprenden muy bien los sentimientos que a través de Alan Jay Lerner explica Lanzarote del Lago en Camelot, cuando tras enamorarse de la reina Ginebra, piensa en qué perdería si alguna vez

---

<sup>24</sup> BALE, J.; THORNTON, D.: *Shakespeare. Staging the World*. London. 2012, pp. 187 y ss.

<sup>25</sup> WELLES, O., BOGDANOVICH, P.: *Ciudadano Welles...*, p. 238: “Las películas *Enrique V* y *Hamlet*, de Larry Olivier, que tuvieron grandes presupuestos, tampoco nos favorecieron. Yo imaginé, en mi inocencia, que se harían algunas concesiones teniendo en cuenta el modesto tamaño de nuestro lienzo. Debí hacerlo sabido mejor. Todo salió mal. Su hubiéramos tenido mayor éxito, hubiésemos podido hacer muchos otros temas más difíciles del mismo modo”.

<sup>26</sup> LEAMING, B.: *Orson Welles*. Barcelona. 1991, pp. 359 y ss., singularmente p. 374.

la abandonara, es decir, se plantea la misma hipótesis que el Lanzarote de Robert Taylor en *Los caballeros del rey Arturo* (1953) de Richard Thorpe o, sobre todo, el que incorpora Luc Simon en *Lancelot du Lac* (1974) de Robert Bresson. El Lanzarote que interpretó en Broadway Richard Burton y en la película de Joshua Logan Franco Nero en 1967, llegó a una conclusión nítida, mientras suena la poderosa, la inolvidable música de Fritz Loewe:

*“Oh no!, not in springtime  
summer, winter, or fall  
no, never could I leave you at all!”*<sup>27</sup>.

No tenemos ya con nosotros a Robert Goulet para interpretar a Lanzarote en la escena neoyorkina, y ni Richard Burton ni su amigo Richard Harris podrán comentar sus personalísimas composiciones del rey Arturo mientras contemplan a sus conciudadanos galeses e irlandeses disputarse el viejo torneo de rugby que jugaban entonces Cinco Naciones, y en donde los compatriotas de Burton asombraban al mundo con su juego vertiginoso y a la mano. Pero ha sobrevivido aquélla Edad Media de las aventuras, y la inocencia, y la ingenuidad, y la pureza, y las canciones, y los caballeros y sus damas. Una Edad Media que porta principios. Una Edad Media que encierra una visión ética del mundo.

Es cierto que esa Edad Media es también capaz de suscitar un profundo distanciamiento cínico. Terence White describía, y en términos bastante despectivos, los sentimientos que a Lanzarote del Lago inspiraba Ginebra, y los que a él mismo, como escritor, y liberal bienpensante de Nueva Inglaterra, le suscitaban los protagonistas del terrible drama vivido por la corte del rey Arturo<sup>28</sup>. Pero la resuelta reivindicación de la Edad Media por la Gran Bretaña que a lo largo del siglo XIX afrontaba el desafío de la

---

<sup>27</sup> LERNER, A. J. (Book and Lyrics); LOEWE, F. (Music): *Camelot*. London. 1988, p. 50.

<sup>28</sup> WHITE, T. H.: *Camelot...*, pp. 429 y 432: “Para un carácter profundamente medieval, como era el de Lanzarote, resultaba muy doloroso ver constantemente a Ginebra y darse cuenta de lo innoble que era el sentimiento que hacia ella experimentaba. Aunque ese amor era lo más profundo que se albergaba en su espíritu, cada detalle conspiraba para hacerle pensar en lo ingrato de su situación...

...Nosotros, gente civilizada que inmediatamente corremos a los tribunales para pedir el divorcio en tales circunstancias, sólo podemos mirar con verdadero

hegemonía universal, y después la influencia del *Gothic Revival*, de una cultura victoriana y después eduardiana que procedía a un sistemático recurso a su plenitud medieval, desde la arquitectura a la pintura pasando por la concepción de las instituciones políticas, y muy especialmente Corona y Parlamento, así como del derecho y la gestación de unas relaciones sociales denotadas por la movilidad, y de una atmósfera política caracterizada por la presencia del pueblo en los asuntos públicos <sup>29</sup>, habría de ganar la partida al escepticismo.

La Edad Media es contemplada también como el tiempo de los héroes del pueblo, felices, llenos de vida, de jovialidad, y de la voluntad de sostener al débil, al enfermo y al vulnerable frente a toda forma de opresión y de dominación. Howard Pyle recogió y recreó en *Las alegres aventuras de Robin Hood* las andanzas de Robert, duque de Huntingdon, hasta su muerte por causa de la traición de su prima, la abadesa del convento de Kirklees, en los días finales de 1247, para presentar una Edad ideal, que el autor de *El libro de los piratas* identifica con la creación del sistema político de los Plantagenet:

“Tenemos un sujeto fuerte y robusto, de carácter irritable aunque no mala persona, que atiende al nombre de Enrique II. Tenemos una bella y gentil dama ante la que todos se inclinan, llamándola reina Leonor. Tenemos un bribón gordo, vestido con ricos atuendos clericales, a quien todos llaman Su Eminencia el obispo de Hereford. Tenemos un individuo de mal carácter y siniestra catadura, que ocupa el respetable cargo de sheriff de Nottingham. Y, sobre todo, tenemos un tipo alto y jovial que recorre los bosques, participa en las fiestas y se sienta junto al sheriff en un banquete, y que lleva el mismo nombre que el más ilustre de los Plantagenet: Ricardo Corazón de León. Y junto a ellos hay toda una tropa de caballeros, sacerdotes, nobles, burgueses, campesinos, pajes, damas, muchachas, señores, buhoneros y muchos más, todos los cuales viven la más alegre de las vidas alegres, teniendo

---

desdén al cornudo. Pero Arturo era un bárbaro del medievo, que no comprendía la civilización y sólo trataba de ser demasiado decente...”.

<sup>29</sup> AMY DE LA BRETÈQUE, F.: *La légende de Robin des Bois*. Toulouse. 2001, pp. 39 y ss.

como único lazo de conexión las estrofas de algunas viejas baladas (fragmentadas y recombinadas de infinitas maneras) que estos festivos personajes entonan en cuanto tienen ocasión”<sup>30</sup>.

Pero la lectura que buena parte del cine del siglo XX hace de la Edad Media no se conforma con glosar “la más alegre de las vidas alegres”. Apenas medio siglo después de la muerte de Howard Pyle, el gran realizador sueco Ingmar Bergman dirige *El séptimo sello* (1957), una magistral aproximación a la irrupción de la Peste Negra, y con ella la muerte, y su singular cultura, a un tiempo resignada y hedonista, reflexiva y embriagadora, en la Escandinavia del siglo XIV. El propio maestro del cine, con ocasión de una visita que cursa a un amigo muy enfermo, nos aporta en *Linterna mágica* una interpretación del significado de la película:

“Lo importante es prepararse, acortar las líneas del frente, la batalla en todo caso está perdida, no se podía esperar otra cosa, aunque yo viví con la falsa ilusión de que Bergman seguiría intacto eternamente. ‘¿No hay reglas especiales para los cómicos?’, pregunta el actor Skat en *El séptimo sello* agarrándose desesperadamente a la copa del Árbol de la Vida. ‘No, no hay reglas especiales para actores’. dice la Muerte aplicando la sierra al tronco”<sup>31</sup>.

*El séptimo sello* se llamaba originariamente *Pintura en madera*. Y probablemente la Edad Media es eso. Igual que Bresson

---

<sup>30</sup> PYLE, H.: *Las alegres aventuras de Robin Hood*. Madrid. 2004, pp. 11-12: “Tú, que te encuentras tan inmerso en asuntos serios que no te atreves a concederte unos breves momentos de regocijo en la tierra de la Fantasía; tú, que piensas que la vida no tiene nada que ver con la risa inocente e inofensiva; estas páginas no son para ti...”.

<sup>31</sup> BERGMAN, I.: *Linterna mágica. Memorias*. Barcelona. 1995, pp. 54 y 291: “...una película irregular a la que tengo mucho cariño porque la hicimos en condiciones muy primitivas con una gran movilización de vitalidad y entusiasmo. En el bosque nocturno de la bruja, cuando la ejecutan, se puede ver por entre los árboles las ventanas de los altos edificios del barrio de Rasunda. La procesión de los penitentes pasa por un solar en el que habría de edificarse el nuevo laboratorio. La secuencia de la Danza de la Muerte bajo los negros nubarrones se hizo a una velocidad vertiginosa después de que la mayoría de los actores hubieran dado por finalizada su jornada laboral. Ayudantes, electricistas, un maquillador y dos veraneantes que nunca supieron de qué iba la cosa, se vistieron con las ropas de los condenados a muerte...”.

concebía el cine como pintura de escenas al fresco que mantenía siempre vivaces los colores, y los olores, y la sensación de obra recién terminada, el cine nos brinda aproximaciones necesariamente muy diversas a una realidad tan compleja como la ofrecida por la Edad Media. Pero se diría que esas aproximaciones ofrecen una nota común, y en concreto su capacidad para facilitar una aproximación casi sensorial a personas, paisajes, vivencias y costumbres. Después de todo, las ciudades europeas, esa hermosa Florencia que Miguel Ángel le muestra a Contessina en *La agonía y el éxtasis* de Irving Stone<sup>32</sup>, siguen siendo muy fundamentalmente los mismos enigmáticos recintos medievales de diseño apretado, de abigarrada sucesión de grandes emociones en piedra, que continúan poblando la memoria y el paisaje sentimental de sus habitantes.

El clásico trabajo de Paul Vignaux, publicado en 1938, en vísperas de la peor hecatombe de la civilización desde las guerras religiosas de la “Modernidad” parece recuperar en esta Edad Media de cine toda su vigencia: la génesis del humanismo es medieval, porque el humanismo encuentra su íntima razón de ser “en función de todo lo trascendente y lo sobrenatural”. La Edad Media finaliza, verdaderamente, cuando la histórica unidad del cristianismo occidental llega a su término. Y, si los *moderni* se distinguían por la incorporación del *probabile* a la metafísica, y su espíritu analítico en la detección y delimitación de los requisitos de la Salvación, *moderni* fueron también los medievales<sup>33</sup>.

La Edad Media, además, estableció un vínculo orgánico, político, institucional y cultural, entre el Norte celto-germánico y el Sur latino, entre el Atlántico y el Mediterráneo. La Edad

---

<sup>32</sup> STONE, I.: *La agonía y el éxtasis...*, p. 140: “Recorrieron el camino que Miguel Ángel seguía siempre. En ángulo hacia el Ponte alle Grazie, cruzaron el Arno y ascendieron hasta el antiguo fuerte. Sentados en el parapeto de piedra, era como si tuviesen sus pies colgados sobre la ciudad. Miguel Ángel le mostró la villa de Lorenzo en Fiesole, el muro de ocho torres que rodeaba la ciudad al pie de las colinas de Fiesole, la brillante musa blanca del Baptisterio, el Duomo y el inclinado Campanile; la alta torre de la Signoria; la apretada ciudad oval, encerrada entre sus muros y el río; y al lado del Arno en que ellos se hallaban, el palacio Pitti, iluminado por la luna, construido con piedra de su propia cantera”.

<sup>33</sup> VIGNAUX, P.: *El pensamiento en la Edad Media*. México D. F. 1993, pp. 205 y 176.

Media superó la estructura geopolítica de la Antigüedad, ofreció espacio a los idiomas y a las identidades de las culturas antes en conflicto, y sentó las bases para la integración transversal de espacios antaño enfrentados entre sí. El proceso conoció una primera y esplendorosa plasmación durante el reinado de Carlomagno, quien cambió sus iniciales planes de reparto del imperio entre sus hijos con criterios “antiguos” en 806 muy delimitados al Norte y al Sur, dejando a Carlos la Francia originaria, Neustria y Alemania, a Luis Borgoña, Aquitania y Provenza, y a Luis Italia y los territorios danubianos, para optar por Estados transversales al continente <sup>34</sup>. Desde entonces, las grandes entidades geopolíticas europeas integran el Norte y el Sur, y las más continentales entre ellas, como Francia y España, el Mediterráneo y el Atlántico.

En esa intrínseca “modernidad” de la Edad Media radica, probablemente, su condición, única, de Edad sin límites para la cinematografía. No hay posibilidad de delimitar la realidad y la ficción, la historia y la leyenda, la Antigüedad y la Modernidad que, presuntamente, la preceden y la siguen. Existen, por ejemplo, rasgos inequívocamente medievales en el itinerario triunfal de un fenómeno proverbialmente ligado a la Edad Media, la histórica, y la intemporal que habita todavía entre nosotros: y, entre ellos, el derecho.

---

<sup>34</sup> VANNEUFVILLE, E.: *Charlemagne. Rome chez les Francs*. Paris. 2000, pp. 118 y ss.

### 3. MEDIEVO DEL DERECHO: RECONSTRUIR EL PASADO TAL COMO DEBIÓ SER

Derecho y cine se unen en la Edad Media. Marc Bloch decía que “los relatos épicos en lengua vulgar eran los libros de historia de las personas que no sabían leer, pero a las que gustaba escuchar”. El Derecho pasa de esa épica de jura en Santa Gadea y *Blutrache* en el Cantar del Mío Cid a la tensión entre la Corona y sus principales agentes políticos con el comandante en jefe de sus fuerzas en *El Cid* (1961) de Anthony Mann. El cine es, desde comienzos del siglo XX, el relato épico de las personas a las que les gusta la historia. Es decir: el cantar de gesta de un siglo trágicamente más próximo a la gran epopeya que a los *Lais*. Y el cine de aventuras el equivalente de los viejos relatos épicos. Aventura, épica y cine confluyen en la Edad Media.

Pero esa capacidad de reinención de la historia que realiza el cine en el ámbito de las formas de creación, y desde su propia génesis, tiene también mucho que ver con la capacidad de reinención de la historia que, a través del derecho, se realiza a lo largo de las Edad Media. El gran Marc Bloch explicó el trasfondo político, técnico y humano de una sociedad en el que la epopeya naciente se correspondía con un recurso instrumental a las formas jurídicas, míticas o deliberadamente manipuladas, para convertirlas en parte del propio discurso histórico. Por eso la información que facilita los poemas épicos resulta tan fidedigna. Y, también por eso, la plasmación documental es también una forma de combatir contra la propia desaparición:

“...la responsabilidad incumbe en gran parte, a la vez, a las condiciones de la vida jurídica, que descansaba en los precedentes, y al desorden ambiental: entre los documentos inventados, más de uno lo fue para prevenir la destrucción de un texto auténtico. Sin embargo, que tantas

producciones falseadas fuesen llevadas a cabo, que tantos personajes piadosos, de una elevación de carácter indiscutible, interviniesen en estas maquinaciones -condenadas por el Derecho y la moral de su tiempo-, constituye un síntoma psicológico digno de reflexión: por una curiosa paradoja, a fuerza de respetar el pasado, se le llegaba a reconstruir tal como hubiera debido ser”<sup>35</sup>.

Respetar el pasado, en efecto, es la mejor garantía de ganar su efectiva reconstrucción. Cuando la Edad Media del cine respeta el pasado lo reconstruye. Y, en ocasiones, sus protagonistas se reconstruyen a sí mismos a través del pasado. El caso de *El león en invierno* (1968) es verdaderamente paradigmático. El empeño que puso Peter O’Toole para convencer a Katharine Hepburn de que pusiera término a su casi abandono del cine y se colocara a las órdenes de un director desconocido<sup>36</sup>, reproducía por muchos conceptos el extrañamiento de la reina Leonor de Aquitania en Salisbury siguiendo las órdenes de su esposo, el rey Enrique II, y su salida de la reclusión para acudir a compartir las festividades navideñas de 1183 en el majestuoso castillo de Chinon, con sus maravillosas vistas del río Loira y su valle, con sus hijos supervivientes, Ricardo, Godofredo y Juan, tras la muerte de Enrique, el primogénito, la prometida de Ricardo, Alais, y el flamante rey de Francia, Felipe, hijo de Luis VII, a su vez primer marido de la propia Leonor.

Katharine Hepburn, que desde el principio vio la oportunidad de ganar un nuevo Oscar interpretando a la reina Leonor, se sintió muy conmovida por el papel de la mujer y reina que desea recuperar marido, hijos, reinos y posición frente a la tiranía de los

---

<sup>35</sup> BLOCH, M.: *La sociedad feudal*. Madrid. 2002, p. 113 y 115: “Un público diverso, en su mayoría inculto, casi siempre incapaz de pesar la autenticidad de los hechos, mucho menos sensible por otra parte a la verdad que a la diversidad y a la exaltación de los sentimientos familiares; como creadores, hombres habituados a rehacer sin cesar la sustancia de sus relatos, entregados a un género de vida poco favorable al estudio, pero, en posición, sin embargo, de frecuentar de vez en cuando a los poderosos y cuidadosos de agradarles; tal era el trasfondo humano de esta literatura. Buscar cómo se infiltraron en ella tantos recuerdos exactos, equivale a preguntarse por qué caminos los juglares se pusieron al corriente de los acontecimientos o de los nombres”.

<sup>36</sup> FALK, Q.: *Anthony Hopkins. The authorised biography*. London. 2000, pp. 38-39

años. Una vez más, la historia parece convertirse en el “combate ilustre contra el tiempo” de Alessandro Manzoni. Por cierto: durante el rodaje de la primera parte de la película, en pleno *Gaeltacht* irlandés, y en pleno diciembre, la actriz nadaba en el Mar de Irlanda todos los días a las cinco de la mañana, meditando acerca del trabajo del día, después de haber advertido a su admirado Peter O’Toole (ella convenció a Sam Spiegel para que le diera el papel principal en *Lawrence de Arabia* frente a su elección inicial de Albert Finney), que salía todas las noches por las tabernas de su amado país, para que estuviera descansado por la mañana si es que pretendía realmente trabajar con ella <sup>37</sup>.

Leonor de Aquitania tenía especial debilidad por su hijo Ricardo -Anthony Hopkins en la película-, quien en 1183 había ya heredado su ducado dinástico de Aquitania. Y Ricardo, convertido tras su audaz comportamiento en la II Cruzada en “Corazón de León”, era un fiel discípulo de su padre y de su madre en su proyecto político de Monarquía autoritaria, definida por la concentración de poder, décadas antes de la Recepción del Derecho Común en sus reinos. Todos los reyes Ricardo del cine, desde Henry Wilcoxon en *Las Cruzadas* de Cecil B de Mille (1935) hasta Danny Huston en el *Robin Hood* de Ridley Scott (2010) pasando por Ian Hunter en el *Robin de los Bosques* (1939) de Michael Curtiz, Richard Harris en la maravillosa *Robin y Marian* de Richard Lester (1976), y Sean Connery en *Robin Hood, príncipe de los ladrones* (1992) responden perfectamente a esta caracterización: Ricardo es un rey que ha cometido el error de otorgar su confianza a quien no la merecía, su hermano Juan. Pero es un rey valiente, bueno, justo, con sentido de la autoridad y de la magnanimidad. Y, sobre todo, un rey dotado de un proyecto político: unir a su pueblo, a sajones y normandos, campesinos y nobles.

La Edad Media no se dibuja, dentro del cine, como un tiempo únicamente inclemente, despiadado, belicoso, sino como un período fundamental de las ideas y de los principios que fundamentan nuestro vigente modelo de civilización. No es extraño que el *Robin Hood* de Ridley Scott finalice con la promulgación de

---

<sup>37</sup> LEAMING, B.: *Katharine Hepburn*. New York. 1995, pp. 499-500.

la *Magna Charta*, en una interpretación histórica que obedece a una pirueta tan falta de rigor e inverosímil como perfectamente comprensible desde la óptica del cine, es decir, de la nitidez del mensaje que pretende trasladar al espectador el veterano realizador británico.

Ricardo Corazón de León es uno de los reyes predilectos de la cinematografía. Y, una vez más, el cine reproduce la preferencia mostrada por la literatura. Una preferencia que obedece a la densidad de su corto reinado (1189-1199), en donde confluyen todas las tensiones características de la plenitud medieval: las políticas, dinásticas, estamentales y militares. Pero lo más contemporáneo del rey Ricardo es su sentido institucional: era un guerrero porque era, sobre todo, un hombre de gobierno, perfectamente consciente de sus responsabilidades y de sus necesidades. En una carta que él mismo dirige al abad de Clairvaux, explicando sus motivaciones para acudir a la Cruzada, y las dificultades de la toma de Acre y Jaffa, y el lento camino hasta Jerusalén, consciente de la imposible expugnación de la capital si no obtienen refuerzos, acude a su intercesión para que, en efecto, pueda completarse una empresa que, en caso contrario, está abocada al fracaso:

“Nos hemos concebido la esperanza de que, en poco tiempo, recuperaremos íntegramente la herencia del Señor, con el permiso de Dios. Y puesto que la herencia del Señor ya ha sido recuperada, al menos en parte, y que, por ello, hemos soportado todo el rigor del clima y del calor, habiendo agotado todo nuestro dinero, y más aún, la fortaleza de nuestro cuerpo, hacemos saber a Vuestra Fraternidad que, de ningún modo, podremos permanecer en tierras de Siria durante un plazo superior al de Pascua. El duque de Borgoña, con los franceses a sus órdenes, el conde Enrique y los suyos, y los demás, condes, barones y caballeros, quienes, por servir a Dios, ya han ganado todo lo que tenían, regresarán a sus hogares, a menos que, gracias a una hábil predicación, vos tengáis la prudencia de proveerles de hombres, capaces de ocupar y defender la tierra, y de dinero, que podrán gastar con largueza en servir a Dios”<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> BROSSARD-DANDRÉ, M.; BESSON, G. (Eds.): *Ricardo Corazón de León. Historia y Leyenda*. Madrid. 1989, p. 137: “Éste es el motivo por el que,

Con la excepción de *Robin y Marian*, (1976), el cine ha sido considerablemente más respetuoso con esta fundamental dimensión política e institucional del sucesor de Enrique II y Leonor de Aquitania que la propia literatura, mucho más seducida por la interpretación tópica del rey guerrero y despiadado. Una interpretación que Gore Vidal, tan aficionado siempre a la historia, como él mismo habría de señalar, reproduce al final de la novela que le dedicó, siguiendo la leyenda, a todas luces incierta por imposible, de la búsqueda de su amigo el trovador Blondel por los castillos del Imperio:

“Ruido ante todo. Hombres que gritan y aúllan, algunos de dolor. Relinchos de caballo... El sonido metálico de las espadas contra los escudos, contra los yelmos y corazas; el zumbido de las flechas, un ruido caótico”<sup>39</sup>.

La cultura política e institucional de una generación de grandes líderes europeos se encuentra más vinculada con la noción de desprendimiento que el concepto de apropiación. El *Guillermo de Inglaterra* de Chretien de Troyes, por ejemplo, renuncia a sus bienes materiales, siguiendo los auspicios de su capellán, antes de abandonar su reino, y lo hace sin dudar. El mensaje que pocos años después lanza Francisco de Asís al mundo, y que se refleja en películas tan maravillosas y tan representativas de la cultura medieval, como *Francisco, el juglar de Dios* (1950), de Roberto Rossellini, o *Francesco* (1989), de Liliana Cavani, disfrutaba de magníficos precedentes literarios<sup>40</sup>. La cultura jurídica de la

---

prosternado a las rodillas de Vuestra Santidad, y con los ojos llenos de lágrimas, os dirigimos nuestras amistosas paces; y os pedimos que hagáis, de inmediato, todo lo que se halle a vuestro alcance, como conviene a vuestro cargo y dignidad, para llevar hacia el servicio del Dios vivo a todos los príncipes y nobles establecidos en toda la cristiandad y en el resto del reino de Dios, y animarles a ello, a fin de que protejan y defiendan, después de Pascua, la herencia del Señor, de la cual, con ayuda de Dios, seremos, plenamente, sus dueños en la próxima Pascua...”. Cfr. también MILLER, D.: *Richard the Lionheart. The Mighty Crusader*. London. 2005, pp. 148 y ss.

<sup>39</sup> VIDAL, G.: *Ricardo Corazón de León*. Barcelona. 1995, p. 229. Cfr. *Palimpsest. A memoir*. London. 1995, pp. 141 y ss.

<sup>40</sup> TROYES, C. de: *Guillermo de Inglaterra*. Introducción de Marie-Jose Lemarchand. Madrid. 1991, pp. 6-7: “Despreciad al mundo por amor a Dios y tened a todo lo demás en menosprecio. No tengáis reparo en repartir vuestra fortuna y

Edad Media no responde necesariamente a la voluntad de obtener y acumular, tan propia de las culturas posteriores al desarrollo de la civilización material del capitalismo. Desde el final del siglo XI la sociedad es demasiado dinámica o demasiado exigente para abandonarse a una existencia desprovista de perspectiva comunitaria <sup>41</sup>. El despojamiento del mundo material, y la adhesión a un ideal de vida compartido, es parte de la interpretación que nos ofrece la creación literaria, y parte también de algunas de las más sugestivas aportaciones del cine a la delimitación de la compleja propuesta de vida de la Edad Media.

En *Erec y Enid*, una de las más acabadas novelas de Chrétien de Troyes, el rey Artús, es decir, Arturo, cuya corte se encuentra en Caradiguan, es decir, en el entorno de bahía de Cardigan, acentuando el perfil celta del célebre rey, y precisando su más que posible origen britano-occidental, es decir, galés, le da la investidura al rey Erec, ungido como tal por el obispo de Nantes <sup>42</sup>. Desde la Champaña en donde habitó y escribió el que, con justi-

---

distribuir el oro y la plata entre los pobres, las iglesias y las hospederías; allí estarán a buen cobijo las limosnas. Regalad las túnicas, las pieles, las capas y los mantos, las copas esmaltadas, los azores y los gerifaltes, los caballos destreos y los palafrenes, todo lo habéis de regalar, sin que os quede de vuestras posesiones más de lo que vale una castaña. Salvo la ropa que lleváis no guardéis nada, ni por el valor de un comino, pero tened por cierto que llegado el momento, se os premiará y devolverá al céntuplo”.

<sup>41</sup> SCOBELTZINE, A.: *El arte feudal y su contenido social*. Madrid. 1990, pp. 44-45: “En el confuso mundo del siglo XI y de los principios del siglo XII, los castellanos, para mantener sus prerrogativas tienen que estar constantemente sobre los caminos con sus caballeros y, si quiere sobrevivir, el individuo tiene que intentar integrarse por su dinamismo y actitud en estructuras sociales protectoras. Si quiere ganar su salvación en el más allá, tendrá que entrar en una comunidad monástica y plegarse a la disciplina y a las oraciones rituales, o partir en peregrinaje o en cruzada. Tanto en la sociedad como en el arte de esta época, no hay lugar para el hombre en reposo. Y no hay lugar tampoco para ningún movimiento, sentimiento o expresión individual que no sean en primer lugar la manifestación del compromiso y la participación del hombre en un conjunto que le sobrepasa”.

<sup>42</sup> TROYES, C. de: *Erec y Enid*. Edición preparada por Carlos Alvar. Madrid. 1982, pp. 199-201: “El propio obispo de Nantes, que era hombre muy justo y santo, consagró al rey novel, con mucha santidad y de forma muy hermosa y bella, y le puso la corona en la cabeza. El rey Artús hizo que trajeran un cetro que era muy estimado... hecho con una sola esmeralda, y tenía de grueso el tamaño de un puño...”

El cetro fue entregado al rey... y sin tardar más, el rey Erec se lo puso en la mano derecha: ya era rey tal como debía ser; después han coronado a Enid. Ha-

cia, ha sido considerado el primer escritor francés, los vínculos entre los territorios atlánticos podían interpretarse, a la luz de la monarquía angevina contemporánea del escritor, como de dependencia política, sin necesidad de continuidad territorial, al tiempo que se preservaba la identidad singular de cada uno de los territorios que la configuraban, dentro de un cuadro político que hoy denominaríamos casi “confederal”, insular y continental, celta y normanda, germánica y latina <sup>43</sup>.

Y, dentro de ese cuadro político compartido, maleable, por tanto conceptos comunitario, es decir, dentro de ese cuadro jurídico dotado de contenido ético o, al menos, intencionalmente ético, existe también, para la historia, y para el cine, un villano. Ello posibilita la construcción de un universo moral fácilmente captable por el espectador, cualquiera que sea su origen, edad o condición, porque es un universo moral cerrado en donde existen el bien y el mal, la verdad y la falsedad. Y, además, es el único genuino villano del cine ambientado en la historia de la Edad Media. Porque Mordred es un malo mítico. Y Eduardo I y Ricardo III, o nuestro Alfonso VI, son malos, pero grandes, inteligentes, majestuosos malos. Este caso único de villanía, de vesania, de crueldad, de cobardía, y de mediocridad, se corresponde con la figura de Juan sin Tierra. Su definición por Georges Duby nos aproxima a su verdadera dimensión histórica:

“Último vástago de Enrique Plantagenet y por eso privado de patrimonio, como indica su apodo... Malqueri-

---

bían tocado a misa, van a la iglesia mayor a oír misa y el oficio religioso; después van al obispado a rezar...

Cuando llegaron al obispado, salieron a buscarlos con reliquias y tesoros, con la cruz, con las Escrituras, con incensarios, todos los monjes del monasterio y con santos cuerpos, pues en la iglesia tenían muchos... Nunca vio nadie tantos reyes, condes, duques y nobles en una misa; la muchedumbre era grande y abundante, pues la iglesia se llenó: no pudieron entrar villanos, sólo damas y caballeros...

Cuando terminó la fiesta, el rey clausuró la reunión de reyes, duques y condes, de los que era grande la suma, y de otras gentes y de gentes menudas, que acudieron a la fiesta. Les ha dado generosamente caballos, armas y dinero, tejidos y sedas de muchas clases, porque era muy generoso y por Erec al que amaba tanto”.

<sup>43</sup> CIRLOT, V.: *La Novela Artúrica. Orígenes de la Ficción en la Cultura Europea*. Barcelona. 1987, pp. 36-37.

do, no ha cesado de traicionar y conspirar, primero contra su padre, luego contra su hermano Ricardo Corazón de León... A pesar de todo, Ricardo, en su lecho de muerte, ha ordenado a los barones de Inglaterra que jurasen fidelidad a Juan... Inestable, incapaz de llevar a cabo ningún proyecto militar -por eso se burlaban de su 'floja espada'-, mucho más cruel y traidor de lo admitido en un príncipe de su rango, con una sexualidad devastadora -nuevamente la 'floja espada'-, Juan sin Tierra violó permanentemente todas las prohibiciones de la moral cristiana y de la ética caballeresca. Vástago de Melusina, con sangre diabólica en sus venas, se creía que estaba podrido en el interior, poseído, enloquecido por sortilegios y maleficios”<sup>44</sup>.

El cine ha sido, sin embargo, generoso con la calidad extraordinaria de los actores que han incorporado al hijo pequeño de Enrique II Plantagenet y Leonor de Aquitania, desde Claude Rains en *Robin de los Bosques* (1938) a Paul Giamatti en *Templario* (2011), de Jonathan English, pasando por Nigel Terry en *El león en invierno* (1968) Rains es taimado y astuto, un príncipe normando, y Terry un adolescente tosco, vulgar, y hediondo, mientras que Giamatti compone un memorable ser vesánico y resentido, que se alimenta de su propia crueldad y de su odio.

El cine necesita de malos. Pero el problema de la maldad es que rompe la lógica del universo jurídico e institucional característico de la Edad Media, ese universo moral cerrado construido en torno a la verdad y al bien. Y ningún cineasta más adecuado que Robert Bresson para ponerlo en evidencia. En *El proceso de Juana de Arco* (1962), la joven que comienza la película jurando esposada sobre la Biblia y diciendo “me llamo Juana de Arco;

---

<sup>44</sup> DUBY, G.: *El domingo de Bouvines. 24 de julio de 1214*. Madrid. 1988, p. 42: “Para el inglés Fouques Fitz-warin, ‘el rey Juan fue hombre sin conciencia, malo, contrariado y odiado por toda la gente buena, y adulador; y no podía oír hablar de ninguna bella dama o doncella, mujer o hija de conde o de barón o de cualquier otra, que ya quería usarla a su gusto y paladar, engañándola con promesa o perdón o raptándola por la fuerza’. Este trágico caprichoso no despierta ninguna indulgencia. Durante cuatro años permanece excomulgado por haber tratado a las abadías inglesas como trataba a las esposas de sus vasallos. El interdicto fue lanzado sobre el reino y se suspendieron todas las celebraciones litúrgicas ante la angustia de un pueblo trastornado, como medida de presión para que el rey se enmendara. Un año antes ya lo había hecho reconciliándose con el papa”.

tengo diecinueve años”, puede reiterar serenamente al tribunal que preside el obispo Cauchon que va a decir “la verdad, pero no toda la verdad”, porque la revelación de la verdad absoluta concierne a todos, a acusada y acusadores. Y, en su caso, juró no compartir las revelaciones que ella recibió con su rey como único destinatario, es decir, relatar toda la verdad equivaldría a faltar a su juramento. Y, por eso, con la misma tranquilidad, la joven de Lorena, analfabeta, puede anunciar a sus jueces que, en lo que concierne a la revelación de la verdad, ellos mismos habrán de responder también ante el Supremo Juez <sup>45</sup>.

Pero no menos dramático por exigente es el conflicto que afecta al protagonista de *Lancelot du Lac* (1974) Porque el mal, en su forma de deslealtad y de traición, se convierte en una suerte de segunda y definitiva caída de la condición humana. Los caballeros del rey Arturo (Artús en la película, de acuerdo con su forma celto-bretona tradicional), con Lanzarote, también bretón, a la cabeza, son perfectamente conscientes de no habitar en el Paraíso, pero también de que forman parte de un orden político e institucional que responde a criterios de humanidad y de justicia, de acuerdo con unos planteamientos axiológicos muy nítidos, que garantizan la paz del reino, la actuación coherente de sus órganos de gobierno, y la preservación del bien común. Por eso el comportamiento de la reina Ginebra y de Lanzarote no se circunscribe al ámbito doméstico y de los sentimientos, y genera la ruina del sistema <sup>46</sup>, patente cuando Gauvain muere. Sin embargo, cuando el rey anuncia su perdón para Lanzarote y Ginebra, y la reina regresa con él, y Mordred no admite ese ejercicio de clemencia, Lanzarote de nuevo se pone bajo las órdenes de su rey para el definitivo combate. El orden moral, y con él la propia lógica política e institucional del reino, ha sido restaurado. El tributo final, sin embargo, resulta aniquilador.

Desde la segunda mitad del siglo XII, al desarrollo del universo del pensamiento y, por lo tanto, del derecho y de la acción política y de gobierno, colabora de forma determinante la propia apertura del horizonte mental y cultural de una Europa en donde

---

<sup>45</sup> ARNAUD, P.: *Robert Bresson*. Paris. 2003, p. 110.

<sup>46</sup> FRODON, J.-M.: *Robert Bresson*. Paris. 2007, pp. 73-74.

cobran forman las instituciones educativas, y singularmente las Universidades, como pondría de manifiesto Erwin Panofsky:

“...el mundo de la religión, leyenda y mitología clásicas empezó a cobrar una vitalidad de la que jamás había disfrutado: no sólo gracias a una familiaridad cada vez mayor con las fuentes (...liberalización de las ‘listas de lecturas’ redactadas para uso de los estudiantes), sino también, y en mayor grado aún, a un interés creciente por los estudios superiores y la perfección literaria como tales. El desarrollo de escuelas catedralicias, universidades y asociaciones libres no muy diferentes de las academias posteriores facilitó la formación de una clase de hombres que se consideraban primordialmente *litterati* frente a los *ilitterati*... “<sup>47</sup>.

El desarrollo de la Materia de Bretaña se vio extraordinariamente potenciado por ese “renacimiento” de las formas de cultura y de civilización. Un renacimiento que afectó también muy positivamente a la consolidación del derecho “público”, es decir, del derecho de los príncipes, y que obedecía a la necesidad de establecer principios estables de organización política y de vertebración territorial, cuya influencia en el nacimiento del gótico, un nuevo paradigma cultural, ciudadano, que desde la prosperidad y la generosidad de los donantes emprende obras gigantescas, llenas de tensión espiritual y de luz, es extraordinaria. En el prólogo a la segunda edición de *Nuestra Señora de París*, el 20 de octubre de 1832, Víctor Hugo defendía la significación histórica y política de esta forma de expresión plástica:

“*Nuestra Señora de París*, ha abierto tal vez algunas perspectivas verdaderas sobre el arte de la Edad Media, sobre ese arte maravilloso y hasta el presente desconocido de algunos o, lo que es peor, menospreciado por otros... He defendido ya, en más de una ocasión, la causa de nuestra vieja arquitectura... denunciado ya, en voz alta, mu-

---

<sup>47</sup> PANOFSKY, E.: *Renacimiento y renacimientos...*, pp. 123-124: “...y que -aun cuando en su mayoría eran todavía clérigos y a menudo ascendían a altos puestos de la jerarquía- mostraban una inclinación característica a retirarse a los placeres de la soledad pastoril. Hay que retroceder hasta Cicerón, Horacio y Virgilio -y, al mismo tiempo, adelantarse hasta Petrarca, Boccaccio y Marsilio Ficino- para encontrar el viejo tema de ‘beata solitudo sola beatitudo’ “.

chas profanaciones, muchas demoliciones, muchas irreverencias... incansable en la defensa de nuestros edificios históricos como nuestros iconoclastas de escuelas y academias se han encarnizado en atacarlos. Pues es algo que da grima, ver en qué manos ha caído la arquitectura de la Edad Media... “<sup>48</sup>”.

Los mismos considerandos pueden extenderse a las películas que toman a la plena Edad Media como un escenario privilegiado para la reflexión política e institucional. No son meras películas de aventuras, exóticas o domésticas, o para vistosos combates a espada. Para el jurista, la Edad Media no es únicamente un tiempo para la maduración de formas jurídicas e institucionales cuya influencia en nuestro mapa político es todavía muy considerable. Para el profesional del derecho es una Era en donde se realizan juicios tan importantes y tan cinematográficos como el de Juana de Arco. Si bien, como ponía de manifiesto la gran intelectual británica Vita Sackville-West, se trataba de un juicio que respondía a una motivación religiosa, y no política, la proyección de su desarrollo y resultado en el ámbito del derecho público no podía resultar ajena a ningún observador de un acontecimiento sin precedentes, como la reversión de la suerte de la Guerra de los Cien Años debido a la irrupción de una joven analfabeta procedente de Lorena:

“...hay que tener presente y no olvidar que el caso se estaba juzgando por motivos religiosos, no políticos. Aunque los ingleses presionaban mucho y muy vengativamente al tribunal, y observaban como linceas a Cauchon por si se vislumbraba la aparición de alguna señal de clemencia en

---

<sup>48</sup> HUGO, V.: *Nuestra Señora de París*. Madrid. 2006, p. 12. Vid. igualmente SCOBELTZINE, A.: *El arte feudal...*, p. 264: “...necesitaban que se desarrollara una visión más estructurada del Universo en la que los grupos humanos jerarquizados pudieran existir, prosperar y trabajar en la paz del príncipe...”

El primer arte gótico, como la primera escolástica, favorecieron esta evolución de las estructuras de pensamiento y de la ideología... y una organización más jerarquizada de las servidumbres feudales cuya cima ocupaba el príncipe. De ahí que, de rechazo, las cortes principescas alentarán el Renacimiento artístico. No es ninguna casualidad que la primera obra maestra gótica fuera la basílica real de Saint-Denis cuyo impulsor y organizador fue el abad Suger, ‘consejero y amigo leal’ de los Reyes de Francia...”.

los inteligentes ojos episcopales, no intervinieron en absoluto, ni técnica ni oficialmente, en las acusaciones que se formularon contra la prisionera. Se la juzgaba no por alta traición contra el rey de Inglaterra, que para ellos era también rey de Francia, sino por herejía, blasfemia, idolatría y brujería, y para la mentalidad de un clérigo medieval no había ocupación ni más nefanda ni más peligrosa que la de hereje y de bruja”<sup>49</sup>.

En este sentido, las aproximaciones al juicio de Juana de Arco, y no al conjunto de su historia, han obedecido a una motivación esencial religiosa, de raíz luterana danesa en el supuesto de Carl-Theodor Dreyer en 1928, y de impronta católica francesa en el supuesto de Robert Bresson. Los maravillosos trabajos de Renée-Marie Falconetti y de Françoise Delay en ambas películas, y muy singularmente el de la primera actriz, que trasciende más allá de las objetivas limitaciones del cine anterior al sonoro con una expresión prodigiosamente retratada por el gran cineasta danés, aportan una enorme intensidad y credibilidad a la historia de una joven que sostiene sus creencias y convicciones hasta las últimas consecuencias, y se mantiene entera y firme ante el tribunal. En pleno siglo XV. Una vez más, una Edad Media que le resulta muy cercana al profesional del derecho. Y, con él, al servidor público.

---

<sup>49</sup> SACKVILLE-WEST, V.: *Juana de Arco*. Madrid. 1989, pp. 277 y 280: “... hay que reconocer que Juana les ponía las cosas muy fáciles... Casi les evitó la molestia de condenarla al hacerlo ella una y otra vez por su propia boca. Nunca hubo una prisionera que proporcionase tan generosamente, y hasta con impaciencia, tantas pruebas contra sí misma. Y no era por estupidez por lo que lo hacía, pues, cuando quería, las respuestas a sus preguntas les desconcertaban por su astucia y franqueza, como si fueran las respuestas de un abogado experto... En cuestiones más serias -...- podía mostrarse igualmente falta de respeto. No contenta con negarse a hacer ciertos juramentos, no contenta con negarse a contestar algunas preguntas que no estaba dispuesta a contestar, podía llegar hasta el extremo de advertir al propio Cauchon que tuviese cuidado. ‘Decís que sois mi juez: no sé si lo sois o no, pero tened mucho cuidado de no juzgarme equivocadamente, pues eso sería ponerlos en gran peligro. Yo os lo advierto ahora, por lo que, si nuestro Señor os castiga por ello, yo habré cumplido con mi deber advirtiéndoslo’.

Éste no era ni mucho menos el tipo de lenguaje que el obispo de Beauvais estaba acostumbrado a escuchar cuando se dirigían a él. No estaba acostumbrado a que los presos le dijeran que el Señor le iba o no le iba a castigar”.

#### 4. LA ACCIÓN POLÍTICA Y DE GOBIERNO: SOBRE EL REY

La defensa del bien común frente a quienes pretenden instrumentar los asuntos públicos en su propio beneficio es una constante intemporal de la vida política. Y se encuentra particularmente presente en la reconstrucción artística de la Edad Media, tanto en la literatura como en el cine. En la novela *Ivanhoe* de Walter Scott, cuya adaptación clásica al cine sería realizada por Richard Thorpe en 1952, con Robert Taylor como protagonista al frente de un memorable reparto que completaban figuras como Deborah Kerr, George Sanders, Elizabeth Taylor, o Finlay Currie, el fiel caballero Wilfredo de Ivanhoe le recordaba al rey que debía conservar su vida si es que deseaba preservar a su reino de sus enemigos, y no arriesgarla en compañía de sus vasallos. El rey, sin embargo, haciendo gala de una mentalidad política romántica, muy expresiva de la muy escocesa visión de los asuntos públicos de Walter Scott, no se resignaba a dejar de ser parte de su pueblo:

“-Nos han traicionado, Ivanhoe -explicó el rey-; pero, gracias a estos bravos, han tenido su merecido...”

“...Pero ¿por qué, noble príncipe, quieres angustiarnos a tus fieles súbditos y exponer tu vida yendo solo en tus jornadas y corriendo aventuras, como si aquella no tuviese más valor que la de un simple caballero andante que no tiene otros intereses en la Tierra que los que le procuran su lanza y espada?”

“...Ricardo Plantagenet -contestó el rey- no desea más fama que la pueda adquirir con sus armas, y está más orgulloso de llevar a cabo una aventura con sólo su buena espada y su fuerte brazo que llevar a la batalla una hueste de cien mil hombres.”

“-Pero nuestro reino, mi soberano -repuso Ivanhoe-, está amenazado de guerra civil, y vuestros súbditos, temerosos de grandes males si les falta su rey en una de estas

arriesgadas aventuras en que diariamente os metéis y de que por tan poco habéis escapado hoy”<sup>50</sup>.

La institución monárquica disfruta de un auténtico idilio con el cine. Pensar en el cine de animación equivale a evocar las producciones de Disney, y entre ellas *La bella durmiente* (1959), de Walter Reitherman. Disney creó un universo ideal poblado por bellas princesas a la merced de perversas brujas rescatadas por apuestos príncipes cuyo almibarado contenido sólo la estupenda parodia *Shrek* (2001), de Andrew Adamson y Vicky Jensen, y sus secuelas, vendrían a poner en evidencia.

Las películas de atmósfera medieval, en todos los tiempos, pero muy especialmente en el cine clásico, son películas de reyes y reinas, príncipes y princesas. Probablemente la influencia de una sociedad tan “monárquica” como la estadounidense, que tras la fundación de la Unión de acuerdo con una filosofía republicana ha ido creando sucesivas dinastías políticas sin ningún complejo -los Adams, los Blair, los Roosevelt, los Kennedy, los Bush, los Clinton...- ejerce una no desdeñable influencia en el desarrollo de esa fascinación por los reyes de cine. Para las cinematografías europeas, particularmente para la británica, y no digamos si se acude a la permanente inspiración de Shakespeare, la Monarquía es parte de la historia. Y el resultado es que la literatura, por ejemplo una novela como *La flecha negra*, de Robert Louis Stevenson, ambientada en el final de la Guerra de las Dos Rosas, adjudica a los estamentos dominantes el protagonismo de la historia:

“...Jamás una revolución fraguóse entre los de abajo, Bennet, y esta opinión la comparten todos los cronistas sensatos. Las rebeliones siempre caminan de arriba abajo. Cuando Juan, Pedro y Manuel la toman por suya, averigua siempre quién es el señor que ha de sacar provecho de ella...”<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> SCOTT, W.: *Ivanhoe*. Barcelona. 1984, pp. 332-333: “¡Oh! ¡Mi reino y mis súbditos! -exclamó Ricardo-. Los mejores sobrepasan mis propias locuras. Por ejemplo: tú, Wilfredo de Ivanhoe, el mejor de ellos, no obedece mis órdenes concretas y aun lanza a su rey una homilía porque no anda a su gusto. ¿Cuál de los dos tiene razón para reconvenir al otro?”.

<sup>51</sup> STEVENSON, R. L.: *La flecha negra*. Madrid. 1996, p. 21.

En este fragmento de la extraordinaria novela del enfermizo escritor de Edimburgo, un cura describe uno de los innumerables cambios de bando que, durante la Guerra de las Dos Rosas, protagoniza uno de los aristócratas ingleses. Pero también el *Enrique V* de Shakespeare, singularmente en la adaptación dirigida por Kenneth Branagh, cuando al final de la película el rey galés intenta seducir a la princesa francesa Catalina de Valois que le ha sido prometida, adjudica a los grandes reyes la capacidad de “hacer las costumbres”. Para el pensador de Stratford-upon-Avon, que adjudica a la Corona la garantía de la paz, el orden, y las libertades públicas, es normal que “las grandes costumbres cedan ante los grandes reyes”.

En *Becket* (1964), de Peter Glenville, la película que partiendo de las obras de Jean Anouilh y T. S. Eliot muestra el conflicto que enfrentó a Enrique Plantagenet con quien fuera su mejor amigo, canciller y arzobispo de Canterbury, Tomás Becket, con Peter O’Toole y Richard Burton en los papeles protagonistas, el director nos muestra a un cardenal que, en plena y suplicante visita del arzobispo de Canterbury al Papa Alejandro III, le transmite a dos colegas en la dignidad cardenalicia que “la sinceridad es una táctica como otra cualquiera; en apuros, confieso que la he utilizado yo también”. El Papa, que se debate entre apoyar a su celoso prelado, o aceptar las riquezas que le ha enviado el rey Enrique II para ganar su voluntad, opta por reprocharle su excesiva vehemencia en la interpretación de sus responsabilidades. Ya que no puede obtener su explícito respaldo, Becket le solicita retirarse a un convento, mientras un cardenal estima que el retiro será breve, durará lo que Becket tarde en acudir al refectorio. Cuando Becket se reencuentra con Enrique II, gracias a la mediación del cínico Luis VII -“¡qué cosa tan extraña; la seguridad de Becket tiene un gran interés para mí!”- Becket le confiesa que el rey de Inglaterra “jamás me perdonará que prefiera Dios a él”.

Becket le recomendaba a Enrique II combatir al frío con sus propia armas. Y eso hace el arzobispo, quien tras el perdón del rey regresa a la Inglaterra de la que salió como un modesto refugiado convertido en el héroe del pueblo sajón. Pero, una vez más, el debate, por más metafórico que pueda ser de conflictos diver-

sos -entre Estado e Iglesia, normandos y sajones, concentración y separación de poderes- es para el cine un debate entre figuras, entre líderes, entre héroes. Uno de esos duelos de cine que resuelve la vida de los pueblos a lo largo de generaciones enteras.

No existe adaptación cinematográfica de *La tragedia del rey Ricardo II* de Shakespeare, aunque la película producida para televisión por Sam Mendes y dirigida por Rupert Goold, filmada el pasado año 2012, con Ben Wishaw componiendo un excelente papel protagonista, viene a poner de relieve el proceso que describía ya Ernst Kantorowicz, la paulatina secularización del poder político, y la “humanización” de la realeza <sup>52</sup>, un hecho que determina, por paradójico que pueda resultar, la “politización” de la institución monárquica, y la apertura de una nueva fase de las relaciones públicas e institucionales, que conduce a su reafirmación como instancia hegemónica.

Probablemente *Las aventuras de Quintín Durward* (1955), una película dirigida por Richard Thorpe, basada en la célebre novela de Walter Scott, y protagonizadas por el inevitable y eficaz Robert Taylor como el arquero escocés, y la gran Kay Kendall, muy prematuramente desaparecida, como la pupila del rey de Francia, sea la obra que mejor expone este proceso. Porque el verdadero eje de la obra y de la película es Luis XI de Francia, para siempre unido al rostro, a la inteligencia, a la ironía, y a la majestuosidad distante del gran Robert Morley. El sucesor de Carlos VII, descrito por el propio Scott en términos inequívocos, pero también invocado por las más actualizadas contribuciones historiográficas como un extraordinario exponente del “arte de gobernar”, es el hombre constante e inteligente que lleva a términos sus propósitos. Y que sabe reconocer el talento, la compe-

---

<sup>52</sup> KANTOROWICZ, E. H.: *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*. Madrid. 1985, p. 40: “Esta imagen gloriosa de la realeza ‘por la Gracia de Dios’ no tardará mucho.

Se desvanece poco a poco a medida que van llegando las malas noticias. Se da ahora un cambio curioso en la actitud de Ricardo, una especie de metamorfosis del ‘realismo’ al ‘nominalismo’. Ese concepto universal llamado ‘Realeza’ comienza a desintegrarse, su trascendental ‘Realidad’, su verdad objetiva y existencialidad divina, tan resplandeciente poco antes, se disuelve en la nada... Y lo que queda de esa semirrealidad se parece a un estado de amnesia o de sueño”.

tencia y la lealtad, sin prestar atención al origen social <sup>53</sup>. Unos criterios de selección de los servidores públicos que constituyen una inmejorable expresión de los cuadros que reclutará el Estado moderno en formación.

Los reyes de la Edad Media se comportan en el cine como si ya hubieran leído a Nicolás de Maquiavelo. En *Becket*, la gelidez con la que Luis VII de Francia, interpretado por el extraordinario John Gielgud, recibe al obispo de Londres y el duque de Leicestershire, embajadores de Enrique II, quienes le reclaman la entrega de Tomás Becket, quien se encuentra refugiado, según sus noticias, en el monasterio de San Martín, es capaz de negar esa presencia en su reino y, tras despedirlos, le dice a sus consejeros: “que venga Becket”, y el prelado sale de una estancia contigo, es un magnífico testimonio de esa mentalidad.

Pero no hace falta salir de la Península Ibérica para encontrar soberanos dotados de proyecto político y el cálculo necesario para llevarlo a cabo. En 1947 Rafael Gil dirigió *Reina Santa*, basándose en la vida de Isabel de Aragón, reina de Portugal, de su marido, el rey Dionis de Portugal (nuestro Diniz), y de su hijo y heredero, Alfonso IV el Bravo. Según José Mattoso, la muerte del rey Dionis en 1325 representa también la culminación del período de creación y consolidación de la estructura política e institucional de la Monarquía portuguesa, dotada de herramientas de concentración del poder y centralización de la autoridad que se enfrentan a las últimas resistencias en la contienda intestina que se prolonga entre 1319 y 1324, un proceso que a lo largo del reinado

---

<sup>53</sup> SCOTT, W.: *Quintín Durward*. Barcelona. 1988, p. 10: “...El rey Luis no era un hombre valeroso, según el concepto caballeroso de la palabra, pero pocos hombres habrá habido más astutos y voluntariosos que él para conseguir sus fines. Sabía ceder en su orgullo, mientras esto le sirviese para triunfar. Su reserva era extrema... No ha habido, seguramente, otro hombre que supiera sacar tanto partido de las flaquezas de los demás, y aunque se manifestaba cruel y gustaba de asistir a las ejecuciones por él ordenadas, nunca se dejó arrastrar por la cólera, ni persiguió a nadie sin motivo... Gran conocedor del alma humana, elegía sus servidores sin hacer distinciones de clase, y casi siempre supo rodearse de consejeros de humilde condición, pero que le sirvieron lealmente y con inteligencia”. Vid. también BOYER, C.; NADRIGNY, X.: *Louis XI. Vers l'État moderne*. Paris. 2012, pp. 38 y ss.

del hijo de la “reina santa” Isabel, se hace, en palabras del medievalista portugués, irreversible <sup>54</sup>.

Un ilustre contemporáneo del rey Dionis, John Balliol, que no reinó, pero modeló una estirpe de reyes, inolvidable en *Braveheart* (1995) de Mel Gibson gracias al trabajo de Ian Bannen, le dice al heredero del clan, un enfurecido Robert the Bruce, siempre unido a su intérprete, el también escocés Angus MacFadyen, que ahora que finalmente aprendió a odiar, está preparado para gobernar. Tanto en el clima político de una dictadura como en el optimista y liberal final del siglo XX, la Edad Media ofrece historias en donde sólo los más duros y despiadados, sean Alfonso IV o Robert the Bruce, están capacitados para enfrentarse a la dureza de su oficio, y la santidad de Isabel de Aragón y la candidez de William Wallace, aunque produzcan figuras históricas ejemplares, dignas de que el gran cine se ocupe de ellas, no prevalecen sobre el odio y el mal.

Las artes visuales precedentes al cine habían ya puesto de manifiesto esta circunstancia. Guillermo, duque de Normandía, conquistador de Inglaterra tras la batalla de Hastings en 1066, impulsor del mítico Tapiz de Bayeux, una obra de arte excelsa y, al mismo tiempo, una crónica histórica de un rigor y una precisión incomparables, disfrutó así de la primera narración visual de una auténtica epopeya protagonizada por uno de los reyes más esforzados y de más incierto destino en los albores de su existencia de toda la Edad Media <sup>55</sup>. Pero es su contemporáneo Macbeth, rey de Escocia, celeberrimo gracias al drama escrito por Shakespeare, quien conduce este planteamiento hacia el cielo del poder y el infierno de la destrucción ética.

No es extraño que el efímero rey de Escocia sea el protagonista eminente de las producciones cinematográficas de ambiente medieval, y el predilecto de los grandes directores que, fuera del propio Reino Unido, decidieron llevar a Shakespeare al cine,

---

<sup>54</sup> MATTOSO, J.: *Identificação de um país. Ensaio sobre as origens de Portugal. 1096-1325. 1. Oposição*. Lisboa. 1991, pp. 65-66.

<sup>55</sup> GRAPE, W.: *La Tapiserie de Bayeux. Monument à la gloire des Normands*. Paris. 1999, pp. 14 y ss. *Cfr.* igualmente CHAUVIN, Y.: *Guillaume le Conquérant. L'épopée normande*. Saint Malo. 2013, pp. 241 y ss.

como Orson Welles (1949), Akira Kurosawa (1957), y Roman Polanski (1971). Unos directores que no omitieron el mensaje del escritor inglés, que consagraba el autoritarismo, por no decir, la cuasi-divina naturaleza de la Monarquía legítima <sup>56</sup>.

Un rey perfecto tiende a ser un rey terrible, y en todos los ámbitos. El caso de Eduardo I, por tantos conceptos creador del contemporáneo ideal británico en su afán de someter a todos los pueblos de las Islas, un propósito que alcanzó en vida, aunque fuera a costa de acciones sanguinarias, es seguramente paradigmático <sup>57</sup>. El cine, sin embargo, no ha sido pródigo en producciones dedicadas al hombre que ordenó levantar el portentoso sistema de castillos del Gwynedd galés, con Harlech, Beaumaris, Caernarfon y Conwy y mandó que se realizara la Tabla Redonda que todavía se conserva en la catedral de Winchester, y que viene a simbolizar su voluntad explícita de recoger la herencia mítica del rey Arturo. Apenas aparece en *Braveheart*. Pero, gracias a Patrick MacGoohan, se convierte en una de las más poderosas e inolvidables presencias de las últimas décadas del cine de contenido histórico. Inteligente y frío, pero también cruel, despiadado y sin escrúpulos.

*Longshanks* es retratado como uno de los grandes malos de la historia. Y, desde luego, como todos los grandes malos de la historia, gracias a sus exhibiciones de talento político, a su inteligencia analítica, a su capacidad para tomar decisiones, a su conocimiento de la naturaleza humana, y de las fortalezas y debilidades de amigos y, sobre todo, enemigos. A la gelidez con la que se expresa y la calma con la que perpetra sus crímenes. A su cinismo. Es imposible no reconocer la contemporaneidad del personaje. Pero derrotar a Llywelyn ap Gruffydd en Gales y a William Wallace en Escocia, descubrir la tumba del emperador Máximo, según la tradición bisabuelo del rey Arturo, junto a Caernarfon, y celebrar en Nefyn un torneo de la Tabla Redonda, revelan que el rey Eduardo I no era un asesino irracional, sino un

---

<sup>56</sup> PEARLMAN, E.: "Macbeth on films: politics". ALEXANDER, C. M. S. (Ed.): *Shakespeare and Politics*, pp. 236-246. Cambridge. 2004, p. 236.

<sup>57</sup> MORRIS, M.: *A Great and Terrible King*. London. 2009, p. 164 y ss.

político dotado de un proyecto histórico. Un hombre de Estado, y no un rey de cine.

En el caso escocés, Eduardo I se enfrentaba a la porfiada y tenaz voluntad de independencia de Escocia a través de una acción política, continua, desde John Balliol hasta su nieto Robert the Bruce, que acude desde 1282 a las estrategias necesarias para coronar, casi un tercio de siglo después, sus objetivos. “Guerras con Inglaterra”, es el concepto siempre vinculado a un período de la historia que finaliza el 18 de septiembre de 1314 en la batalla de Bannockburn. Una batalla de Bannockburn que en forma rigurosamente ajena a su verdadero desarrollo histórico, pone final al *Braveheart* de Mel Gibson, cuando Bruce-Angus MacFadyen llama a sangrar con él a unos guerreros que bajo el liderazgo de Hamish-Brendan Gleeson, deciden lanzarse a luchar como “poetas guerreros”<sup>58</sup>.

Y el cine ha casi ignorado, igualmente, a un soberano como Eduardo III, al que la historiografía reciente califica, y probablemente con justicia, nada menos que como “padre de la nación inglesa” Apenas aparece a comienzos de *La rosa negra* (1950) la maravillosa película de Henry Hathaway protagonizada por Tyrone Power, Orson Welles y Cécile Aubry. E, igualmente, en el *Eduardo II* (1991) de Dereck Jarman, pero siempre como un niño, incluso cuando manda capturar y ejecutar a Mortimer, a pesar de contar, en realidad, con dieciocho años, muy plásticamente enjaulado y teñido de cal en la historia el traidor y su amante, Isabel, la madre de Eduardo II, Tilda Swinton en esta producción, y Sophie Marceau en la de Mel Gibson, mientras el niño juega sobre la cubierta de la propia jaula<sup>59</sup>.

En este contexto, atrae también la atención la omisión cinematográfica de los héroes galeses con la única excepción de una película tan singular como *Perceval el Galés*. Y, con ellos, de la tierra de los bardos y de los *Mabinogion*, cuya tradición literaria medieval se convierte en la uno de los hitos esenciales a la for-

---

<sup>58</sup> GRANT, A.: *Independence and Nationhood. Scotland 1306-1469*. London. 1984, pp. 5 y ss.

<sup>59</sup> MORTIMER, I.: *The Perfect King. The Life of Edward III. Father of the English Nation*. London. 2007, pp. 394 y ss.

mación de su propia identidad política <sup>60</sup>. Una tradición literaria que constituye la base de la eclosión de las literaturas medievales atlánticas y de géneros literarios como la propia novela.

Pendiente una película sobre Owain Glyn Dwr, líder de la última sublevación galesa <sup>61</sup>, su compatriota Enrique, nacido en Monmouth, como el historiador de los Plantagenet, el joven que, en menos de una década de efímero, intenso, y brillante reinado como Enrique V, entre 1413 y 1422, materializó el antiguo sueño Plantagenet de la unión dinástica de Francia e Inglaterra, y la consiguiente creación de una gran potencia hegemónica en el Atlántico Norte, centro del comercio mundial, es probablemente, una de las más grandes y constantes presencias políticas e institucionales de la Edad Media del cine.

Enrique V es el rey de los tiempos felices. Una auténtica parábola ejemplarizante que comienza en una juventud disipada e irresponsable que se transmuta en un ejercicio cabal y sistemático del liderazgo, tanto en el campo de batalla como en la acción de gobierno. Un rey que junto a su maestro, John Falstaff, se convirtió en la clave de la más completa serie dramática de Shakespeare. Probablemente por eso únicamente los más grandes entre los grandes hombres de cine han afrontado la adaptación de este fragmento de la producción del genio: Laurence Olivier en 1944, Orson Welles en 1966, y Kenneth Branagh en 1989.

Las tres adaptaciones se corresponden con encrucijadas históricas muy singulares: Laurence Olivier rueda su *Enrique V* en Inglaterra, en pleno final de la II Guerra Mundial, ofreciendo la historia de un gentil y responsable hombre de Estado que se enfrenta a un poder tiránico en el continente, y en episodios como el asedio de Honfluer reclama con especial vehemencia un último esfuerzo a sus compatriotas.

El *Enrique V* de Kenneth Branagh es una historia que, en medio de la quiebra del totalitarismo soviético y la expansión de la democracia y de las libertades, presenta a un grupo de jóvenes

---

<sup>60</sup> DAVIES, R. R.: *The Age of Conquest. Wales. 1063-1415*. Oxford. 1991, pp. 17-18.

<sup>61</sup> DAVIES, R. R.: *The Revolt of Owain Glyn Dwr*. Oxford. 1997, pp. 325 y ss.

llenos de energía, de confianza, y de sentido de la amistad y de la lealtad, que hacen frente a sus responsabilidades con entera convicción, despiadados con la traición, y plenamente conscientes de la diversidad de su procedencia y de su identidad nacional. El maravilloso episodio de la conversación entre Fluellen y el joven rey, entre los extraordinarios actores Ian Holm y Kenneth Branagh, cuando la hueste insular toma conciencia de la magnitud de su victoria en Azincourt, una conversación entre compatriotas orgullosos de su identidad compartida, que se cierra cuando Fluellen le dice al rey Enrique que siempre se sentirá orgulloso de su rey mientras se comporte como un hombre honesto, resume bien el sentido y significación que reviste la conciencia política e institucional del joven que ha decidido convertirse en líder y en rey.

Kenneth Branagh, además, encabeza un amplio reparto en donde brillan grandes figuras de la escena británica comenzando por su entonces esposa Emma Thompson, y continuando por Judi Dench, Richard Briers, o Christian Bale. Especial mención merece Derek Jacobi como narrador y la banda sonora de Patrick Doyle <sup>62</sup>. Los críticos de la película reprocharon a Branagh mostrar a la “banda de hermanos” con el aspecto de una horda de *hooligans* sedientos de gloria y de acción bajo el inclemente otoño normando. Pero nunca la Edad Media y Shakespeare resultaron tan creíbles que en la penosa retirada del pequeño ejército expedicionario del rey “Harry” desde Honfleur hasta Calais, cuando a la vista del castillo de Azincourt se interpuso en su camino la brillante caballería francesa, la misma que en apenas horas pereció a manos de los arqueros galeses.

Distinto es el caso de Orson Welles. Con sus adaptaciones de *Macbeth* (1949) y *Otelo* (1952), sin apenas recursos para rodar, el genial realizador no había conseguido escapar al escepticismo de las productoras respecto a la rentabilidad de las películas, un escepticismo muy consolidado tras el fracaso de *La dama de Shangai* (1947). A pesar de su éxito en la impresionante *Sed de mal* (1958), Welles no había conseguido modificar ese tópico. En 1966 era ya un mito cuyas apariciones breves en grandes pro-

---

<sup>62</sup> MORTIMER, I.: 1415. *Henry V's Year of Glory*. London. 2010, pp. 388 y ss.

ducciones, ese mismo año, por ejemplo en *Un hombre para la Eternidad* de Fred Zinnemann, interpretando al cardenal Wolsey, eran por sí mismas un marchamo de prestigio.

El productor Emiliano Piedra decidió financiar un querido proyecto del maestro que se rodaría en la España que Welles amó tanto, y en la que siguen reposando sus restos. Un proyecto que tenía como protagonista a John Falstaff, el amigo y preceptor del príncipe Hal, un talento político que sobre todas las cosas amaba a la vida, y cada átomo de ella. El resultado sería *Campanadas a medianoche*, una obra bellísima, densa, sensible, ambientada en una Castilla que porta consigo el siglo XV, con su atmósfera oscura y melancólica, muy propia del final de la Edad Media, y acude al universo más personal de un joven príncipe que sabe llegado el tiempo de abandonar una vida irresponsable, en donde tantas veces escuchó las “campanadas a medianoche” junto a Falstaff, y afrontar sus deberes y obligaciones de Estado.

Una dinastía también medieval que fascina a la cinematografía es la casa de Tudor. El cine ha convertido a Enrique VIII y a su hija Isabel en protagonistas de una larga serie de producciones que comienzan en *La vida privada de Enrique VIII* (1933), de Alexander Korda, con Charles Laughton, Binnie Barnes y Elsa Lanchester, y finalizan, por el momento, en *Las hermanas Boleña* (2008), de Justin Chadwick, con Eric Bana, Scarlett Johansson y Natalie Portman. Para un cine que se encuentra muy unido al mundo anglosajón, y ello tanto como fenómeno de cultura y creación como realidad industrial, los Tudor establecieron las bases políticas y de pensamiento del gran proyecto de hegemonía universal de los países insulares, un proyectó que atravesó después el Atlántico y se instaló en los Estados Unidos participando de la misma concepción providencialista y la misma convicción de pueblo elegido.

Pero el cine presta menos atención a la génesis e identidad de una dinastía fundada por Enrique Tudor, conde de Pembroke, *mab danigan*, “el hijo de la profecía”, un rey Enrique VII cuyo primogénito y heredero, príncipe de Gales, recibiría el nombre de Arturo, antes de emprender la vertebración de los países insula-

res, la propia reinención de Bretaña “la grande”<sup>63</sup>, y de sentar las bases de una futura conjunción con Escocia que, en forma de unión personal de reinos, tendrá lugar bajo una dinastía escocesa, los Estuardo. No debe sorprender que actores de la talla de Charles Laughton, Robert Shaw, Richard Burton y Eric Bana se hayan sucedido en la incorporación de Enrique VIII. Por cierto, respectivamente inglés (pero de Scarborough, en el Yorkshire), irlandés, galés y australiano: Gran Bretaña le debe mucho a quien pudo llegar a reinar gracias al inesperado fallecimiento de quien hubiera sido, con toda propiedad, el rey Arturo.

El gran Charles Laughton, a quien el también excelente actor Simon Callow calificó en la biografía que le dedicó como un “actor difícil”, y con seguridad uno de los más grandes intérpretes de la historia, es una presencia que se desenvolvería con especial comodidad en producciones ambientadas en el tránsito el siglo XV al XVI. En 1939 interpreta magistralmente a Quasimodo en *Esmeralda la zíngara*, un proyecto basado en *Nuestra Señora de París* de Víctor Hugo, largamente acariciado por el gran magnate Irving Thalberg desde 1932, eligiendo el productor Pandro S. Behrman como director a William Dieterle, un director alemán que provenía de la vieja fábrica de grandes artistas germánicos que consideraban el cine como la nueva y embrionaria expresión del gran arte<sup>64</sup>.

Charles Laughton realizó un trabajo extraordinario. Pero la película está también protagonizada, como la novela, por París. Dieterle tiene la virtud de mostrar, con el blanco y negro, y sus decorados, y sus atmósferas teatrales, la identidad abigarrada de la capital de Francia en 1482. La amalgama política medieval se expresa en las grandes catedrales, como Nuestra Señora, y en las grandes ciudades, como París. Ése es el planteamiento de Hugo y Dieterle no lo altera. Ni siquiera Charles Laughton o Maureen O’Hara pueden arrebatarse el protagonismo de la película a la catedral y a la capital. Nunca el cine acertó a dibujar una atmósfera de época, un clima etario, como en *Esmeralda la zíngara*. La Edad

<sup>63</sup> WILLIAMS, G. A.: *When was Wales?* London. 1985, pp. 115 y ss.

<sup>64</sup> CALLOW, S.: *Charles Laughton. A Difficult Actor*. London. 1987, pp. 132-133.

Media se hace cine bajo la mirada del director nacido en Ludwigshafen, y se convierte en una realidad accesible, casi tangible, en la novela del gran escritor nacido en la “fortaleza española” de Besançon:

“Cualquiera que sea la envoltura esculpida y bordada de una catedral, se descubre siempre, por debajo, al menos en estado de germen y de rudimento, la basílica romana. Se desarrolla eternamente sobre el suelo siguiendo la misma ley. Son, invariablemente, dos naves que se cortan en cruz y cuya extremidad superior redondeada en ábside forma el coro: son siempre dos naves laterales para las procesiones interiores, para las capillas, y que hacen de ambulatorios a ambos lados de la nave central... Una vez provisto y asegurado el servicio del culto, la arquitectura hace lo que mejor le place. Estatuas, vitrales, rosetones, arabescos, encajes, capiteles, bajorrelieves, combina todas estas fantasías... De ahí la prodigiosa variedad exterior de esos edificios en cuyo fondo reside tanto orden y unidad. El tronco del árbol es inmutable, la vegetación caprichosa”<sup>65</sup>.

El tránsito de la Europa de ese París en donde porfían los oficiales del rey, servidores del interés público, enfrentados con las supervivencias tardofeudales, a la Europa en donde cristaliza el modelo estatal de la Era Moderna, se encuentra muy vinculado a los príncipes soberanos del cine. Igual que la unión de reinos en la antigua Hispania se produjo bajo el liderazgo de una dinastía castellana, como los Trastámara, pero aplicando una metodología política muy distintiva de la confederación catalano-aragonesa, la unión de reinos, la paulatina vertebración de las naciones británicas se realiza a través de la creación de una entidad institucional compleja, tanto que algunos autores la han denominado “una re-

---

<sup>65</sup> HUGO, V.: *Nuestra Señora de París...*, pp. 165 y 168: “una ciudad como París está en continuo crecimiento. Sólo ciudades de este tipo se convierten en capitales. Son como vórtices a los que van a parar todas las cuencas geográficas, políticas, morales, intelectuales de un país, todas las pendientes naturales de un pueblo: pozos de civilización, por decirlo así, y también cloacas, donde el comercio, la industria, la inteligencia, la población, todo lo que es savia, todo lo que es vida, todo lo que es alma de una nación, va filtrándose y amasándose continuamente, gota a gota, siglo a siglo”.

pública monárquica”<sup>66</sup>. Un planteamiento político que debe mucho de su modernidad conceptual a la Edad Media.

Para el cine resultan especialmente sugestivos los “reyes de invierno”<sup>67</sup>. Por eso los brillantes soberanos dibujados por William Shakespeare han dejado una huella artística y política todavía muy profunda, y particularmente en una forma de arte, como el cine, por tantos conceptos tan próxima a la literatura y, de modo singular, al teatro. Pero también a una forma de arte tan próxima a los ciudadanos como la política. Por eso los personajes medievales de Shakespeare resultan tan atractivos: adoptan decisiones, incluso cuando se resisten a pasar a la acción, como Hamlet<sup>68</sup>. Nada más difícil. Nada más político. Nada más humano. Nada tan expresivo del ideal de civilización.

---

<sup>66</sup> COLLINSON, P.: “The monarchical republic of Queen Elizabeth I”. GUY, J. (Ed.): *The Tudor Monarchy*, pp. 110-134. London. 1997, pp. 112 y ss.

<sup>67</sup> PENN, T.: *Winter King. The Dawn of Tudor England*. London. 2012, pp. 352 y ss.

<sup>68</sup> ALVIS, J. E.: “Introductory: Shakespearean Poetry and Politics”. ALVIS, J. E.; WEST, T. G. (Eds.): *Shakespeare as Political Thinker*, pp. 1-27. Wilmington (Del.) 2000, pp. 3-4.

## 5. EUROPA Y ORIENTE: O HACIA EL HORIZONTE, O HACIA EL PODER

Y nada tan medieval como Europa. Porque, más allá de la connotación meramente espacial, Europa emerge como espacio de cultura y de civilización durante la Edad Media. Una Europa cuyo eje se desplaza paulatinamente del Mediterráneo y del Sur hacia el Atlántico y el Norte. Por eso fascina tan poderosamente Oriente, y en la década de los treinta se ruedan ya películas como *Las cruzadas* (1936), de Cecil B. de Mille y *Las aventuras de Marco Polo* (1938), de Archie Mayo.

Marco Polo no ha vuelto a disfrutar de una gran producción comparable a la que protagonizó Gary Cooper. Y, sin embargo, Marco Polo aporta una muy visible metáfora de la maduración de la identidad europea. En un artículo que publicó el 23 de marzo de 1969 bajo el título “Aún hay vidas novelescas”, Pier Paolo Pasolini, que rodó en los años siguientes muy particulares interpretaciones de algunos de los grandes clásicos de la literatura medieval, como el *Decamerón* (1970) de Boccaccio y *Los cuentos de Canterbury* (1971) de Chaucer, explicaba por qué importaban esas vidas de novela (y de cine) como la del viajero, comerciante y aventurero veneciano. Y la relación de la conciencia de alteridad con el viaje como modelo de lo “novelesco moderno” puede también aplicarse al universo del cine, también un desplazamiento de la conciencia hacia escenarios desconocidos, donde fantasía e imaginación delimitan la identidad propia:

“China, en tiempos de Marco Polo, representaba una *otra parte*, aunque se la conocía de nombre: y esta alteridad era un término de comparación respecto del que incluso lo cotidiano, lo experimentado, lo aburrido de *aquí* ganaba en autoconciencia y causaba estupor... El arquetipo de los novelesco moderno es el viaje: el conocimiento,

auténtico o ideal, de una *otra parte*; o bien lo contrario (el negativo) de todo esto: la absoluta confianza en los valores de la propia entropía (China dentro de su muralla): en este sentido, la novela consistía en un viaje vertical antes que horizontal: en un ascenso o en un descenso en la jerarquía de valores de la propia sociedad. O hacia el Horizonte o hacia el Poder...

En la actualidad puede decirse que ya no hay otra parte (o que está por desaparecer totalmente): las infraestructuras mundiales (las líneas aéreas) han destruido definitivamente y para siempre las murallas chinas. Los poderes nacionales y locales están en quiebra: el poder industrial es ya internacional. La entropía industrial abarca ya, prácticamente, a toda la humanidad”<sup>69</sup>.

Steven Runciman sostenía que el desplazamiento del eje de gravedad histórico de Oriente a Occidente y, por consiguiente, del proceso de civilización, desde el califato de Bagdad y el imperio romano de Bizancio hacia los nacientes reinos cristianos y, como derivación última, el propio nacimiento de la Modernidad, era la consecuencia directa de las Cruzadas. Pero que, en términos estrictos, todos los objetivos primigenios de tan formidable proceso histórico se habían saldado con una enorme frustración final<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> PASOLINI, P. P.: *El caos. Contra el terror*. Barcelona. 1981, pp. 152-164.

<sup>70</sup> RUNCIMAN, S.: *Historia de las Cruzadas 3. El Reino de Acre y las últimas Cruzadas*. Madrid. 1973, pp. 424-425: “Fueron impulsadas las Cruzadas para salvar a la Cristiandad oriental de los musulmanes. A su término toda la Cristiandad oriental estaba bajo el dominio de los musulmanes. Cuando el papa Urbano predicó su magno sermón en Clermont, los turcos estaban a punto de amenazar el Bósforo. Cuando el papa Pío II predicó la última Cruzada los turcos estaban cruzando el Danubio... El avance turco fue contenido, no por el esfuerzo conjunto de la Cristiandad, sino por la acción de los estados a quienes atañía más de cerca, Venecia y el Imperio de los Habsburgo, con Francia, la antigua protagonista de la guerra santa, ayudando al infiel de modo continuado...”

Visto desde la perspectiva de la Historia, todo el movimiento cruzado fue un rotundo fracaso. El éxito, casi milagroso, de la primera Cruzada estableció estados francos en Ultramar; una centuria más tarde, cuando todo parecía perdido, el valeroso esfuerzo de la tercera Cruzada los mantuvo durante otros cien años. Pero el débil reino de Jerusalén y los principados hermanos constituían un mezquino resultado para tanta energía y entusiasmo... Jerusalén estaba en la mente de todos, hombres y mujeres. No obstante, los esfuerzos para conservar o reconquistar la Ciudad Santa fueron caprichosos o ineficaces. Tampoco estos esfuerzos tuvieron

Sin embargo, parece evidente que las Cruzadas coincidieron con un período de expansión de la civilización cristiana occidental sin precedentes en varios siglos, y en todos los ámbitos. Un proceso que no fue consecuencia de las Cruzadas, igual que las Cruzadas no fueron su expresión. Pero, la población, la vida urbana, la educación, el desarrollo tecnológico, el derecho, las formas creativas, los viajes, el tejido productivo y el comercio, es decir, la vida humana, vida material y vida del espíritu, crecieron, se ampliaron y se extendieron en todas las direcciones <sup>71</sup>.

Las Cruzadas no fueron una expresión de una cultura cerrada y fanática. Recientes estudios no han vacilado en destacar la “modernidad” de las formas de comunicación política e institucional adoptadas en el mundo cristiano para publicitar e impulsar las Cruzadas, y ello comenzando por el propio Papa Urbano y Pedro el Ermitaño, personalidades carismáticas que recurrieron a una metodología y a una argumentación muy meditadas que, sobre la base de la significación de las peregrinaciones para la cristiandad occidental, expresión de un cristianismo primitivo, muy unido a su dimensión penitencial y expiatoria, desarrolló todo un mensaje de adhesión al proyecto pontificio dirigido a los caballeros y a los príncipes, reclamando para el Papa un liderazgo moral y espiritual esencial a su vocación de liderazgo político <sup>72</sup>. Las Cruzadas establecen un esquema de actuación política incesantemente reproducido a lo largo de la historia, de construcción de un proyecto de concentración de poder y reforzamiento de la suprema autoridad política mediante la definición de un enemigo exterior común y superador de toda forma de fragmentación interna.

En estas condiciones, no debe sorprender que muy significativas producciones, en algunos supuestos muy grandes, estén ambientadas en las Cruzadas. La última de ellas es *El reino de los*

---

en la historia general de los europeos occidentales el efecto que hubiera sido de esperar... Las Cruzadas no tuvieron nada que ver con la nueva seguridad surgida en Occidente, que permitía a los mercaderes y eruditos viajar como quisieran. Ya había acceso a los fondos culturales del mundo musulmán a través de España...”.

<sup>71</sup> ASBRIDGE, T.: *The Crusades. The War for the Holy Land*. London. 2010, pp. 664 y ss.

<sup>72</sup> FLORI, J.: *Prêcher la croisade (Xie-XIIIe siècle) Communication et propagande*. Paris. 2010, pp. 381 y ss.

*cielos* (2005), de Ridley Scott, con un reparto extraordinario que encabeza Orlando Bloom, y del que forman parte Liam Neeson, Eva Green, Jeremy Irons y Brendan Gleeson. Pero también *El talismán* (1954), de David Butler, con Laurence Harvey, George Sanders y Rex Harrison. Y *El caballero templario* (2007-2008), de Peter Flinth, una producción sueca en la que participan Stellan Skarsgard, Vincent Perez y Simon Callow. De las Cruzadas regresa el caballero Antonius Block en *El séptimo sello* (1957) de Ingmar Bergman. Y el rey Ricardo en *Robin de los Bosque* (1938), en *Ivanhoe...* (1952). Las Cruzadas son una presencia constante en la Edad Media y en su cine.

Pero si la Edad Media, y muy especialmente las Cruzadas, procede a la “invención” de Oriente, y se abre a sus gigantescas aportaciones al proceso civilizador, también la Edad Media reinventa el Norte cuya existencia, comienza, precisamente, a partir de las invasiones de los pueblos que se encuentran tras el *limes* romano, y no se detiene hasta el cambio de milenio, en lo que constituye el desplazamiento de pueblos más prolongado de una historia que es siempre, también y especialmente en la Edad Media, la historia de los movimientos de los pueblos.

La irrupción de los normandos constituye una de sus más acabadas expresiones políticas y culturales<sup>73</sup>. Y, sin embargo, su incidencia en el cine es relativamente tardía. No se plasma con rango protagonista hasta la siempre inolvidable película *El príncipe valiente* (1954), dirigida por Henry Hathaway, con Robert Wagner y Janeth Leigh, una habitual del cine de aventuras desde *Scaramouche* (1952) de George Sidney, y especialmente de las aventuras de ambientación medieval, con el excelente James Mason interpretando a unos de sus “malos” habituales. La película se basaba en el héroe del cómic de Harold Foster, en donde aparecían ya los vikingos escindidos entre dos bandos irreconciliables: los buenos y cristianos de Valiente, y los perversos y paganos que habían destronado a su familia.

Pero la producción canónica del sub-género de vikingos aventureros pudo llegar a materializarse gracias a una de las más

---

<sup>73</sup> NEVEUX, F.: *L'aventure des Normands (VIIIe-XIIIe siècle)* Paris. 2009, pp. 55 y ss.

grandes presencias del cine de siempre: Kirk Douglas. El “hijo del trapero” se planteó la definitiva realización de un viejo proyecto personal, *Los vikingos*, después de terminar *Senderos de gloria* (1957), sabiendo que la película dirigida por Kubrick no iba a disfrutar de una gran acogida comercial y, en cambio, la que iba a dirigir Richard -Dick- Fleischer, en palabras del propio productor y protagonista “un *western* que se desarrolla en tiempos de los vikingos”, sí que podía gozar de una gran aceptación. Es curioso cómo Douglas decidió que actores ingleses interpretaran a los actores ingleses de la cinta, “para imbuirla de cierta elegancia”, mientras que de los propios vikingos debían encargarse actores estadounidenses, “que la dotarían de cierta bastedad”<sup>74</sup>. El resultado, rodando los exteriores en la localidad noruega de Bergen, y en el maravilloso Fort-la-Latte bretón las secuencias culminantes del asedio al castillo, así como los interiores en Munich, fue un inolvidable clásico del cine de aventuras.

Después de *Los vikingos*, otras producciones han recordado a los navegantes venidos del Norte. La primera es la excelente *Los conquistadores* (1963), de Jack Cardiff, con Richard Widmark y Omar Sharif, pura y espectacular aventura. Dos años después, *El señor de la guerra* (1965), esta vez con invasores venidos de un Norte más cercano, los frisonos, se constituye en uno de los grandes clásicos del cine de aventuras, y también en una película extraordinariamente interesante para el estudio de la Edad Media, disfrutando, como todas las películas de contenido histórico de Schaffner, de una muy cuidada ambientación. Y, además, unas impresionantes interpretaciones del mejor Charlton Heston y de Rosemary Forsyth, una irrupción efímera y extraordinaria en la historia del cine.

*Alfredo el Grande* (1969), de Clive Donner, con un David Hemmings en la cumbre de su carrera interpretando al único rey inglés que ha merecido el sobrenombre de “Grande” a lo lar-

---

<sup>74</sup> DOUGLAS, K.: *El hijo del trapero*. Barcelona. 1998, p. 343: “Quería hacer una buena película. Empleé a expertos de Noruega, Suecia y Dinamarca para que me transmitieran una sensación histórica exacta acerca del período vikingo, las dimensiones precisas de los barcos que usaban, cómo se construían las casas...”.

go de toda la historia, y unos jovencísimos Michael York e Ian MacKellen, es también una película que puede adscribirse a este subgénero, enfrentada la naciente Monarquía inglesa unificadora a la invasión de los daneses, guerreros mucho mejor entrenados y equipados que los inexpertos soldados de un rey que recurre a la movilización de todo su pueblo para rechazar a sus enemigos. Pero *Alfredo el Grande* es también la historia de la construcción de las instancias públicas medievales, de unas formas monárquicas enraizadas en la presencia, el testimonio y la ejemplaridad de sus responsables, y una lectura muy “años 60” de ese proyecto político, recurriendo, además, al actor protagonista de *Blow-up* (1966) de Michelangelo Antonioni, y uno de los rostros más representativos del cine de la década.

Muy interesante es, igualmente, *Erik el vikingo* (1989), de Terry Jones, en donde un joven Tim Robbins muestra su extraordinaria versatilidad. Y muy ágil, aunque no demasiado rigurosa históricamente, *El guerrero número 13* (1999), de Andrew McTiernan, con Antonio Banderas como protagonista, y Omar Sharif homenajeando su propio pasado por el subgénero. Los vikingos y la cultura nórdica, hasta las recientes adaptaciones al cine del poema épico danés de Beowulf, que se traslada a comienzos del siglo VI para mostrar al héroe que se enfrentó al legendario monstruo Grendel en *Beowulf y Grendel* (2005), de Sturla Gunnarsson, con Stellan Skarsgard y Gerard Butler en los papeles protagonistas, y en 2007 en el largometraje de animación de actores *Beowulf*, aplicando la denominada “captura de movimientos” tomando como base figuras como Anthony Hopkins, Robin Wright-Penn, Angelina Jolie, John Malkovich o Ray Winstone, son parte esencial de la Edad Media, sus instituciones y sus formas políticas, del cine.

Una Europa inestable, en donde convergen pueblos y culturas, es una Europa que se distingue por su complejidad, en donde el examen de los castillos de las marcas bretonas, o de los levantados para asegurar la presencia inglesa en el norte de Gales, manifiesta la pretensión política de delimitación de espacios para la seguridad política y jurídica <sup>75</sup>. En esa Europa diversa, los con-

---

<sup>75</sup> CITRÉ, R.: *Les Marches de Bretagne. Une frontière du Moyen Âge à découvrir*. Rennes. 2011, pp. 35 y ss.

flictos entre Iglesia y Estado adquieren una poderosísima connotación de identidad. La figura de Thomas Becket, arzobispo de Canterbury, sajón en una Inglaterra liderada por los normandos, es una de sus mejores expresiones <sup>76</sup>.

La película que le dedicó Peter Glenville en 1964, con Burton en el papel estelar y su amigo, el irlandés Peter O'Toole, como Enrique II Plantagenet, deparó sendas nominaciones al Óscar y una inevitable división del voto que facilitó que el gran Rex Harrison se alzara con la estatuilla tras su memorable Profesor Higgins en *My Fair Lady*. Burton y O'Toole proseguían en su colección de nominaciones, doce entre ambos, nunca recompensadas con un Óscar competitivo. Probablemente por ese motivo, cuando el 31 de agosto de 1969 pasaron la película por televisión y la vieron Richard Burton y Elizabeth Taylor, el actor galés anotó al día siguiente en su diario que se había visto "obvio y terrible", y que el comentario de su esposa -"es un aburrimiento"- llevaba toda la razón. Después salió para dar un largo paseo <sup>77</sup>. Richard Burton, por cierto, obtuvo por su trabajo el gigantesco salario de tres millones de dólares. De los de 1964 <sup>78</sup>.

En este contexto de confluencia de experiencias y fenómenos culturales y políticos diversos, de identidades en construcción y de identidad en confluencia y, muchas veces, en conflicto, de movimientos y desplazamientos no precisamente pacíficos de pueblos, surgen también proyectos unificadores que inmediatamente adquieren resonancias míticas como tales objetivos comunes. Las instituciones y experiencias políticas más ponderadas por la literatura medieval, una literatura, es evidente, muy orgánica, sumamente sometida al poder, pero también muy expresiva de las mentalidades y de las pulsiones de su tiempo, son instituciones y experiencias de paz y de unidad, más o menos míticas: Sancho II de Castilla y León, los esposos Plantagenet y, cómo no, el rey Arturo.

---

<sup>76</sup> GUY, J.: *Thomas Becket. Warrior, Priest, Rebel, Victim, a 900-Year-Old Story Retold*. London. 2013, pp. 336 y ss.

<sup>77</sup> BURTON, R.: *The Richard Burton Diaries*. Edited by Chris Williams. London. 2012, p. 324.

<sup>78</sup> RUBYTHON, T.: *And God Created Burton*. London. 2011, p. 502.

Por eso encierran tanta fuerzas las historias de Grial, clave en producciones tan excelentes y exitosas como *Excalibur* (1981), de John Boorman, con Nigel Terry y Helen Mirren en los papeles protagonistas, y en *Perceval el Galés* (1978), de Éric Rohmer. El Grial, tal y como lo describe Galahad en una de las novelas del ciclo de la *Vulgata*, *Demanda del Santo Graal*, uno de los primeros testimonios de la literatura artúrica, significa para la mentalidad medieval un ideal de plenitud:

“...mientras veía aquellas cosas que un corazón humano no podría pensar, ni lengua alguna describir, estaba mi corazón en tan gran arrobamiento y en un gozo tan grande, que si hubiera abandonado esta vida en aquel momento, sé bien que, si hubiera muerto entonces, ningún hombre hubiera muerto en ocasión tan feliz como la mía; había ante mí tal cantidad de ángeles y tal abundancia de cosas espirituales que yo hubiera sido trasladado entonces de la vida terrena a la vida celestial, a la alegría de los gloriosos mártires y de los amigos de Nuestro Señor. Y porque pienso que aún estaré en semejante ocasión o en mejor que en la que estuve entonces viendo aquella gran alegría, por eso hago este ruego que habéis oído. Así deseo abandonar la vida...”<sup>79</sup>.

Pero esta piadosa cristiandad occidental se estaba olvidando de sus hermanos orientales. Como parece haberse también olvidado la gran industria cinematográfica. En realidad, la primera Cruzada había obedecido al angustioso llamamiento realizado por el Papa Urbano VI, hombre gigantesco, y por todos los conceptos, a los príncipes cristianos<sup>80</sup>. Y el intento de una última cruzada en socorro de una Constantinopla ya cercada por los otomanos, en

---

<sup>79</sup> ANÓNIMO: *Demanda del Santo Graal*. Edición preparada por Carlos Alvar. Madrid. 1982, pp. 310-311: “Así anunció Galaz a Perceval la llegada de la muerte, tal como le había prevenido la respuesta divina. Y según os he contado, los del reino de Logres por sus pecados perdieron el Santo Graal, que tantas veces le había alimentado y saciado. Y del mismo modo que Nuestro Señor lo envió a Galaad y a José y a sus descendientes, por ser buenos, así se lo quitó a los malos sucesores de aquéllos por la maldad y la infidelidad que en ellos encontró. Y por esto se puede apreciar de forma clara que los malos descendientes perdieron por su maldad lo que los buenos habían mantenido con su valor”.

<sup>80</sup> FRANKOPAN, P.: *The First Crusade. The Call from the East*. London. 2013, pp. 88 y ss.

los años centrales del siglo XV, obedeció a los artistas plásticos. *La Pesquisa sobre Piero* de Carlo Ginzburg ofrece toda una interpretación de la producción de Piero della Francesca, y muy especialmente del ciclo de pinturas que el artista dedicó a la historia de la Vera Cruz en Arezzo, que pone en evidencia el compromiso del gran pintor nacido en Borgo Sansepolcro, tras el viaje del emperador Juan VIII Paleólogo a Occidente, con el proyecto de sostener a la cristiandad oriental, y erigir un nuevo sueño de ecumenismo religioso y de convergencia política e institucional:

“Juan VIII Paleólogo, emperador de Oriente, hizo su entrada en Florencia el 25 de febrero de 1439. El año anterior había desembarcado en Italia con su séquito para tomar parte en el concilio que debía deliberar sobre la unión entre la iglesia cristiana de Oriente y la de Occidente. Hacía poco que el concilio había sido transferido de Ferrara a Florencia... El emperador ‘llevaba puesta una túnica blanca y sobre ella un manto de paño rojo, y un gorrito blanco puntiagudo delante...’ Hombres y mujeres se amontonaban en las calles para ver la procesión; pero ‘entonces comenzó a llover a mares, de manera que se estropeó la fiesta.

Entre los espectadores dispersos por el temporal estaba tal vez también el joven Piero della Francesca”<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> GINZBURG, C.: *Pesquisa sobre Piero...*, pp. 3 y 42: “Gracias a él, el ciclo encargado por los Bacci se convirtió también en una glorificación de la dinastía de los Paleólogos y, en particular, del emperador a quien Besarión había estado unido en su juventud. Más indirectamente, la representación de Constantino, el emperador que había trasladado la capital de Roma al Oriente, con las facciones de Juan VIII, su heredero lejano, proclamaba el ideal por el que Besarión había luchado -la unión de las iglesias- y aquel por el que estaba luchando la cruzada contra los turcos”.

Para el mítico encuentro de Giovanni Angelos, de derecho último *Basileus*, tras su mítico encuentro con el sultán Mohamed, y reclamar sus imperiales botas púrpura, *cfr.* WALTARI, M.: *El sitio de Constantinopla. La caída del Imperio Bizantino*. Barcelona. 1994, p. 411: “-Sea como quieras. ¡Dadle las botas de púrpura para que pueda morir con ellas puestas, tal como nació! No quiero disputarle la cuna.

Al momento asieron los verdugos a mi amo y lo despojaron de su ropa, dejándolo en camisa; y sosteniéndole los brazos para que no se resistiera, le cortaron las arterias de las piernas; la grande brotó a raudales y tiñó por completo sus rodillas, sus tobillos y sus pies”.

Steven Runciman, sin embargo, en el bellissimo libro que dedicó al fin del sueño imperial fundado por Constantino en la confluencia entre dos continentes, puso de relieve el sentimiento de deuda con la cultura helénica de la cultura occidental, pero también su paulatino distanciamiento religioso y político, no ajeno a un cierto sentimiento de recelo hacia el legado romano-imperial radicado en Bizancio, y sus expectativas de continuidad:

“La Europa occidental, con sus ancestrales reminiscencias envidiosas de la civilización bizantina, con sus mentores espirituales que denunciaron a los ortodoxos como a pecadores cismáticos y su obsesivo sentimiento de culpabilidad que al final llevó a la ciudad al desastre, optó por olvidarse de Bizancio. Pero no olvidaría la deuda que había contraído con los helenos, si bien se consideró que dicha deuda se habría contraído únicamente con la época clásica”<sup>82</sup>.

Porque, en Europa Occidental, el proyecto político de unidad de los pueblos cristianos dentro de una misma solución institucional unitaria, un proyecto que subsiste durante toda la Edad Media, e ilumina la praxis de gobierno de sus príncipes, sostenía una difícil convivencia con el nacimiento y consolidación de una Europa de los particularismos políticos y de las identidades. Una Edad Media de los estilos plásticos unitarios, como el románico y el gótico, del Imperio y del Derecho Común, del latín y de las Universidades que, sin embargo, asistía al nacimiento de sus grandes comunidades políticas, sus expresiones lingüísticas más representativas, y sus tradiciones literarias diversas. Una Edad Media ampliamente abordada por algunas de las grandes producciones de la historia del cine.

---

<sup>82</sup> RUNCIMAN, S.: *La caída de Constantinopla*. Madrid. 1973, p. 207: “Los filohelenos que vinieron a tomar parte en la Guerra de la Independencia hablaron de Temístocles y de Pericles, pero nunca de Constantino. Muchos de los intelectuales griegos imitaron su ejemplo, extraviados por el genio malo de Korais, discípulo de Voltaire y de Gibbon, para quien Bizancio fue un deforme interregno de superstición... Por ende, ocurrió que la Guerra de la Independencia nunca dio como resultado la liberación del pueblo heleno, sino la creación de un pequeño reino de Grecia. En los pueblos los hombres sabían mejor lo que se hacían. Rememoraban los trenos compuestos por ellos al recibir la noticia de la caída de Constantinopla, castigo de Dios por su lujuria, su orgullo y su apostasía, pero que sostuvo una heroica lucha hasta el final”.

## 6. EL NACIMIENTO DE LA IDENTIDAD: EXTENDER EL AMOR A LA VIRTUD Y LA SABIDURÍA

El universalismo medieval se corresponde, sin contradicción, con un sentido eminentemente pragmático y conocedor de la realidad más próxima, esencial al propio orden feudal <sup>83</sup>, en donde el principio de pensar “globalmente” y actuar localmente se aplica con toda natural. La Edad Media construye identidad singular a través de la visión universal. *El sueño de Maxem Wledig*, por ejemplo, es uno de los más bellos entre los *Mabinogion* galeses, en donde el emperador de Ruvein (Roma) Maxem (Máximo, el *dux* candidato al cetro imperial que en 387 abandonó Britania y no regresó, facilitando las invasiones sajonas) emprende la conquista de tierras que ha conocido en sueños abandonando la capital y siendo destronado, pero recuperándola gracias a la inteligencia de los guerreros britanos Kynan y Adeon, hijos de Eudav, quienes obtienen en reconocimiento el respaldo imperial para conquistar la Bretaña continental, un proceso comenzado precisamente el año 387 bajo el liderazgo del caudillo de los britanos Conan Meriadec, el Kynan de los propios *Mabinogion* <sup>84</sup>. La sucesión

---

<sup>83</sup> SCOBELTZINE, A.: *El arte feudal...*, pp. 102-103: “El feudalismo de los siglos XI y XII no es un sistema de gobierno abstracto que se adhiera a la realidad y la obligue a entrar en los esquemas y plegarse a sus mecanismos, como en la época carolingia. Procede al revés que los grandes estados: parte de la realidad local de los hombres, de los grupos, de las costumbres que tienen características particulares irreductibles, y tiende a agruparlos a través de ciertos principios de influencia sin intentar nunca nivelar sus condiciones mediante una organización centralizada y una legislación única. En el mundo feudal, para poder dominar su medio, el individuo no podía recurrir a un orden universal y válido en todas las circunstancias, sino que debía tener en cuenta todas las características particulares de la costumbre local”.

<sup>84</sup> ANÓNIMO: *Mabinogion. Relatos galeses*. Edición preparada por María Victoria Cirlot. Madrid. 1982, p. 174: “Entonces el emperador dijo a Kynan y a Adeon:

-Señores, he recobrado totalmente mi imperio. Os entrego mi ejército para que sometáis con él la parte del mundo que queráis.

imperial romana, nada menos, se emplaza exactamente en la génesis medieval de la literatura y la identidad política de uno de los pueblos más periféricos de Europa.

Cuando Fernand Braudel proclamaba que amaba a Francia sin distinguir entre sus virtudes y sus defectos, pero que esa pasión no intervenía en su actividad científica, ni mediatizaba su perspectiva<sup>85</sup>, compartía una concepción de la actividad creativa muy familiar a los intelectuales medievales. En la Edad Media, la inteligencia era una expresión de la vocación de servicio público, y la acción institucional está intrínsecamente ligada a la creación. Un bardo irlandés, bretón o irlandés era un transmisor de las tradiciones de identidad, y por eso Eduardo I colgó a todos los bardos galeses que cayeron en su poder durante sus sangrientas expediciones en el Norte del país. Hersat de la Villemarqué describía en su *Barzaz Breizh*, ya en el siglo XIX, el conjunto de responsabilidades que recaían sobre los bardos durante los siglos medievales:

“A su carácter religioso, los bardos añadían un carácter nacional y civil, no menos importante de señalar. En la guerra, infundían valor a sus compatriotas con sus proféticos acentos, vaticinándoles la victoria; en la paz, a la vez jueces de las costumbres e historiadores, celebraban las acciones nobles de unos y censuraban las acciones culpables de otros...

...el deber de los bardos es el de difundir y conservar todos los conocimientos encaminados a extender el amor a la virtud y la sabiduría. Ellos han de llevar un registro de toda acción memorable, bien del individuo, bien de la tribu: de todos los acontecimientos de su tiempo, todos los fenómenos de la naturaleza, todas las guerras y todas las victorias. Están encargados de la educación de los jóve-

---

Estos se pusieron en marcha y sometieron países, castillos y ciudades fortificadas y mataron a todos sus hombres, pero dejaron vivir a las mujeres...

...Kynan permaneció en el país con otros hombres y allí se quedó. Decidieron cortar la lengua a todas las mujeres para que no corrompieran su lenguaje. Y debido a que las mujeres dejaron de hablar, el país fue llamado Brytaen Llydaw, y desde entonces vinieron y siguen viniendo desde la isla de Bretaña hombres de esa lengua”.

<sup>85</sup> BRAUDEL, F.: *L'Identité de la France. I-II. Les Hommes et les Choses. III. Espace et Histoire*. Paris. 1990, III, p. 9.

nes, tienen exenciones especiales y son asimilados al jefe y la agricultura, y están considerados como uno de los tres pilares de la existencia social”<sup>86</sup>.

La identidad era parte esencial de la vida de la Edad Media, y es lógico que así la haya reconstruido la gran literatura. Libros como *Ivanhoe*, de Walter Scott, ambientada en el marco de la crisis inglesa del tránsito del siglo XII al XIII, incorporan auténticos tratados acerca de la colisión entre sajones y normandos<sup>87</sup>. En la novela del gran narrador escocés, y en su extraordinaria adaptación al cine por Richard Thorpe en 1952, sajones, normandos, y judíos, como tales contingentes sociales diferenciados, ofrecen testimonio de su propia singularidad.

Y las formas de creación ostentan un esencial protagonismo en la maduración conceptual, política e institucional, de las formas de identidad en plena Edad Media. Buena parte de la responsabilidad puede y debe ser adjudicada a de esas personalidades que encarnan un siglo y, en ocasiones, una Era: Leonor de Aquitania, reina de Francia y después de Inglaterra, síntesis del Norte germánico y del Sur latino, de la magia atlántica y del pragmatismo

---

<sup>86</sup> VILLEMARQUÉ, H. de la: *El Misterio Celta (Barzaz Breiz) Relatos populares de Bretaña*. Palma de Mallorca. 1982, p. 24.

<sup>87</sup> SCOTT, W.: *Ivanhoe*. Barcelona. 1984, pp. 6-7. “...Cuatro generaciones no fueron suficientes para aliar la sangre hostil de los normandos y anglosajones, o para unir por la comunidad del lenguaje y mutualidad de intereses dos razas hostiles, una de las cuales aún sentía la vanidad del triunfo, mientras que la otra gemía bajo todas las consecuencias de la derrota. El Poder había sido colocado completamente en manos de la nobleza normanda por el triunfo de la batalla...”

La política real fue por todos los medios, legales o ilegales, tendente a debilitar la fuerza de aquella parte de la población, justamente considerada como albergue de la más inveterada antipatía por su vencedor... En la Corte y en los castillos de los nobles principales, donde la pompa de la Corte era emulada, el francés normando era el único lenguaje empleado; en los tribunales, los pleitos y juicios se substanciabán en la misma lengua. En suma: el francés era el lenguaje de honor de la caballería, y siempre de la justicia, mientras que el más expresivo lenguaje anglosajón se abandonó al uso de los rústicos y patanes, que no conocían otro. Sin embargo, el trato necesario entre los señores dueños del suelo y los oprimidos inferiores, cultivadores del mismo, ocasionó la gradual formación de un dialecto derivado del francés y anglosajón, en el cual pudieron entenderse mutuamente, y de esta necesidad nació gradualmente la estructura de nuestra presente lengua inglesa...”

mo mediterráneo, encarnación de cuanto define a la Edad Media, y a toda ella <sup>88</sup>.

Leonor encierra, de forma aún más explícita que su suegro Godofredo, su marido Enrique, y sus hijos Enrique, Juan y, sobre todo, Godofredo y Ricardo, mejor que su hija Leonor, la portentosa dimensión histórica del proyecto Plantagenet. El final de las invasiones había contemplado la instalación de los normandos en pleno eje de la civilización occidental, al Norte del dominio real de los Capetos, y después en las Islas Británicas tras la última de las grandes invasiones, la de Inglaterra, y establecido un sólido puente sobre el Canal de la Mancha, un puente que asentaba la comunión entre germanidad y latinidad a través de la dinastía reinante en Inglaterra, francesa y latina en su expresión cotidiana, germánica en su cosmovisión, imperial en su designio político. La construcción de un dominio que iba de Escocia a Castilla, Navarra y Aragón, y que integraba a los países celtas de Irlanda, la mayor parte de Gales, y Bretaña, constituía el primer ejercicio de síntesis de las tres grandes culturas europeo-occidentales, celta, latina y germana, de la historia.

Con los guerreros normandos afincados en Inglaterra como guardianes y el francés como vehículo de expresión, y el aparato de gobierno radicado en el formidable castillo de Chinon, en plena tierra de Anjou, tierra patrimonial de Godofredo V Plantagenet, intersección perfecta de todos los dominios del Imperio, y siempre cerca de la Corte real francesa, la reina Leonor supo encontrar en las leyendas y tradiciones de la cultura celta de los territorios más occidentales de los Plantagenet el caudal necesario para dotar a la familia de antecedentes ilustres, equiparables a los de las más rancias dinastías de la Antigüedad.

Leonor de Aquitania, sin embargo, apenas se encuentra presente en dos grandes producciones de los años 60: *Becket* (1964), de Peter Glenville, y *El león en invierno* (1968), de Anthony Harvey. En ambas, por cierto, Enrique II es interpretado por Peter O'Toole. En la primera de las producciones el papel de la reina es muy secundario, aunque lo interprete Siân Phillips, y

---

<sup>88</sup> CHAUOU, A.: *Sur les pas de Aliénor d'Aquitaine*. Rennes. 2005, p. 120-121.

se la presenta como una mera intrigante sometida a la autoridad del más grande de los Plantagenet. Pero en la segunda Katharine Hepburn, la gran dama de la historia del cine, compone una de sus más memorables interpretaciones, que la harían acreedora al tercero de sus Premios de la Academia. Su llegada por el Loira a Chinon (en realidad, en el rodaje, por el Ródano a la abadía de Montmajour, completándose en el castillo de Tarascón) mientras suena la banda sonora de John Barry, y su salto a tierra, explicándole a su marido que las aguas del Canal se abrieron para facilitarle la travesía, o el momento en que le pregunta a Enrique II si alguna vez la quiso y, cuando recibe una negativa por respuesta, sentencia: “bien; eso hará las cosas muchos más fáciles...”. Leonor de Aquitania es, para siempre, Katharine Hepburn. Y no es necesario nada más.

La quiebra de la Monarquía angevina ha comenzado también a recibir atención en años muy recientes. La primera “guerra de los barones”, por ejemplo, se muestra en *Templario* (2011), una interesante producción dirigida por Jonathan English, con un fantástico reparto encabezado por actores jóvenes como James Purefoy y Kate Mara, y monstruos como Brian Cox y el extraordinario Derek Jacobi, con Paul Giamatti incorporando al mejor Juan sin Tierra de la historia, y el mítico asedio de Rochester como telón de fondo de la acción.

Resulta llamativo que cuando la muerte de Juan sin Tierra en 1216 dejó como heredero de Inglaterra a su hijo Enrique III, un niño de apenas nueve años, y el veterano, para la época anciano, con su más de setenta años, Guillermo el Mariscal, emblema de unos valores caballerescos que, según Georges Duby, se encaminaban hacia su ocaso, se convirtió en regente del reino y, en esa calidad, hubo de hacer frente a la invasión francesa de Inglaterra, la última en suelo insular inglés verdaderamente extranjera -la de Enrique Tudor en 1485, la de Guillermo de Orange en 1688, y la del príncipe Carlos Estuardo en 1745 eran parte de una pugna dinástica- antes de la decisiva batalla de Lincoln, el verano de 1217, arengó a las fuerzas insulares en unos términos que vienen a poner de manifiesto la significación de un sentimiento de identidad política y cultural ya sumamente desarrollado:

“Para defender nuestro valor, por nosotros, por aquellos que nos aman, por nuestras mujeres y nuestros hijos, por la defensa de nuestras tierras, para conquistar el más alto honor, por la paz de la Iglesia también, por la remisión de nuestros pecados, sostengamos bien el peso de las armas... Sois la supervivencia del país... Ved a aquéllos, en vuestra mano. Serán nuestros si el corazón y la audacia no os fallan. Si morimos, Dios nos hará entrar en su paraíso. Si los vencemos, habremos adquirido el honor duradero para nosotros y nuestro linaje. Están excomulgados, y los que reciban malos golpes irán al infierno”<sup>89</sup>.

Leonor de Aquitania y Enrique Plantagenet habían inspirado una genealogía mítica para la Monarquía británica. Geoffrey de Monmouth fue el encargado de redactar una *Historia Regum Britanniae* en donde el hijo de Eneas, Ascanio, tenía un hijo, Silvio, que casaba con una nieta de Lavinia, hija del rey Latino. El niño, llamado Bruto, mataba a su padre por accidente durante una cacería, se convertía en el caudillo de los últimos troyanos, y en sueños recibía el llamamiento de construir una “segunda Troya” en una isla del Océano, allí donde habrían de nacer reyes de su sangre a quienes “se someterán todas las naciones del universo”. Tras conquistar la isla, Bruto la bautizaría con su propio nombre, llamándola “Britania”, y fundaría Nueva Troya, después denominada Trinovanto y finalmente Londres, en un emplazamiento propicio sobre el río Támesis<sup>90</sup>.

La realidad, como han sintetizado investigadores como Robin Fleming, es que el objeto de estudio de esa Bretaña inmediatamente posterior al desmoronamiento del orden romano, debe

---

<sup>89</sup> DUBY, G.: *Guillermo el Mariscal*. Madrid. 1985, pp. 167 y 170-171: “En la persona de Guillermo el Mariscal, en este indestructible armazón sobrevivía el siglo XII de sus hazañas, de sus treinta años, el de la tumultuosa exuberancia, el de Lancelot, de Gauvin, de los caballeros de la Mesa Redonda. El buen tiempo, el tiempo superado. Podía avanzar pacíficamente hacia la muerte, orgulloso de haber sido el instrumento del último, del verdaderamente fugitivo, del anacrónico triunfo del honor contra el dinero, de la lealtad contra el Estado, de haber llevado a su plenitud a la caballería.

Pero, desde hacía dos decenios, la caballería ya no era, como tampoco lo era el mismo Guillermo, sino una forma residual, una reliquia...”.

<sup>90</sup> MONMOUTH, G. de: *Historia de los Reyes de Britania*. Edición preparada por Luis Alberto de Cuenca. Madrid. 1984, pp. 21 y ss.

ser ni más ni menos que el examen de “la vida entre las ruinas”<sup>91</sup>. Pero el clérigo de Monmouth cumplió fielmente el encargo, y a su monumental trabajo sobre los soberanos de Britania siguió el *Libro de Merlín*, que vendría a completar la construcción de una Monarquía dotada de identidad histórica pretendidamente científica y rigurosa, pero también de una identidad mítica.

La aparición de un rey Arturo histórico discurría en el tiempo, y casi en paralelo, con la doble gestación de un rey Arturo literario. En primer lugar, gracias a la producción de uno de los primeros escritores conocidos a los que se les reconoce una identidad específica y, además, una amplia producción: Chrétien de Troyes, inspirador de *Perceval el Galés* (1978), de Éric Rohmer y el *Lancelot du Lac* (1974), de Robert Bresson. Pero también gracias a la *Vulgata*, el anónimo ciclo de cinco novelas cuyo vigor y naturalismo populares habrían de completar la más refinada y exquisita composición del gran clérigo francés. El volumen final de la *Vulgata*, denominado *La muerte del rey Arturo*, ofrece una descripción de la despedida de Girflet y Arturo, reintegrada Excalibur a su poseedora, verdaderamente conmovedora:

“...tan pronto como se marchó, empezó a llover con fuerza hasta que llegó a una colina que estaba a una media legua; allí, se detuvo bajo un árbol, hasta que pasó la lluvia; entonces miró hacia donde había dejado al rey y vio venir por el mar una nave llena de damas, cuando la nave llegó a la orilla, donde estaba el rey, se acercaron a la borda, la señora de todas ellas tenía por la mano a Morgana, hermana del rey Arturo, y comenzó a llamar al rey para que entrara en la nave; éste, tan pronto como vio a su hermana Morgana, se puso en pie, levantándose de donde estaba sentado, entró en la nave, con su caballo tras de sí, y tomó las armas. Cuando Girflet, que estaba en la colina, vio todo esto, volvió lo más deprisa que podía su caballo, hasta llegar a la orilla, donde vio al rey Arturo entre las damas y reconoció al hada Morgana... En poco rato la nave se alejó de la orilla más de lo que una ballesta alcanza con ocho tiros. Cuando Girflet ve que ha perdido así al rey, descabalgó en la orilla y hace el mayor duelo

---

<sup>91</sup> FLEMING, R.: *Britain after Rome. The Fall and Rise, 400 to 1070*. London. 2011, pp. 31 y ss.

del mundo, quedándose en aquel lugar todo el día y toda la noche, sin beber ni comer como tampoco lo había hecho el día anterior”<sup>92</sup>.

El cine ha querido seleccionar también a los grandes protagonistas de la materia de Bretaña, como Lanzarote del Lago o Perceval. Cuando Éric Rohmer era preguntado acerca de su debilidad por las producciones de ambiente histórico, que por cierto habrían de prolongarse hasta las postrimerías de su carrera, como demuestra la controvertida e irregular *El romance de Astrea y Celadón* (2007), ambientada en la Galia pagana del siglo V, respondía que acudía a otras épocas porque la poesía no era capaz de entender ni expresar su siglo<sup>93</sup>.

En todo caso, la Edad Media envuelve el cine porque envuelve la historia y la identidad de cada rincón de nuestro continente. Y hasta extremos verdaderamente embriagadores. Katharine Hepburn habría de relatar en *Yo misma. Historias de mi vida*, el más autobiográfico de sus libros, la dulzura del rodaje de *El león en invierno* en la abadía de Montmajour, en esa extraordinaria encrucijada de la historia y de la cultura que es la Provenza más occidental, tierra medieval y romana, muy cerca de Arlés y de Nîmes, tierra luminosa y lánguida, y lo gratas que le resultaban algunas de sus secuencias más inolvidables<sup>94</sup>.

---

<sup>92</sup> ANÓNIMO: *La muerte del rey Arturo*. Introducción de Carlos Alvar. Madrid. 1980, p. 195.

<sup>93</sup> ROHMER, E.: *Le celluloïd et le marbre*, suivi d'un entretien inédit avec Noël Herpe et Philippe Fauvel. Paris. 2010, pp. 128-129. *Vid.* del mismo realizador francés *Le goût de la beauté*. Paris. 2004, pp. 113 y ss.

<sup>94</sup> HEPBURN, K.: *Yo misma. Historias de mi vida*. Barcelona. 1991, p. 264: “Había una gran secuencia de nuestro barco bajando por el Ródano hasta tocar tierra. La marea, en el río, estaba muy alta. Ensayamos la escena una tarde y a la mañana siguiente el embarcadero en el cual teníamos que atracar parecía totalmente sumergido. Fuimos río abajo con un viento endemoniado. Yo vestía mis espléndidos ropajes. Miré a uno de los de mi corte, enteramente cubierto con una armadura, y le dije:

-Espero que todas esas latas estén sueltas, porque si no es así cuando volquemos se irá directamente al fondo. Por mi parte, soy perfectamente capaz de salirme de todos estos trapos. Simplemente me sumergiré y nadaré desnuda hasta la orilla.

Quedó escandalizado y no le culpo. Era emocionante y la secuencia resultó perfecta”.

La gestación de la materia de Bretaña, como la de sus grandes inspiradores históricos, políticos e institucionales, discurre en paralelo a la de las grandes tradiciones literarias cuyo asiento político se identifica con unidades estatales en formación mucho más concretamente definidas, en términos territoriales y de identidad, que la confederación angevina. Muy especialmente Francia, Castilla e Inglaterra. En el caso castellano *El Cid* (1961), la película de Anthony Mann que contó con Ramón Menéndez Pidal como asesor histórico, con Charlton Heston y Sophia Loren como protagonistas, procedió a una profunda disección de las tensiones políticas, dinásticas e institucionales de la Corona castellana, pero también a la complejidad de las Españas, de la cristiana y de la musulmana, y de culturas y proyectos políticos en confluencia que se superpusieron sobre la Península Ibérica en el final del siglo XI, delimitando muy bien las diferentes ópticas que se suscitaban tanto en el escenario cristiano como en el musulmán, y con una profundidad de la que a veces puede llegar a resentirse el propio ritmo de la película. Pero el propio Menéndez Pidal, precisamente en las últimas líneas de la obra que dedicó a *La España del Cid*, reafirmaba la necesidad de captar la esencial complejidad y singularidad de las formaciones políticas que coadyuvaban a la construcción de España, “concertando” sin “desconcertar”<sup>95</sup>.

En el supuesto castellano, sobre un substrato histórico compartido se desarrollan sentimientos que obedecen a percepciones diferentes de la identidad<sup>96</sup>. La Edad Media ofrece la oportunidad

---

<sup>95</sup> MENÉNDEZ PIDAL, R.: *La España del Cid*. Madrid. 1967, p. 546: “Decía este primer soberano de la España unida, al reparar en la diferencia de sus súbditos, que ‘concertar a Castilla y desconcertar a Aragón era perderlos a entrambos’. Ese concierto de Aragón significa más dominio en él de los grupos sociales bien organizados; así, los nobles allí fueron más poderosos que en Castilla y aun que en el viejo reino de León, y estuvieron más poseídos del espíritu de clase. El desconcierto de Castilla significa que en ella, más que las organizaciones especiales operan las masas. La mayor abundancia de pequeños señores, pequeños propietarios y hombres libres; la mezcla del rural ennoblecido y del noble democratizado; la mayor indiferenciación de clases, en suma, hace que éstas sean menos robustas. Así, mientras en las cortes aragonesas dominan los nobles, unidos en todo el territorio por fuertes intereses comunes, en las cortes castellanas se imponen los municipios...”.

<sup>96</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ, J.: *Castilla (Entre la percepción del espacio y la tradición erudita)* Madrid. 1985, pp. 310-312.

de examinar formas de identidad plurales en entornos complejos. Es decir: la oportunidad de aproximarnos a nuestra propia contemporaneidad. Las películas que más énfasis y atención dedican a su plena y consciente aprehensión, como es *Francesco, el juglar de Dios* (1950), de Roberto Rossellini, una obra que habría de ser calificada como “la primera auténtica película histórica”, ya que “el tiempo es abolido para contemplar un pasado lejano en presente”<sup>97</sup>, son parte de la Edad Media, y en este caso del tránsito del siglo XII al siglo XIII. Pero, sobre todo, son parte de la intemporalidad.

La Edad Media no invita a reproducir Arcadias imposibles, por inexistentes, o a reconstruir sociedades y formas políticas e institucionales de raigambre mítica, productos ideológicos, proyectos políticos a la medida del genio del tiempo que fue. Morvan Lebesque, nacionalista bretón que reivindicaba un futuro en Francia se preguntaba, examinando el modelo irlandés, qué significaba la independencia cuando abocaba a las inteligencias de James Joyce, Séan O’Casey y Samuel Beckett al exilio, advirtiendo contra los riesgos de confundir la vieja historia con la nueva historia con el objeto de regresar a una Edad Media idealizada<sup>98</sup>, y nos ofrece algunas de las claves para el examen de la Edad Media del cine. El rey Arturo no volverá. Avalón no existe. Y los caballeros de la Tabla Redonda que buscan el Grial acaban, en *Lancelot du Lac* de Robert Bresson en 1974, y en *Excalibur* de John Boorman en 1981, en la víspera de nuestro tiempo, colgados con sus armaduras.

Caso distinto es el italiano. Italia es, ante todo, casi hasta el mismo umbral de la contemporaneidad, un idioma. Se encuentra política y territorialmente fragmentada, como Alemania, pero mientras el mundo germánico dispone de un cuadro imperial unitario, más o menos nominal, y funciona de hecho con arreglo a esos patrones tendencial y vocacionalmente unitarios, Italia se aglutina en torno al italiano. E igual que nació en la Edad Media una “Italia literaria” desde el *Mezzogiorno* normando, precedien-

---

<sup>97</sup> GUARNER, J. L.: *Roberto Rossellini*. Madrid. 1985, p. 71.

<sup>98</sup> LEBESQUE, M.: *Comment peut-on être breton. Essai sur la démocratie française*. Paris. 1983, pp. 215-216.

do al nacimiento de la “Italia política”<sup>99</sup>, resulta de enorme interés el nacimiento de una Italia cinematográfica. Películas como *La armada Brancaleone* (1966), de Mario Monicelli, en el fondo responden a esa caracterización. Es significativo, sin embargo, que tanto películas de aventuras de ficción como *El halcón y la flecha* (1952) de Jacques Tourneur, como reconstrucciones con base científica de emperadores tan históricos como legendarios, como fue el gran Federico I en *Barbarroja* (2009) de Renzo Martinelli, con Rutger Hauer en el papel principal, deparen una perspectiva muy razonada y argumentada del enfrentamiento entre el proyecto imperial de hegemonía germánica en Italia y las propias ciudades que, con la Liga lombarda a la cabeza, se le oponen, ya sea encabezadas por el mítico Dardo, ya por el mucho más político y siempre reivindicado por la todavía subsistente *Lega* Alberto da Giussano.

Más de un siglo después, el conflicto que se suscitó en Sicilia cuando los naturales del reino no aceptaron los propósitos de Urbano IV de colocar a su compatriota Carlos de Anjou al frente de la herencia de los Staufen, y los sicilianos llamaron al rey Pedro de Aragón, viene a poner de manifiesto que el sueño pontificio de hegemonía universal, religiosa y política, con un imperio convertido en el brazo armado de una acción política dirigida desde Roma, había tocado a su fin<sup>100</sup>. Pero también la singularidad de unidades políticas, como el reino de Sicilia, que habrían de sobrevivir hasta 1861.

Una nueva Europa, dotada de una definición unitaria en la diversidad, universal y singular, abierta a la complejidad y a la pluralidad, nació en la Edad Media. Y de esa Europa compleja se ha ocupado el cine. Y, con el cine, la ciencia. Precisamente un

---

<sup>99</sup> GALASSO, G.: *L'Italia come problema storiografico*. Torino. 1981, pp. 65 y ss.

<sup>100</sup> RUNCIMAN, S.: *Vísperas sicilianas. Una historia del mundo mediterráneo a finales del siglo XIII*. Madrid. 1979, p. 278: “Al chocar con el emperador, el Papa dividió la única fuerza centrípeta de la época, dando en cambio su apoyo a la principal fuerza centrífuga, el naciente espíritu nacional, que iba a ser una amenaza mucho peor para el concepto de un Papado ecuménico. El Papa alentó el crecimiento de unidades seculares separadas, sin darse cuenta de que la fuerza de estas unidades estaba en su nacionalismo”.

profesor que, como Umberto Eco, ha nacido y ha ejercido la actividad académica en Bolonia, una ciudad que, además de acoger a la primera Universidad, se convirtió desde el siglo XII en el punto de encuentro entre el Norte y el Sur, llamaba la atención sobre las extraordinarias lecciones que de la Edad Media pueden todavía extraerse <sup>101</sup>.

El significado del poema épico sobre El Cid, mantenía Menéndez Pidal, y creo que la reflexión puede aplicarse a la Edad Media en su conjunto, es que de la épica puede deducirse la innovación, y de los arcanos del tiempo puede llegar a surgir el impulso que tiende hacia el cambio. Por eso la Edad Media, y muy especialmente la Edad Media del cine, nos resulta por tantos conceptos muy próxima, por no decir familiar. Por eso la Edad Media apareció en el cine para quedarse. Por eso la Edad Media preserva sus propios espacios de intemporalidad:

“Es el último héroe de cuantos merecen tal nombre con entera propiedad, el último que se aureola con destellos de una gran poesía nacional. En el siglo XI... España vivía en retraso la última edad heroica del mundo occidental, y por eso en época de mayor madurez pudo producirse el Poema cidiano, tan moderno a la vez que tan arcaico, tan revolucionario de los usos épicos...”

Muchas otras veces la perduración tradicionalista de formas arcaicas trae igual excelencia de resultados renovadores. Notemos que casi toda la gran actividad española de los siglos de oro consiste en la realización de ideas que en otros países del Occidente habían florecido y agotado su desarrollo durante la Edad Media, las cuales, al ser reelaboradas por

---

<sup>101</sup> ECO, U.: “La Edad Media ha comenzado ya”. ECO, U.; COLOMBO, F.; ALBERONI, F.; SACCO, G.: *La nueva Edad Media*, pp. 7-34. Madrid. 1974, p. 14: “El colapso de la *Gran Pax* (militar, civil, social y cultural a un tiempo) abrió un período de crisis económica y de falta de poderes, pero ha sido sólo una reacción anticlerical justificable la que ha permitido que se considerase la Era de las Tinieblas como una época tan ‘obscura’; efectivamente, incluso la alta Edad Media (...) fue una época de increíble vitalidad cultural, de diálogos apasionantes entre las civilizaciones bárbaras, la herencia romana y las semillas cristiano-orientales, de viajes y encuentros, con los monjes irlandeses que atravesaban Europa difundiendo ideas, promoviendo lecturas, inventando locuras de todas clases... En pocas palabras, en ella maduró el hombre occidental moderno, y en este sentido es en el que el modelo de una Edad Media puede servirnos para comprender qué está sucediendo en nuestros días...”.

España en el ambiente de la época moderna, adquieren novedad y valor inesperados. Por ejemplo, la concepción del imperio como apoyo de la universalidad católica, la Compañía de Jesús, la nueva mística de santa Teresa y san Juan de la Cruz, la nueva escolástica de Vitoria y Suárez, que produce el moderno derecho internacional, o en el campo literario la novela caballeresca, el romancero, el teatro, todos son reflorecimientos de raíz medieval que fueron espléndidos...

Todos estos productos de los siglos de oro no son arrenacentistas... sino renacentistas con su fisonomía especial; muy medievales, pero muy modernos"<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> MENÉNDEZ PIDAL, R.: *La España del Cid...*, pp. 554-556: "Se han secado las ramas que produjeron esos frutos tardíos; la savia de selección se retiró de ellas, y el popularismo nacional quedó en popularismo vulgar, el tradicionalismo tiende al estancamiento. Pero el mundo de las aventuras puede ofrecernos aún otros horizontes; aún quedan imperios sin tierra que descubrir y que ganar... ideal de otra nueva reconquista, la de nuestra personalidad; de otro nuevo mundo, el de la perfección esmerada; de otra contrarreforma que nos dé la fuerza de un propósito común... "



## 7. CAMELOT: LA NOBLE CABALLERÍA, CORTESÍA, HUMANIDAD, BONDAD. OSADÍA, AMOR, AMISTAD, COBARDÍA, CRIMEN, ODIOS, VIRTUD Y PECADO

*“The winter is forbidden till December  
July and August cannot be too hot  
And there are legal limits to the snow here  
In Camelot”*<sup>103</sup>.

Así recreó Alan Jay Lerner el mito artúrico y, como de costumbre, Fritz Loewe puso la música y el resto para deparar uno de sus más grandes musicales: *Camelot*. En 1967 Richard Harris enviaba telegramas de manera incesante a Joshua Logan para desbancar a Richard Burton, el actor más taquillero y más caro del mundo, que había incorporado al rey Arturo desde el estreno del musical en Broadway, de la adaptación cinematográfica que iba a realizar el director de *Picnic* (1955), probablemente una de las más esperadas de la historia, como deseado era el papel del rey Arturo<sup>104</sup>.

Richard Burton no mostró el mismo interés que su querido amigo, antiguo jugador de rugby profesional o “a trece”, y Logan dispuso de un elenco completamente diferente al de Broadway, con Richard Harris -y no Burton- como Arturo, Franco Nero -y no Robert Goulet- como Lanzarote, y Vanessa Redgrave -y no Julie Andrews- como la reina Ginebra, así como David Hemmings -y no Roddy MacDowall- como Mordred. Y algunos niños de los 60’ descubrimos la existencia del mundo en el que hubiéramos querido vivir.

---

<sup>103</sup> LERNER, A. J. (Book and Lyric); LOEWE, F. (Music): *Camelot...*, p. 8.

<sup>104</sup> FEENEY CALLAN, M.: *Richard Harris. A Sporting Life*. London. 1992, p. 125: “The telegrams read: ‘ONLY HARRIS FOR ARTHUR’ and ‘HARRIS BETTER THAN BURTON’”.

Alan Jay Lerner resaltaba en sus memorias la singularidad de la historia del rey Arturo. Todas las grandes historias de amor, mantenía el autor de los libretos de *Brigadoon*, *My Fair Lady*, o *La leyenda de la ciudad sin nombre*, finalizaban trágicamente, y Arturo era el único héroe que sobrevivía a la indignidad o a una esposa infiel. Y la clave, decía el exquisito escritor e intelectual, obedecía a que la leyenda del rey Arturo era y es mucho más que una historia de amor. Que es el idealismo que se expresa en la propia concepción de la Tabla Redonda la que asegura la indestructibilidad de la Materia de Bretaña. Que mientras las leyendas medievales se agotan en conjuros, encantamientos, o sangrientos combates, Arturo expresa las ilusiones de la condición humana, ilumina una Edad oscura y niega la inexorabilidad de la muerte, al no fallecer, sino ser conducido a Avalón para reponerse de sus heridas <sup>105</sup>. Adicionalmente, algunos de los niños que queríamos tener un rey como Arturo descubrimos que Camelot era el castillo de Coca y el alcázar de Segovia el hogar de Lanzarote, antes de descubrir que la película se había rodado en España, y saber que el cine podía y debía ser más grande que la vida, pero no era la vida.

El rey Arturo tardó en nacer para el cine o el musical. Hubo que aguardar nada menos que a los años 50' para contemplar a sus primeras encarnaciones, al Mel Ferrer de la película de Richard Thorpe, en 1953, o al Richard Burton del primer *Camelot* de Broadway, estrenado en el último año de la década, 1960. Si se considera la feracidad de las producciones ambientadas en la Edad Media ya en los años 30', o que Lerner y Love habían ya compuesto *Brigadoon* en 1947, *La leyenda de la ciudad sin nombre* en 1951, y *My Fair Lady* en 1956, hay que convenir en que Arturo y sus caballeros de la Tabla Redonda no eran precisamente una prioridad para el cine.

Después de la “trilogía” que abre la película de Thorpe, y completan *El caballero negro* (1953), de Tay Garnett, y *El príncipe Valiente* (1954), de Henry Hathaway, tenemos el *Camelot*, en 1967, de Joshua Logan, *Lancelot du Lac*, en 1974, de Robert

---

<sup>105</sup> LERNER, A. J.: *The Street Where I Lived*. New York. 1994, pp. 191-192.

Bresson, *Los caballeros de la Mesa Cuadrada*, de Monty Python, en 1975, *Perceval el galés*, en 1978, de Éric Rohmer, y *Excalibur*, en 1981, de John Boorman, antes de que *El primer caballero*, de Robert Zemeckis, profane en 1995 el universo artúrico. Un caudillo que en 2004 regresa a su ser histórico, la caída del Imperio Romano, en *El rey Arturo*, de Anthony Fuqua, en lo que constituye la apertura de un ciclo de películas distantes de la Materia de Bretaña, y de sus circunstancias.

Es posible que la explicación tenga mucho que ver con la entidad de las películas y de sus directores. La Materia de Bretaña ha disfrutado de la atención de algunos de los más portentosos genios de la historia del cine. Y excede, ampliamente, la adscripción a cualquier género, por más que adopte las formas del de aventuras en los años 50', para recuperarlas entre los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI junto con reminiscencias céltico-paganas-*new age*. Las películas de Bresson, sobre todo, y Rohmer, son sencillamente inclasificables. Y la de Boorman crea un esquema de interpretación de la Edad Media, crudo, mágico, lírico, romántico, por momentos siniestro, pero a fin de cuentas grandioso, del que se nutren después Richard Donner, Jean-Jacques Annaud, o Kevin Reynolds, por no decir, mucho más recientemente, el último de sus grandes y devotos convertidos, Ridley Scott.

Como hay que comenzar por el principio, es inevitable regresar a ese emblemático año 1953, cuando el comienzo de la presidencia Eisenhower pone fin a dos décadas de *New Deal*, y abre un ciclo de medio siglo largo de hegemonía republicana, en donde, en 56 años, los presidentes del partido del elefante consumen nada menos que 36. La reinterpretación de la Edad Media como un tiempo para los valores, proverbialmente identificado con los principios caballerescos, resulta muy grata a los espectadores de las sociedades occidentales en los mismos años en los que la II Guerra Mundial, y las penurias y escasez de la posguerra, y los fríos y húmedos inviernos europeos de finales de los 40', comienzan a ser trabajosamente superados.

*Los caballeros del rey Arturo*, una de las más bellas películas de ese gran maestro del cine, y no digamos del cine de aventuras,

que fue Richard Thorpe, es uno de los mejores testimonios de este cine en donde existe un universo moral cerrado, el bien y el mal, la verdad y la falsedad. Pero el director de *Arkansas* no ofrece al espectador una perspectiva plana de una historia de aventuras que habrá de coronarse con un más que previsible final feliz. *Los caballeros del rey Arturo*, como *Ivanhoe* y *El prisionero de Zenda*, rodadas el año precedente, es una película llena de matices, de interrogantes y, sobre todo de terribles dilemas morales. Muy especialmente, el que atenaza a Lanzarote del Lago, incorporado por Robert Taylor en una de sus mejores actuaciones, y a la reina Ginebra, inolvidable Ava Gardner, explícita y contenida al mismo tiempo, que se debaten entre su amor y su código de lealtad hacia Arturo, la persona, el rey, y su obra.

La interpretación del conflicto por parte de Thorpe no puede resultar más apasionante: adopta el punto de vista de Arturo. Es decir: Lanzarote y Ginebra hacen todo lo posible para escapar a su “destino”, pero no lo consiguen. Deben ser castigados, conforme a la ley, y el rey se convierte en implacable ejecutor de sus designios. Lanzarote rescata a su dama, aunque ésta termina por recluírse en un convento. Todos los protagonistas del drama viven sus sentimientos con autenticidad, pero la ley y la recta moralidad no se quebrantan. La solución, camino de las seis décadas desde el estreno de la película, continúa funcionando, y constituye un monumento de inteligencia y de hábil retorcimiento de los códigos morales de la época.

El triángulo Arturo-Ginebra-Lanzarote representa uno de los supuestos literarios más fascinantes del último milenio. También, uno de los que más torturan a sus adictos e incondicionales. John Steinbeck, responsable de una de las más bellas composiciones sobre la materia de Bretaña, *Los hechos del rey Arturo y sus nobles caballeros*, decidió omitir su tratamiento, y poner fin a la novela justamente en el umbral de la infausta relación. El autor de *Las uvas de la ira* escribió su particular contribución a la Materia de Bretaña en pleno final de la Era Eisenhower, entre 1958 y 1959, e incorporó los valores épicos de unos Estados Unidos que habían transitado de la II Guerra Mundial al estallido de la Guerra

Fría, y de ella a la Guerra de Corea, con un énfasis extraordinario en los criterios éticos inspiradores del proyecto artúrico:

“Tras un período largo y turbulento, el rey Arturo, merced a la fortuna y la fuerza de las armas, destruyó o sometió a los enemigos que tenía dentro y fuera del reino, y persuadió a todos sus vasallos de su derecho al trono. Para llevar a cabo tamaña empresa, el rey había atraído a su corte a los caballeros más esforzados y a los guerreros más recios del mundo entero.

Después de lograr la paz a través de la guerra, el rey Arturo se vio en el dilema de todos los soldados en tiempos de quietud. No podía desbandar a sus caballeros en un mundo donde la violencia dormía un sueño inquieto. Y por otra parte, es difícil, cuando no imposible, preservar la fuerza y el temple de los hombres de armas si no utilizan las armas, pues nada se herrumbra con tanta prontitud como una espada en desuso o un soldado ocioso...

Así aprendió Arturo la lección que todos los caudillos aprenden con perplejidad: que la paz, y no la guerra, es la que destruye a los hombres, la tranquilidad, y no el peligro, la madre de la cobardía; la opulencia, y no la necesidad, la que acarrea aprensiones e inquietud. El rey descubrió que la anhelada paz, lograda a un precio tan amargo, engendraba más amarguras que la angustia padecida para alcanzarla. El rey Arturo veía con aprensión cómo los jóvenes caballeros, en principio destinados al ejercicio de la guerra, agotaban sus fuerzas en el cieno del lamento, la confusión y la autocompasión, condenando los viejos tiempos sin haber creado nada para reemplazarlos”<sup>106</sup>.

---

<sup>106</sup> STEINBECK, J.: *Los hechos del rey Arturo y sus nobles caballeros*. Barcelona. 1994, p. 149. En plena redacción del final del libro, el 8 de junio de 1959, en su casa de Somerset, el propio novelista dice, pp. 256-257: “...Mientras prosigo, me sobresalta constantemente el consumado disparate de buena parte del material... Y cuando estás a punto de tirarlo con disgusto, recuerdas el funcionamiento del Congreso o el caso de Sacco y Vanzetti o la ‘guerra preventiva’ o nuestras plataformas políticas nacionales, o los problemas raciales que no pueden resolverse razonablemente o las relaciones domésticas, o los beatniks, y entonces te das cuenta de que el mundo opera en base al disparate, que abarca buena parte de la trama y que no hay más locura en un caballero andante que en los pensamientos y actividades grupales de hoy en día. Así son los seres humanos. Si los examinas a ellos y a sus actividades a la luz de la razón, ahogarías a toda la especie. Y cuando se despierta mi vena satírica al respecto, pienso en mi propia vida, en cómo la he manejado, y no veo ninguna diferencia...”.

Geoffery de Monmouth es mucho más nítido en su interpretación de un hecho que en su *Vida de Merlín* destaca en una doble dimensión: Arturo es traicionado en su fuero más íntimo, pero también es traicionada su confianza como hombre de Estado y de gobierno. Cabe atribuir al escritor galés la génesis de una lectura histórica especialmente dramática, por cuanto la traición al rey se produce después de que hubiera prevalecido sobre los enemigos de la unidad de Britania. Ya estando Uther Pendragon enfermo, un Arturo todavía niño, “tomando consejo del clero y del pueblo”, había recurrido a la ayuda del rey Hoel de Armórica para derrotar una invasión sajona procedente de Anglia. Y esa obra política laboriosa y gigantesca habría de derrumbarse trágicamente, con violencia y estrépito:

“Con este aliado, Arturo iba seguro y muy reforzado a luchar contra sus enemigos. A los que venció y obligó a volverse a su patria, y ordenó su reino con la moderación de las leyes. Sometió luego a los escotos y a los hibernianos feroces que le atacaban. Sujetó con sus fuerzas todos los reinos, y habiendo alejado a los noruegos al otro lado del ancho mar, venció también a los dacos que con terrible escuadra fueron atacados. Sometió a los pueblos de los galos, muerto Frolón, al que la potestad de Roma diera el cuidado de su patria. Enfrentándose también a los romanos que atacaban su reino, los venció, dando muerte al procurador Lucio Hiberio, que entonces era colega del emperador León y venía por mandato del Senado a quitarle las tierras de los galos.

En aquel entonces maquinaba quedarse con el reino su infiel y estúpido guardián Mordred, que tenía tratos de ilícito amor con la esposa del rey. Pues el rey, al disponerse a marchar... contra sus enemigos, había puesto a su cargo reino y reina. Pero cuando llega a sus oídos noticia de tan grande infamia, deja a un lado los cuidados de la guerra y volviendo a la patria llega con muchos millares de hombres y batallando contra su sobrino le hace huir al otro lado del mar. Allí este hombre lleno de traición, reuniendo a los sajones que pudo comienza a hacer la guerra contra su señor natural, pero cayó engañado por gente pagana en la que se había confiado para empresa de tan gran magnitud ¡Ay, cuántas matanzas de hombres y cuánto dolor de

las madres cuyos hijos cayeran en aquellos combates! Herido también allí mortalmente el rey dejó el reino...”<sup>107</sup>.

De esta forma, desde su génesis plenomedieval a su literaria reelaboración en nuestros días, la historia del rey Arturo y sus caballeros se perfila, como todas las grandes historias, como un conflicto dotado de una naturaleza esencialmente moral y, por lo tanto, intemporal. Por eso el rey Arturo importa hoy e importa siempre. Y, también por eso, cuando William Caxton procedió a imprimir *La morte d'Arthur* de Thomas Malory en 1485, explicó las motivaciones editoriales del libro en términos inequívocos:

“...lo he impreso, a fin que los nobles caballeros puedan ver y conocer los nobles hechos de caballería, las gentiles y virtuosas hazañas que algunos caballeros practicaron en aquel tiempo, por las que alcanzaron honra; y cómo los viciosos fueron castigados y puestos a menudo en vergüenza y reproche, rogando humildemente a todos los nobles señores y señoras, y a todos los demás estados, sea cual sea su grado o condición, que vieren y leyeren en este dicho libro y obra, que tengan en su memoria los hechos buenos y honestos, y los sigan, donde hallarán muchas historias gozosas y agradables, y nobles y renombrados hechos de humanidad, gentileza y caballerías. Pues aquí puede verse la noble caballería, cortesía, humanidad, bondad, osadía, amor, amistad, cobardía, crimen, odio, virtud y pecado. Seguid el bien y abandonad el mal, que él os llevará a la buena fama y al renombre”<sup>108</sup>.

---

<sup>107</sup> MONMOUTH, G. de: *Vida de Merlín*. Prólogo de Carlos García Gual. Madrid. 1984, pp. 37-38 y 34: “...no conseguirán los britanos, porque tal es la sentencia del supremo juez, librar en mucho tiempo a su noble reino de la debilidad hasta que dejando el arado armoricano venga Conan, y Cadvaladro, venerable caudillo de los cambros, que reunirán en firme alianza a escotos, cambros y cornubianos y también armoricanos, y devolverán a sus labriegos la corona perdida, expulsando a los enemigos y renovando el tiempo de Bruto, y gobernarán sus ciudades con leyes sagradas. Comenzarán entonces de nuevo a vencer a reyes bárbaros y a someter sus reinos en feroz batalla. Pero entonces no estará ya vivo ninguno de los hasta hoy nacidos”.

<sup>108</sup> MALORY, T.: *La Muerte de Arturo*. Vol. I. Edición preparada por Francisco Torres Oliver. Madrid. 1985, p. 6: “Y para pasar el tiempo, este libro será agradable de leer; pero en cuanto a dar fe y creer que es cierto todo lo que aquí se contiene, estáis en vuestra libertad. Pero todo está escrito para doctrina nuestra, y para guardarnos de caer en el vicio y el pecado, sino que ejercitemos y sigamos la

La Materia de Bretaña propone un ideal ético de seguimiento del bien y abandono del mal que, en términos históricos y políticos, hunde sus raíces en la confluencia de tres espacios de cultura y civilización cuya conjunción resume Europa Occidental: el latino, el celta, y el germánico. El final de la Britania romana desde los últimos años del siglo IV <sup>109</sup>, entre otros motivos por las ambiciones imperiales de sus últimos generales de guarnición en el *limes* septentrional del Imperio, es decir, por su visión universal, siempre presente en los relatos artúricos, facilita la ambición de poder de los antiguos caudillos britanos y, cómo no, también sus rivalidades, y el recurso a mercenarios sajones cuya presencia terminará por hacerse permanente <sup>110</sup>. La historia del rey Arturo significa la confluencia de las grandes tradiciones de civilización que hicieron Europa.

Considerando la directa paternidad de la dinastía Plantagenet en la génesis de la Materia de Bretaña, como parte de un proyecto político que exigía de la familia real una profunda instrucción en las materias de Estado, pero también una vasta formación cultural, y el dominio de las artes literarias y musicales <sup>111</sup>, parecería inevitable una histórica resistencia de los creadores hacia una relación que reproducía, casi fielmente, la mantenida por la reina Leonor con Luis VII de Francia, su primer marido, y con Enrique II Plantagenet, el segundo. Sin embargo, el naturalismo expresivo que reside en el tránsito de la Europa románica a la gótica alienta y vivifica unas historias cuyos protagonistas aportan al lector, y al espectador de las películas, un muy contemporáneo naturalismo expresivo.

Es verdad que en películas como *Lancelot du Lac* (1974), Robert Bresson apostó por su acostumbrada y celebrada, como diría Michel Marie siguiendo una fórmula de la época fundacional

---

virtud, por la cual podamos llegar a alcanzar buena fama y renombre en esta vida, y después de esta vida corta y transitoria llegar a la dicha eterna del cielo...".

<sup>109</sup> ALCOCK, L.: *Arthur's Britain. History and Archaeology. AD 367-634*. London. 2001, pp. 89 y ss.

<sup>110</sup> GALLIOU, P.: *La Bretagne d'Arthur. Bretons et Saxons des siècles obscurs*. Rennes. 2011, pp. 2-3.

<sup>111</sup> AURELL, M.: *L'Empire des Plantagenêt*. Paris. 2004, pp. 106 y ss.

de la *Nouvelle Vague*, “falta de expresividad”<sup>112</sup>. Pero cuando se evoca *El manantial de la doncella* (1960) de Ingmar Bergman, y se piensa en los protagonistas de *Excalibur* (1981) de John Boorman, o de la versión del *Enrique V* (1989) de Kenneth Branagh, no digamos a los integrantes de los Monty Python en su parodia de la Edad Media, *Los caballeros de la Mesa Cuadrada* (1975), ese naturalismo expresivo queda para siempre unido a la Edad Media del cine.

La Edad Media fue, de acuerdo con el interés político y dinástico, una auténtica fábrica de santidad regia, de ejemplaridad en el ejercicio de las funciones políticas, institucionales y de gobierno, que después habría de exigir una profunda revisión por parte de la historiografía contemporánea<sup>113</sup>. Según Steinbeck, sin embargo, siguiendo el testimonio de Thomas Malory, no era esa factoría el espacio en el que el lector contemporáneo podía reconocer su más fidedigna inspiración. Lo subyugante de la Edad Media era la autenticidad con la que se enfrentaba, sobre todo en sus episodios finales, a la complejidad de la naturaleza humana:

“esa escenografía marcaba todos los vicios que hubo siempre, además del coraje, la tristeza y la frustración, y sobre todo el heroísmo, acaso la única cualidad humana forjada por Occidente. Creo que mi percepción del bien y del mal, mi sentimiento de *noblesse oblige*, y todas mis reflexiones contra los opresores y a favor de los oprimidos provinieron de este libro secreto. Este libro no ultrajaba mi sensibilidad como casi todos los libros infantiles. No me asombraba que Uther Pendragon codiciara a la mujer de su vasallo y la tomara mediante engaños. No me asustaba descubrir que había caballeros malignos además de caballeros nobles... En medio del dolor, la pesadumbre o el desconcierto, yo volvía a mi libro mágico. Los niños son violentos y crueles, y también bondadosos; yo era todas estas cosas... Si yo no sabía escoger mi senda en la encrucijada del amor y la lealtad, tampoco Lanzarote sabía hacerlo. Podía comprender la vileza de Mordred porque también él estaba en mí; y también había en mí algo de Galahad, aunque quizá no lo bastante. Pese a

---

<sup>112</sup> MARIE, M.: *La Nouvelle Vague. Una escuela artística*. Madrid. 2012, p. 161.

<sup>113</sup> WOLFFE, B.: *Henry VI*. London. 1984, pp. 4-5.

todo, también estaba en mí la apetencia del Grial, hondamente arraigada, y quizás aún lo esté” <sup>114</sup>.

Las películas ambientadas en el universo artúrico son expresión de esa complejidad. Mientras *El príncipe Valiente* (1954), de Henry Hathaway, es muy lineal en su desarrollo, Joshua Logan, contando con el maravilloso musical de Lerner y Loewe, convoca a todas las fuerzas de las profundidades en *Camelot*, después de la construcción de una Arcadia feliz poblada por un Arturo lúcido, reflexivo y meditabundo, y una Ginebra lánguida, en donde no existe la pasión y la emoción que traerá consigo Lanzarote.

*Camelot* se basaba en *The once and future king* de Terence White, quien había dedicado casi veinte años a reinterpretar y actualizar *La muerte d'Arthur* para definir un Arturo inteligible para los jóvenes líderes estadounidenses que, tras combatir en la Segunda Guerra Mundial, estaban ahora decididos a conducir a su sociedad hacia un mundo en paz y en armonía. Se diría que Terence White pretendía atraer su atención hacia los peligros de la pretensión cándida de paraísos imposibles, y la invariable existencia de un mezquino Mordred cuya razón de ser es precisamente la destrucción. Por eso el sueño de una Tabla Redonda en donde nadie ostentara la preeminencia, y que lo fuera tanto de los caballeros como de los pueblos, sólo habría de fructificar cuando, finalmente, prevaleciera la educación y la racionalidad humanas:

“Habría un día, tenía que llegar un día, en el que él regresara a Gramarye con una nueva Tabla Redonda que no tuviera esquinas -del mismo modo que el mundo no las tenía-; una Tabla sin límites entre las naciones, las cuales podrían tomar asiento a la mesa para festejar el acontecimiento. La esperanza de llevar a cabo tal empresa descansaba en la cultura. Si se podía persuadir a la gente para que aprendieran a leer y escribir, y no sólo a comer y a amar, aún habría posibilidad de que entrasen en razón.

Pero ya era demasiado tarde para hacer otro esfuerzo. En aquel instante su destino era morir. El de Lanzarote sería recibir la tonsura y el de Ginebra cubrirse con el velo de monja, mientras que Mordred sería asesinado. El desti-

---

<sup>114</sup> STEINBECK, J.: *Los hechos del rey Arturo...*, p. 12.

no de este hombre o de aquél no era más que una diminuta gota, por brillante que fuera, en la gran masa azul del mar iluminado por el sol”<sup>115</sup>.

La relación entre Lanzarote y Ginebra a veces se extendía a la vida real. Ava Gardner estaba unida sentimentalmente a Robert Taylor, en los últimos estertores de su matrimonio con Bárbara Stanwyck. Ambos rodaron *Los caballeros del rey Arturo* (1953) de Richard Thorpe interpretando a la inmortal pareja tras finalizar su efímero romance. La gran actriz habría de recordar la frustración del también gran Taylor por verse reducido a papeles de galán, así como su adicción por los cigarrillos -”de cincuenta a setenta diarios antes de la hora del cóctel, y Dios sabe cuántos más después”- y el café. La convicción con la que Taylor se enfrentaría siempre, en todo caso, a las historias de buenos y de malos, es parte sustancial del género de aventuras medievales que dominó las pantallas durante toda la Era Eisenhower<sup>116</sup>.

La Edad Media artúrica se apoderó del cine. Pero la propia historia, además, acudió en su ayuda cuando, el mismo año en que se estrenaba el musical de Lerner y Loewe en Broadway, un joven rey Arturo accedió a la Casa Blanca también rodeado de un grupo de jóvenes y brillantes caballeros de la Tabla Redonda. Se llamaba John Fitzgerald Kennedy, y la interpretación histó-

---

<sup>115</sup> WHITE, T. H.: *Camelot. El libro de Merlín*. Barcelona. 1993, pp. 714 y 713. “...Arturo vio el problema delante de él tan claramente como si estuviera representando en un mapa. Lo más notable acerca de las guerras era que se luchaba por nada, realmente por nada. Las fronteras no eran más que líneas imaginarias... La culpa era de la geografía, de la geografía política. Eso era todo. Las naciones no tenían necesidad de poseer el mismo tipo de civilización ni el mismo tipo de dirigentes, como no los tenían ni los pufinos ni las alcas. Todos podían conservar sus propias costumbres, igual que los esquimales y los hotentotes, con tal de que se concedieran unos a otros la libertad de comercio y el libre acceso a todas las zonas del mundo. Los países debían convertirse en condados o provincias, pero provincias que conservaran su propia cultura y las leyes locales. Las líneas imaginarias de la superficie de la tierra deberían eliminarse, puesto que las aves, que habitaban en el aire, las desdénaban por naturaleza”.

<sup>116</sup> GARDNER, A.: *Ava, con su propia voz*. Barcelona. 1991, p. 152: “Quería estar en la calle, luchando contra los duros y disparando contra los malos. Pero su buena apariencia no favoreció sus deseos: siempre iban a encasillarle en la categoría de ídolo de sesión matinal. Creo que esto le creó un sentimiento de desilusión, casi de fracaso.

...Bob, a pesar de sus esfuerzos, no lograba romper el molde del apuesto amante. El mundo del cine le recuerda así, y tengo que admitir que yo también”.

rica artúrica de su Administración pertenece a su viuda Jackie, quien habría de confesar cómo, en las frías noches de invierno que origina la humedad del río Potomac, la familia escuchaba el musical de Alan y Fritz. De hecho, según relata Thomas Malory, la Tabla Redonda fue la dote que acompañó a la reina Ginebra tras el compromiso suscrito por el rey Arturo con su suegro, el rey Leodegrance:

“-Ésa es para mí -dijo el rey Leodegrance- la mejor nueva que he oído nunca, que tan digno rey de proeza y nobleza quiera casar con mi hija. Y en cuanto a mis tierras, se las daría si supiese que le place, pero él tiene sobra de tierras, y no necesita ninguna; pero le enviaré un don que le placirá mucho más, pues le daré la Tabla Redonda que Uther Pendragon me dio a mí, la cual, cuando está completa, reúne a ciento cincuenta caballeros”<sup>117</sup>.

Si una evidente analogía puede establecerse entre Arturo y John Kennedy, es porque también el presidente bostoniano disfrutó en su esposa, Jacqueline Bouvier, de una contemporánea expresión de la reina Ginebra. Y, con Ginebra, y su Tabla, sus caballeros: sus brillantes fiscal general, secretarios de Estado y Defensa, y consejeros: Robert Kennedy, Dean Rusk, Robert McNamara, Ted Sorensen, Ken O'Donnell, MacGeorge Bundy, Pierre Salinger, Arthur M. Schlesinger Jr., Richard Goodwin... El regreso de Arturo de Avalón. Una nueva fase artúrica, tras la Plantagenet y la Tudor, parece abrirse en la historia.

El planteamiento del musical de Alan Jay Lerner y Frederick Loewe reproduce el de la gran película de Richard Thorpe, si bien el Lanzarote que canta *If ever I would leave you* o la Ginebra que musita *I loved you once in silence* son mucho más explícitos y mucho menos contenidos, mucho más “años 60”, respecto a sus sentimientos. El rey Arturo es más escéptico, más melancólico, y más conecedor de la finitud de los esfuerzos humanos, pero

<sup>117</sup> MALORY, T.: *La Muerte de Arturo...*, pp. 98-99: “Cuando el rey Arturo oyó de la llegada de Ginebra y los cien caballeros, con la Tabla Redonda, hizo gran alegría por su llegada, y de aquel rico don, y dijo públicamente: ‘Muy bien venida a mí es esta hermosa dama, pues hace mucho que la amo, y por ende nada hay tan grato para mí. Y más me placen estos caballeros de la Tabla Redonda que muy grandes riquezas’ “.

también de la energía avasalladora de sus memoria. No es un soberbio caballero portador de una brillante armadura, sino un sencillo ser humano, profundamente humano, lleno de ilusiones y de proyectos, pero también de dudas. A finales de los 60' el rey Arturo, reencarnado en John Kennedy, y también en el Robert Kennedy asesinado apenas meses después del estreno de la película de Joshua Logan, es ya parte insustituible del imaginario de la cultura popular y de la cultura más específicamente *pop*, la encarnación de una Era feliz.

Una Era llena de esperanza y de posibilidades, llena también de liderazgo y de buenos sentimientos. Una nueva Era artúrica, además, para el sereno refinamiento de la sencillez, para la estilización de la autenticidad. Éric Rohmer decía que en *Perceval el Galés* (1978) había querido “plasmear la verdad de la Edad Media”. Y, a continuación, describía su concepción de esa verdad:

“¿Por qué un decorado estilizado?... Me han criticado mucho los árboles, pero, sin embargo, partí de los árboles. Cuando veo una película de la Edad Media no puedo soportar ver un caballero delante de un árbol real. Se argüirá que ellos también tenían árboles reales, pero yo no los veo delante de árboles reales. Los vemos filmados, fotografiados, delante de árboles reales. No puedo soportar que las nuevas técnicas fotográficas -que la visión fotográfica del hombre moderno- se proyecte sobre hechos antiguos. Pensé que había que representar esos árboles como los representaba la gente de la Edad Media. Creo que el cine es un arte realista, que no debe imitar la pintura”<sup>118</sup>.

Pero la frustración del proyecto artúrico, y cuanto el proyecto artúrico simboliza, es también una fuente de intranquilidad, de desasosiego, de tristeza. Y, por eso, esa frustración disfruta de un

---

<sup>118</sup> ROHMER, E.: *Perceval el Galés*. Barcelona. 2009, s. p.: “...Sólo quería filmar un decorado construido con la tonalidad arquitectónica o pictórica de la época. Para ello hay que pasar por el teatro, o por una visión teatral. Hay que mostrar gente de la Edad Media representando ‘Perceval’ tal y como se representaba en la Edad Media; con el sistema del teatro medieval con decorados fijos que, si bien podían desplazarse, siempre eran los mismos para el castillo, el bosque, etc. Cuando tuve el decorado filmé a la manera de un documental. Los personajes se acostumbraron al decorado, incluso los caballos, como si estuvieran en plena naturaleza. Y trabajé como un documentalista”.

mucho más profundo y elaborado tratamiento en la obra de uno de los más sutiles genios de la historia del siglo XX, y sin duda uno de los creadores más singulares de eso que él denominaba el “cinematógrafo”: Robert Bresson. Cuando en 1974 dirige *Lancelot du Lac*, su objeto es ofrecer al espectador un gigantesco fresco -como él deseaba que fueran siempre las películas, siempre con el olor a la pintura, a lo inacabado- el donde el espectador puede asomarse al amor, la lealtad, la traición, la culpa y la redención como materias de reflexión. El director nacido en Puy-de-Dôme, en plena Auvernia, en plena “Francia profunda”, recrea en apenas 80 minutos, y con su estilo austero, parco, casi áspero, una historia que se nutre de la escisión entre la pasión fría y el sentido de la responsabilidad. O, como el propio realizador sostenía: “construye tu película sobre el blanco, sobre el silencio y la inmovilidad”<sup>119</sup>.

El rey Arturo se convierte, de esta forma, en materia de estudio en un mundo en crisis, como el de los 70'. Hollywood había siempre depositado su atención sobre la historia de Europa, y singularmente de la “vieja” y adorada Inglaterra, siempre pródiga en episodios históricos o literarios apasionantes<sup>120</sup>. Y no debe extrañar que, a lo largo de esta década, la atención se desplazara desde Hollywood hacia los grandes directores del cine europeo. Y que, por ese motivo, Éric Rohmer redescubriera a Perceval, la figura más enigmática del ciclo artúrico, el caballero cuya historia recreó Chrétien de Troyes, el auténtico reinventor de la materia de Bretaña

En realidad, la historia de Perceval permite acudir a una interpretación singular, denotada por su identidad cristiana, del esplendor y la decadencia del mundo artúrico. El llamado *Perlesvaus*, también conocido por su denominación formal, *El Alto Libro del Graal*, que hubo de componerse en el Norte de la Francia del rey Felipe, después llamado Augusto, a comienzos del siglo XIII, en plena decadencia de la Monarquía Plantagenet, viene a plantear la crisis del Estado del buen rey Arturo como consecuen-

---

<sup>119</sup> BRESSON, R.: *Notes sur le cinématographe*. Paris. 1988, p. 135.

<sup>120</sup> CAMPARI, R.: *Il fascino discreto dell'Europa. Il vecchio continente nel cinema americano*. Venezia. 2001, pp. 67 y ss.

cia de la inexistencia de nuevos horizontes compartidos de exigencia, y la superación de su historia mediante el planteamiento de un objetivo espiritualmente más elevado, como era el hallazgo del Santo Grial:

“La autoridad de la escritura nos dice que después de la crucifixión de Nuestro Señor ningún rey terrestre difundió tanto la Ley de Jesucristo como lo hizo Artús de Bretaña, él y los buenos caballeros que vivían en su corte... el rey Artús era tal y como os digo, un rey poderoso y buen creyente en Dios. En su corte sucedían buenas aventuras y mantenía la Tabla Redonda provista de los mejores caballeros del mundo. Después de la muerte de su padre, el rey Artús llevó la más elevada y prudente vida como ningún rey antes lo había hecho, de modo que todos los príncipes y todos los barones tomaron ejemplo de su buen comportamiento. El rey Artús vivió así diez años y ningún rey terrestre fue tan alabado como él, hasta que se apoderó de él una gran negligencia y comenzó a perder el gusto por la generosidad que le solía caracterizar. No quería mantener corte por Navidad, ni por Pascuas, ni por Pentecostés. Cuando los caballeros de la Tabla Redonda, comenzaron a abandonar su corte. De los trescientos setenta caballeros que acostumbraba a tener en su mesnada, no le quedaban ya más de veinticinco como mucho. Y en su corte ya no acontecía ninguna aventura. Todos los demás príncipes abandonaron las buenas obras al ver la debilidad del rey. La reina Guenièvre estaba tan dolida que ya no se ocupaba de sí misma”<sup>121</sup>.

Pero la tradición del Grial, sobre todo tras su elaboración en clave política y cortesana por Chrétien de Troyes, responde a una marcada interpretación de las relaciones políticas y la acción de gobierno en clave ética. En el *Cuento del Grial* del escritor de Troyes, cuando Perceval llega a Carduel, que así denomina a la capital del rey Arturo -y así la denomina la película de Rohmer-, es para solicitar que le arme caballero de inmediato. El rey le pide

---

<sup>121</sup> ANÓNIMO: *Perlesvaus o El Alto Libro del Graal*. Edición a cargo de Victoria Cirlot. Madrid. 1986, p. 5. La escritura, por cierto, pp. 364-365: “El latín del que esta historia fue traducida al romance, se tomó de la Ínsula de Avalón, una santa casa de religión que se encuentra al principio de los Mares Aventurosos, allí donde el rey Artús y la reina yacen...”.

que desmonte de su corcel, se lo entregue a un paje, descanse, y se provea de todo lo necesario para ser caballero. Perceval, con su ardiente inocencia, le responde que con las armas del caballero que sirve al rey como copero le bastan para cumplir con la obligación de la ceremonia, lo que motiva un sarcástico comentario del senescal Kau (Kay), quien le invita a tomar las armas del caballero, “porque vuestras son”. Y, visiblemente molesto con el comentario, el rey le afea al senescal su conducta, como después le afeará no haber instruido al muchacho en las artes de la caballería. Pues, de acuerdo con la perspectiva social del rey Arturo, la preeminencia y dignidad de un hombre le obligan a la asunción de responsabilidades proporcionadas a su valía. Y, entre ellas, la de mostrarse humilde y veraz:

“Muy injustamente os burláis de este muchacho; ello es una gran tacha en un prohombre. Porque si el muchacho es simple, ello puede deberse, si es gentilhombre, a su educación, a que haya tenido un mal maestro, y aún puede llegar a ser un digno vasallo. Es una villanía burlarse de otro y prometer sin dar. El prohombre no debe ponerse a prometer a otro nada que no pueda o no quiera darle, pues se ganaría la mala voluntad de quien, sin prometerle nada, es su amigo; y desde que se lo ha prometido, aspira a conseguir la promesa. Sabed, por lo tanto, que es preferible negar una cosa que hacerla esperar en vano. A decir verdad, de sí mismo se burla y a sí mismo se engaña quien hace una promesa y no la cumple, y se enajena el corazón de su amigo”<sup>122</sup>.

En todo caso, la más compleja y ambiciosa adaptación cinematográfica de la *Materia de Bretaña* es la muy singular *Excalibur* (1981), de John Boorman. El director de *Esperanza y Gloria*

---

<sup>122</sup> TROYES, C. de: *El Cuento del Grial y sus Continuaciones*. Prólogo y traducción por Martín de Riquer. Traducción de las Continuaciones Índices por Isabel de Riquer. Madrid. 1989, pp. 22 y 27: “-¡Ay, ay, Keu, cuánto me habéis enojado hoy! Si alguien hubiera dirigido y adiestrado en las armas al muchacho, de modo que hubiese aprendido un poco a servirse del escudo y de la lanza, hubiera sido, sin duda alguna, un buen caballero, pero no sabe de armas, ni de ninguna otra cosa, ni poco ni mucho; ni siquiera sabrá desenvainar la espada si lo precisa. Ahora va armado en su caballo, y se encontrará a algún vasallo que, para quedarse con su montura, no dudará en lisiarlo. Pronto lo matará o lo lisiará, pues no sabrá defenderse, de tan simple y bruto como es, y fácilmente perderá la partida”.

(1986) se basó en *La muerte d'Arthur*, de Thomas Malory para la elaboración del guion con Rospo Pallenberg. Pero son realmente sus vivencias irlandesas, y muy especialmente de la Irlanda occidental, gaélico-parlante, profundamente arraigada en su identidad celta, el verdadero substrato de la película. Una obra que no vacila en acudir al mito o, más bien, al conjunto de míticas o más elaboradas recreaciones de la historia del rey Arturo, tanto las procedentes de Cornualles, de Bretaña y de Gales, fundamentadas en la tradición popular, como del conjunto de recreaciones literarias que constituyen la base de la expresión culminante de Malory, publicada el mismo año de la batalla de Bosworth y la consiguiente fundación de la dinastía Tudor, cuyo primer príncipe de Gales, después prometido con Catalina de Aragón, lleva precisamente el nombre de Arturo.

En *Excalibur*, por ejemplo, adopta un esencial liderazgo Merlín, el mismo Merlín que en la obra de Geoffrey de Monmouth era denominado el “britano Merlín” y descrito como “rey” y “adivino”, pero también como legislador, pues “daba leyes a los pueblos soberbios de Demetia”. Pero lo que más destaca el escritor de Gwent de Merlín es su desdén por los bienes materiales. Piensa que los gobernantes son “tan temerosos de la pobreza que no contentos con lo justo y necesario tratan de allegar lo más que pueden” Merlín, sin embargo, no sucumbe a ninguna forma de tentación material <sup>123</sup>. Y el Merlín de Boorman le debe a Monmouth tanto como a Malory, para convertirse en el eje del proyecto político e institucional de la Monarquía que habrá de liderar legítimamente el hijo de Uther Pendragon, Arturo.

El resultado, además de una de las películas más representativas del cine de los últimos años del siglo XX, es una obra que termina constituyéndose en una gigantesca amalgama de las corrientes culturales y de pensamiento que, desde comienzos de

---

<sup>123</sup> MONMOUTH, G. de: *Vida de Merlín...*, pp. 5, 12 y 13: “El avaro ama los dones, el codicioso se desvive por obtenerlos; éstos, comprados por la recompensa, llevan sus flacos ánimos a donde se les manda, que lo que tienen no les basta. Pero a mí me bastan las deliciosas bellotas de Calidón y las limpias fuentes que fluyen en perfumados prados. Yo no me dejo atrapar con el cebo del interés: guárdese sus riquezas el avaro, que a menos que se me dé la libertad y pueda yo volver a los prados verdeantes de los bosques no he de querer explicar mis risas”.

la década de los 80', comienzan a poblar Occidente, y muy especialmente sus contornos atlánticos. Una película reciente y controvertida como *El romance de Astrea y Celadón* (2007), de Éric Rohmer, ambientada en la Galia del siglo V, se aproxima también muy poderosamente a esa nueva lectura, reflexiva, en este caso hasta alcanzar el umbral del narcisismo, de las fuentes literarias referentes a la Edad Media <sup>124</sup>.

Y en ese clima se incardina la reaparición del rey Arturo en el cine de aventuras de la pasada década. Una reaparición que parte de un desplazamiento de la acción hacia su emplazamiento histórico originario, el ocaso del Imperio Romano, un motivo siempre fascinante para la actividad historiográfica, pero también para la cinematográfica. Un motivo probablemente no distante del sentimiento de identidad entre la decadencia de la civilización romana y el presunto ocaso del proyecto de civilización occidental, al menos en su actual forma. *El rey Arturo* (2004), de Anthony Fuqua, o *La última legión* (2007), de Doug Lefler, se focalizan sobre el derrumbamiento del orden romano sobre Britania, y la prodigiosa confluencia de romanidad, celtismo y germanismo <sup>125</sup>.

El enfrentamiento del guerrero romano Arturo que incorpora Clive Owen en la película de Fuqua, y sus compatriotas sármatas, sus “caballeros”, con los sajones de Vortigern, un magnífico Stellan Skarsgard, unidos los romanos con los celtas insulares de “Ginebra” que interpreta una jovencísima Keira Knightley, y la alianza de romanos y celtas frente a las futuras invasiones que sanciona la boda final, abre también una nueva etapa del cine de aventuras, más atento a la caída del Imperio Romano y las leyendas de los siglos oscuros de la historia de Europa, que a las películas de aventuras medievales de mediados del siglo XX, en donde Arturo y sus caballeros portaban vistosas armaduras más propias de la brillante caballería bajomedieval.

De la Materia de Bretaña forma parte también la historia de Tristán e Isolda, una historia que involucra al Cornualles del rey

---

<sup>124</sup> VANOYE, F.: *L'adaptation littéraire au cinéma. Formes, usages, problèmes*. Paris. 2011, pp. 111-113.

<sup>125</sup> MORRIS, J.: *The Age of Arthur. A History of the British Isles from 350 to 650*. London. 1993, pp. 103 y ss.

Mark, la Irlanda de Tristán y la Bretaña de Isolda, síntesis de las tradiciones del mundo celta, después adoptadas en toda Europa. En realidad, una historia que permite entender la fractura entre pueblos arrojados territorialmente a la periferia atlántica por los pueblos germánicos en las sucesivas oleadas de las invasiones. En el fragmento que se atribuye a Berol, compuesto alrededor del siglo XII, la motivación básica del conflicto suscitado es la lealtad entre pueblos que han decidido contraer una alianza matrimonial, y el respeto por la palabra comprometida <sup>126</sup>. Porque, en último término, como a comienzos del siglo XIII habría de reconstruir la historia Gottfried von Strassburg, la historia de Tristán e Isolda conmueve a toda persona que ha decidido construir su propia existencia sobre los supremos criterios del amor y de la lealtad:

“Su lectura les hará a todos bien. ¿Bien? Sí, extremadamente bien. Torna grata la inclinación de cada uno y ennoblece el ánimo. La lealtad hace más firme y perfecciona la vida, a la vida puede darle nuevas fuerzas. Porque al leer u oír acerca de lealtad tan pura, la lealtad y otras ventajas se le aparecen gratas al hombre sincero. Inclinación, lealtad, constancia, honra y muchos otros valores en ningún otro lugar gustan tanto como allí donde se habla de amor y se lamenta un dolor hondo por culpa de una inclinación. La inclinación es tan portadora de dicha, es un afán tan portador de dicha, que nadie que no se haya sometido a sus enseñanzas puede poseer perfección u honra. Pero por mucho que más de una vida valiosa se haya visto elevada por una inclinación, por muchas ventajas que de ella broten, no todos, por desgracia, se afanan en pos del amor. Por desgracia son muy pocos los que encuentro dispuestos a portar en sus corazones el anhelo puro hacia la persona amada, ya que no soportan la miserable aflicción que a veces se oculta en el corazón en tales casos” <sup>127</sup>.

---

<sup>126</sup> ANÓNIMO: *La leyenda de Tristán e Iseo*. Edición a cargo de Isabel de Riquer. Madrid. 1996, pp. 35-36.

<sup>127</sup> STRASSBURG, G. von: *Tristán e Isolda*. Edición preparada por Bernd Dietz. Madrid. 1982, pp. 42-43 y 39: “Si no se tiene por buenos a quienes deparan bien al mundo, nada valdría cuanto de bueno acontece en el mundo. Todo aquel que no interprete como bienintencionado lo que un hombre bueno hace con la mejor de las intenciones para el bien del mundo actúa de forma equivocada”.



## 8. DE LOS TRES ÓRDENES AL “IDILIO ENTRE EL PODER Y LOS POBRES”

Esa lealtad era la clave que hacía posible el funcionamiento del orden medieval. Un orden poderosamente estamentalizado con arreglo a criterios funcionales que obedecían a la legitimación eclesiástica de un esquema que otorgaba la primacía social a quienes garantizaban el orden y la seguridad, es decir, los caballeros, y los que hacían posible la salud espiritual del conjunto de la comunidad política con sus oraciones, es decir, los religiosos. Marc Bloch, que recordaba cómo la unión de las palmas de la mano para orar reproduce el mecanismo original del reconocimiento del vasallaje, es decir, que las formas simbólicas propias del feudalismo residen en la base de la propia actitud física del orante, habría de describir en su obra cumbre, *La sociedad feudal*, esta concepción de la vida pública:

“...asignándole una tarea ideal, la Iglesia acababa de legitimar la existencia de esta *orden* de guerreros que, concebida como una de las divisiones necesarias a una sociedad bien organizada, se identificaba de manera progresiva con la colectividad de los armados caballeros: ‘Oh Dios, que después de la caída has constituido en la naturaleza tres grados entre los hombres’, se lee en una de esas oraciones de la liturgia de Besançon. Al propio tiempo, era proporcionar a esta clase la justificación de una supremacía social, sentida desde hacía mucho tiempo. ¿No dice la tan ortodoxa *Ordene de Chevalerie* que a los caballeros conviene honrarlos por encima de todos los demás hombres, exceptuado el sacerdote? Con más crudeza, el relato de Lancelot, después de haber expuesto cómo fueron instituidos ‘para garantizar a los débiles y a los de condición tranquila’, conformándose con el gusto por el símbolo, familiar a toda esta literatura, muestra en los caballos que montan la propia imagen del *pueblo*, al que tienen en dere-

*cha sujeción*. ‘Pues el caballero debe sentarse encima del pueblo. Y del mismo modo que se agujona al caballo debe llevar al pueblo según su voluntad’ “<sup>128</sup>.

Para el cine, la compartimentación estamental de la sociedad medieval ofrece unas posibilidades dramáticas extraordinarias. En la medida en que repugna a la mentalidad liberal dominante en las grandes producciones de Hollywood, la posibilidad de ofrecer al espectador historias que explotan las inevitables consecuencias conflictivas de una sociedad que sanciona la desigualdad y la opresión parecen evidentes. La Edad Media había procedido a una construcción intelectual y una representación sociológica legalmente sancionadas en el tránsito del primer al segundo milenio <sup>129</sup>. Y los inevitables conflictos sociales que se originan son objeto de tratamiento cinematográfico en los años 60’, cuando los valores de los grandes y caballerosos aventureros, de los adalides de la Tabla Redonda y los caballeros de la conflictiva Inglaterra Plantagenet, ceden el protagonismo a los conflictos políticos entre estamentos y clases.

En *El señor de la guerra* (1965), de Franklin Schaffner, por ejemplo, se procede a una fascinante reconstrucción de la Normandía del siglo X, en donde los antiguos invasores, ya instalados y civilizados, se enfrentan a nuevas invasiones esta vez protagoni-

---

<sup>128</sup> BLOCH, M.: *La sociedad feudal*, p. 339: “Más tarde, Raimundo Lulio no creará chocar con el sentimiento cristiano declarando, conforme con el buen orden, que el caballero ‘saque su bienestar’ de las cosas que le procuran ‘la fatiga y el dolor’ de sus hombres. Estado de espíritu nobiliario, si lo hay, eminentemente favorable al nacimiento de la nobleza más estricta”.

<sup>129</sup> DUBY, G.: *Guerreros y campesinos. Desarrollo inicial de la economía europea 500-1200*. Madrid, 1980, p. 208: “Alrededor del año mil, las prohibiciones aprobadas en los concilios de paz llevaron a la madurez la teoría de los tres órdenes que lentamente se elanoraba en el pequeño mundo de los intelectuales: Dios, desde la creación, ha dado a los hombres tareas específicas; unos tienen la misión de rezar por la salvación de todos, otros están llamados a combatir para proteger al conjunto de la población, y al tercer grupo, con mucho el más numeroso, le corresponde mantener con su trabajo a las gentes de Iglesia y a las gentes de guerra. Este esquema, que se impuso muy rápidamente a la conciencia colectiva, ofrecía una imagen simple, conforme al plan divino y servía para justificar las desigualdades sociales y todas las formas de explotación económica. En este marco mental, rígido y claro, se incluyeron sin dificultad todas las relaciones de subordinación creadas desde tiempo remoto entre los trabajadores y campesinos y los señores de la tierra...”.

zadas por los frisios. Crisagón de la Cruz, un noble y experimentado guerrero, es destinado a una fortificación clave en el sistema defensivo del territorio. Pero, también, el centro de un espacio jurisdiccional en donde el señor lo es de la vida y la muerte, las personas y sus sentimientos, las acciones y los bienes.

De esta forma, el cine contribuye al definitivo abandono de los tópicos caballerosos que acompañaban a la Edad Media, tópicos reforzados por el cine de aventuras. Georges Duby habría de recordar cómo Guillermo el Bretón ofreció a los libros escolares franceses posteriores a la Gran Guerra, los que él mismo leyó, una descripción de la “gloriosa procesión” salida de Bouvines en dirección a París tras la histórica batalla dominical del 24 de julio de 1214, como una suerte de “idilio entre el poder y los pobres”<sup>130</sup>. Una celebración compartida que, en todo caso, viene a poner de manifiesto la diversidad y complejidad de una sociedad en donde cada uno de los estamentos sociales, pero también de los grupos profesionales, se expresaba con su propia personalidad. Esa esencial fragmentación y particularización socio-profesional, que se corresponde con la profunda diversidad política, jurídica, lingüística y cultural, es también signo del orden medieval.

La preeminencia política en ese orden fragmentado pertenecía al orden eclesiástico, el mismo que Enrique Plantagenet pretende someter en *Becket* (1964), de Peter Glenville. Pero, sin embargo, como desde el principio muestra la película, el implacable heredero de Godofredo Plantagenet se somete disciplinadamente a los azotes que le propinan junto al túmulo funerario del propio

---

<sup>130</sup> DUBY, G.: *El domingo de Bouvines...*, p. 180: “Por la noche, tras un día de siega, corona con flores a los campesinos agotados, quemados por el sol, deshidratados, y los hace bailar de alegría, a lo largo del camino. En un París iluminado se desarrolla un espectáculo edificante: el unánime júbilo, que por fin concilia a los tres ‘órdenes’, hace desaparecer la lucha de clases gracias a la concordia que agrada al buen Dios. Los caballeros han cumplido magníficamente su función justiciera; reunidos el clero y el pueblo, los intelectuales de la Universidad y la gente de los oficios -es decir, la Iglesia y los ‘pobres’- reciben a los guerreros cuyo coraje y fidelidad les ha librado del mal; los oradores los canónigos, los maestros, los estudiantes entonan cánticos como de costumbre; los burgueses, a su manera, también cantan. Siete días de vacaciones. Una liturgia que, comenzada el domingo, se extiende durante toda la semana. Un hechizo colectivo, un coro, una danza ritual de la paz recuperada. Cada uno tiene una función en esta ceremonia, su sitio reservado. Ante todo que nadie lo abandone: Dios y el rey vigilan con atención”.

arzobispo de Canterbury en concepto de expiación por su crimen. Enrique II decidió también solicitar el perdón por el asesinato de Becket comprometiéndose a emprender la Cruzada y, cuando su salud no lo permitió, envió a través de los templarios cuantiosos fondos para el sostenimiento del reino de Jerusalén <sup>131</sup>.

Tomás Becket, un sajón de humilde origen, es una de esas figuras que, más que demostrar la existencia de una cierta movilidad social y circulación de élites en las sociedades medievales, conmueve hasta sus cimientos el orden estamental. Pero seguramente la figura que más resueltamente sometió a transformación profunda la lógica social y la estabilidad política ordinaria de las sociedades medievales fue la de Juana de Arco. Vita Sackville-West destaca la herramienta esencial a la que recurrió la doncella de Lorena cuando irrumpió en la historia, casi adolescente: su fe, y con ella una audacia y una fortaleza extraordinarias <sup>132</sup>.

Juana de Arco es una de las más poderosas presencias de la historia del cine. Entre Georges Hatot (1898) y el mismísimo Georges Méliès (1900) y Luc Besson (1999), pasando por Cecil B. de Mille (1917), Víctor Fleming (1948), Roberto Rossellini (1952), Otto Preminger (1957) y Robert Bresson (1962), son más de una veintena las películas que tienen a la joven heroína como protagonista. Probablemente es, junto al rey Arturo, el personaje histórico medieval más reiteradamente llevado a la gran pantalla. Fleming, Preminger y Besson optaron por trasladar al cine el conjunto de la historia, mientras que Dreyer y Bresson decidieron centrarse en el proceso. Las actrices, extraordinarias, van de la increíble Renée Marie Falconetti a Mila Jovovich pasando por

---

<sup>131</sup> RUNCIMAN, S.: *Historia de las Cruzadas 2. El Reino de Jerusalén y el Oriente Franco 1100-1187*. Madrid. 1973, p. 410.

<sup>132</sup> SACKVILLE-WEST. V.: *Juana de Arco...*, p. 337: "...tenía ciertamente el poder de llevar a buen término lo que había emprendido. Su convicción y su coraje eran sobrehumanos. Eran de la categoría que no admite duda y no reconoce ningún obstáculo. Su fe absoluta era el secreto de su fuerza. Y eso no es lo mismo que proclamar que era un gran genio militar, como incluso ha proclamado tan cauto y experimentado jefe militar como el mariscal Foch... Pero, si hemos de proclamar que era un genio, tenemos que hacerlo más globalmente y menos específicamente: tenemos que concederle que tenía el genio de la personalidad. No siendo más fácil de definir que el encanto o la belleza, en el caso de Juana podemos aproximarnos a una definición diciendo que esa energía que lo invadía todo manaba de la intensidad de sus convicciones internas".

Ingrid Bergman, que protagoniza con Fleming y repite seis años después con su segundo marido, Jean Seberg y Florence Delay. Rossellini se basa en el texto de Paul Claudel, Preminger parte del drama original de Bernard Shaw para encargarle el guion a Graham Greene, con subtítulos de Anouilh en la versión francesa, y Bresson se basa en las mismísimas minutas del proceso que condenó a Juana, y en el expediente que la rehabilitó.

La personalidad de Juana de Arco es esencial a la historia del cine. Y todas las actrices que la incorporan, empezando por la insuperable Renée Marie Falconetti, se enfrentan a una experiencia artística y personal que constituye una auténtica conmoción. El discurso final de Juana de Arco en la versión de Otto Preminger, maravillosamente interpretado por una Jean Seberg que, en su afán de llevar hasta el límite de la convicción su incorporación del papel, estuvo también a punto de perecer quemada vida, es tan simple como en la obra teatral original de George Bernard Shaw: el mundo opta por dar muerte a los santos, y ella quiere un mundo en el que la vocación de santidad no conlleve la muerte <sup>133</sup>.

Juana de Arco y su siglo son herederos del terrible siglo XIV cuya crisis, acentuada por la Peste Negra, transmitió a los europeos la certeza profunda de su esencial igualdad ante la muerte implacable, e indujo una nueva perspectiva de la existencia y de las relaciones sociales. En torno a la peste construyó Ingmar Bergman su monumental obra *El séptimo sello* (1957), en donde pretendió despojar la película de todo afán de trascendencia, de acuerdo con el testimonio que aporta en sus memorias, en donde además de facilitar algunas notas sobre el rodaje, completa su razonamiento con una anécdota familiar que refleja muy bien la infancia que habría de describir en su bellísima *Fanny y Alexander* (1982) <sup>134</sup>. Pero *El séptimo sello* es la historia de un escéptico

---

<sup>133</sup> SAFFAR, P.: *Otto Preminger*. Rome. 2009, pp. 97-99. *Vid.* igualmente PERNOU, R.; CLIN, M.-V.: *Jeanne d'Arc*. Paris. 1986, pp. 367-368.

<sup>134</sup> BERGMAN, I.: *Linterna mágica...*, p. 291: "Yo nunca me atrevía a dormirme cuando mi padre predicaba. Él lo veía todo. Una persona amiga de la familia se había quedado traspuesta una vez durante la misa del alba de Navidad en la capilla del Hospital de Sophia. Mi padre interrumpió su sermón y dijo con toda tranquilidad: 'Despierta, Einar, ahora viene algo que te interesa'. Y a continuación habló de que los últimos serían los primeros. Tío Einar era, en efecto, segundo

caballero de regreso de las Cruzadas, un hombre que se enfrenta con su propio vacío hasta que el conocimiento de su propia muerte le empuja a luchar por su existencia, a conocerla, y a reconciliarse con su propia vida.

La subsistencia de una sociedad estamental socavada por el gigantesco trauma humanitario de la peste discurrió en paralelo con la aparición de obras literarias de raíz popular, en donde la problemática de la vida cotidiana sucedía a las grandes disquisiciones éticas de las novelas artúricas y caballerescas para ofrecer una perspectiva más amplia, y más fiel, de la vida en la Edad Media. Pier Paolo Pasolini llevó al cine del *Decamerón* (1970) de Giovanni Boccaccio y *Los cuentos de Canterbury* (1972) de Geoffrey Chaucer, encontrando en la crisis bajomedieval el precedente histórico de su propia sociedad escindida y de su propia frustración cívica, en la antesala de una crisis gigantesca <sup>135</sup>.

La Edad Media del cine es también el escenario de los grandes héroes del pueblo. En la confluencia entre los tres órdenes se sitúan los personajes predilectos del cine de aventuras, como Robin Hood. El rodaje de la que se convertirá en la obra canónica sobre el personaje, y también uno de los grandes clásicos del cine de aventuras, *Robin de los bosques* (1938), de Michael Curtiz, se valió de un equipo muy similar a *La carga de la brigada ligera* (1936), comenzando por la pareja protagonista, integrada por Errol Flynn y Olivia de Havilland, aunque el mítico galán espadachín empezaba a sentirse un poco hastiado de los “mediocres” papeles que se le adjudicaban <sup>136</sup>. A comienzos de la última década del siglo XX, coincidiendo con el derrumbamiento del stalinismo político y la expansión del paradigma liberal anglosajón, en términos partidarios muy identificado con los demócratas que el propio año 1992 regresan a la Casa Blanca liderados por Bill Clinton, el mítico arquero de Sherwood acentúa su perfil aris-

---

archivero en el Ministerio de Asuntos Exteriores y soñaba con ascender a primer archivero. Estaba soltero y tocaba el violín”.

<sup>135</sup> CRAINZ, G.: *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*. Roma. 2005, pp. 255 y ss.

<sup>136</sup> FLYNN, E.: *My wicked, wicked ways*. London. 2010, p. 208.

toocrático en *Robin Hood. El magnífico* (1991) y, sobre todo, por paradójico que pueda resultar, y resulta, en *Robin Hood, príncipe de los ladrones* (1992), de Kevin Reynolds. En este último supuesto, el protagonismo de Kevin Costner apenas meses después de incorporar al juez Jim Garrison en *JFK* (1991) de Oliver Stone, y su perfil liberal-clásico, *all-american*, resulta mucho más convincente que la severidad céltica del siempre serio actor irlandés Patrick Bergin.

Los repartos, en el primer supuesto completado por Uma Thurman, Jurgen Prochnow, Edward Fox y Jeroen Krabbé, en el segundo incorporando a un poco verosímil Morgan Freeman, un siempre magistral malísimo Alan Rickman, una más previsible Mary Elizabeth Mastrantonio, y la estelar aparición final del ya regio Sean Connery, regresan a un planteamiento de éxito del cine clásico: de nuevo, como en el *New Deal*, hace su aparición Robin Hood como un héroe del pueblo que, en consonancia con el pensamiento demócrata estadounidense, lucha por un orden legal y legítimamente constituido<sup>137</sup>. Un proscrito al servicio del derecho y de las instituciones. Un aventurero que anhela la paz y la estabilidad.

Desde una perspectiva marxista, una perspectiva sumamente influyente en la historiografía del siglo XX, por cierto, los estamentos nobiliario y eclesiástico formarían parte del mismo entramado social y políticamente dominante. Y, por eso, cuando la Edad Media se abordó desde esa visión militante, se transmitió al espectador una visión centrada en la exaltación del conflicto social. El más genial de los realizadores de obediencia stalinista, Eisenstein, en último término siempre disciplinado a pesar de su formación librepensadora, y siempre sospechoso ante la ortodoxia totalitaria debido a su formación librepensadora, acudió en su maravillosa *Alexander Nevski* (1941) a una fórmula de reconocimiento de la maldad que obedecía a una presentación simple y esquemática, muy eficazmente manipuladora:

---

<sup>137</sup> SAN MIGUEL PÉREZ, E.: *Historia, Derecho y Cine*. Madrid. 2003, pp. 208-209.

“...la ‘crueldad’ en *Alexander Nevski* se resolvía en contra de la tradición, con el blanco: los caballeros, los monjes...”<sup>138</sup>.

El cine recurre, igualmente, a un supuesto de análisis cuya complejidad resulta igualmente muy sugestiva: el que plantean los templarios, monjes y caballeros, muy presentes en producciones recientes como *El caballero templario* (2007-2008), de Peter Flinth, y *Templario* (2011), de Jonathan English. San Bernardo de Claraval, sin embargo, advertía a los templarios para que su celo militar no arruinara su horizonte de trascendencia:

“Cuantas veces entras en combate, tú que militas en las filas de un ejército exclusivamente secular, deberían espantarte dos cosas: matar al enemigo corporalmente y matarte a ti mismo espiritualmente, o que él pueda matarte a ti en cuerpo y alma. Porque la derrota o victoria del cristiano no se mide por la suerte del combate, sino por los sentimientos del corazón. Si la causa de tu lucha es buena, no puede ser mala su victoria en la batalla; pero tampoco puede considerarse como un éxito un resultado final cuando su motivo no es recto ni justa su intención.

Si tú deseas matar al otro y él te mata a ti, mueres como si fueras un homicida. Si ganas la batalla, pero matas a alguien con el deseo de humillarle o de vengarte, seguirás viviendo, pero quedas como un homicida, y ni muerto ni vivo, ni vencedor ni vencido, merece la pena ser un homicida. Mezquina victoria la que, para vencer a otro hombre, te exige que sucumbas antes frente a una inmoralidad; porque si te ha vencido la soberbia o la ira, tontamente te ufanas de haber vencido a un hombre... entre dos males, es preferible morir corporalmente y no espiritualmente. No porque maten al cuerpo muere también el alma: sólo *el que peca morirá*”<sup>139</sup>.

---

<sup>138</sup> EISENSTEIN, S. M. *Yo. Memorias inmorales*. Madrid. 1988, p. 333.

<sup>139</sup> CLARAVAL, B. de: *Elogio de la nueva milicia templaria*. PÉRNAUD, R.: *Los templarios*. Edición a cargo de Javier Martín Lalanda. Madrid. 1994, pp. 171 y 173: Entonces, ¿cuál puede ser el ideal o la eficacia de una milicia, a la que yo mejor llamaría malicia, si en ella el que mata no puede menos de pecar mortalmente, y el que muere ha de perecer eternamente?...

Vosotros, soldados, ¿cómo os habéis equivocado tan espantosamente, qué furia os ha arrebatado para veros en la necesidad de combatir hasta agotaros y con tanto dispendio, sin más salario que el de la muerte o el del crimen?”.

Cuando Peter O'Toole convenció a la recién retirada Katharine Hepburn para que incorporara a la reina Leonor de Aquitania en la versión cinematográfica del éxito de Broadway *El león en invierno* (1968), de Anthony Harvey, imponiendo también a Anthony Hopkins para el papel de Ricardo, duque de Aquitania y futuro rey de Inglaterra <sup>140</sup>, le propuso una historia plenamente medieval y, por eso, plenamente contemporánea. Resulta curioso que apenas semanas antes, el verano de 1967 las hermanas Kennedy, Pat; Jean, y Eunice, además de su cuñada Ethel, esposa de Robert Kennedy, habían llegado en su barco, el *Honey Fitz*, a Martha's Vineyard para almorzar con Katharine Hepburn. Una reunión en donde todas las comensales se sentían partícipes del mismo espíritu de renovación, de apertura al futuro, de cambio y de confianza <sup>141</sup>.

La Edad Media fue, es evidente, el tiempo de los tres órdenes y del feudalismo. Pero también alumbró una nueva concepción de las relaciones sociales y humanas, potenció la complejidad, trató de entender que, como habría de sostener mucho más tarde Marcel Proust, "vivimos en la confusión". Puede debatirse si acaso esa complejidad no terminó originando un inesperado proceso de centralización de la autoridad. Y, en el caso de las Islas Británicas, la fractura moderna y, sobremanera, la colosal aportación de Shakespeare, representó la irrupción de una concepción de la autoridad política extraña a la tradición política representativa de los países insulares, con el triunfo de un pensamiento afecto a la concentración del poder y su consiguiente adjudicación a la autoridad del rey. Ello siempre que aceptemos las teorías que adjudican un pensamiento autoritario e, incluso, "absolutista" a la producción del dramaturgo <sup>142</sup>. Realmente, como recuerda Agnes Heller, ni Shakespeare creó, o pretendió crear, un espacio metafísico, y mucho menos un orden metafísico <sup>143</sup>, por lo que su visión

<sup>140</sup> FEENEY CALLAN, M.: *Anthony Hopkins*. Barcelona. 1994, p. 134.

<sup>141</sup> MANN, W. J.: *Kate. The Woman Who Was Katharine Hepburn*. London. 2007, p. 439.

<sup>142</sup> JORDAN, C.: *Shakespeare's Monarchies. Ruler and Subject in the Romances*. Cornell. 1999, pp. 5 y ss.

<sup>143</sup> HELLER, A.: *The Time Is Out Of Joint. Shakespeare as Philosopher of History*. New York. 2002, p. 15

del mundo, de la condición humana, y de sus relaciones públicas, resulta en último término la visión de un escritor muy comprometido con el ideal de autoridad política y estabilidad institucional de los Tudor. Nada menos. Nada más. Pero la Edad Media del cine no se agota en los tres órdenes y la sociedad feudal.

## 9. ¿DÓNDE ESTÁN AHORA EL CABALLO Y EL CABALLERO? LA OTRA EDAD MEDIA

Porque nuestra Edad Media ha desbordado, en todas las formas de la creación, cualquier forma de limitación temática o temporal, para “medievalizar” cualquier esquema de aproximación, rigurosa o cómica, a la problemática humana. El cine de los 70’ alberga ya producciones tan singulares como *Los caballeros de la Mesa Cuadrada* (1975), de los Monty Python. Y al año siguiente, en *Robin y Marian*, con enorme ternura y sentido del humor, pero también con extraordinaria lucidez y sentido crítico, Richard Lester procede a una despiadada revisión de dos de las más grandes personalidades del cine de aventuras. El director británico definía a la película como “una historia de amor sobre gente madura”. Y esa madurez de personas separadas por el destino que se reencontran es casi una metáfora de la relación que el cine establece con la Edad Media a partir del último cuarto del siglo XX <sup>144</sup>.

La Edad Media, con sus testimonios imborrables, es parte de la vida cotidiana de millones de ciudadanos europeos. Porque, por muchos conceptos, la Edad Media es la madre de Europa. El vínculo de los europeos con sus héroes medievales es verdaderamente increíble, conmovedor. Ingrid Bergman ha relatado cómo, cuando por primera vez interpretó a Juana de Arco, en 1948, decidió visitar los escenarios de la vida de la joven de Lorena. El recibimiento en todos los lugares de Francia a los que acudió fue extraordinario. La actriz sueca relató en sus memorias que no tenía nada que ver con la devoción por una actriz de Hollywood. Los franceses la recibían como si fuera la propia Juana de Arco, llenos de gratitud hacia la responsable de llevar parte de su identidad al cine y, por lo tanto, al mundo. Y cuando años después del estreno de la película regresó a Francia por primera vez, los fun-

---

<sup>144</sup> WALKER, A.: *Audrey. Her Real Story*. London. 2003, pp. 306-309.

cionarios de inmigración la saludaron con un “Juana de Arco... Bienvenida a casa”<sup>145</sup>. Sólo el cine puede conseguir algo así. Sólo el cine suscita esa emoción.

Esa presencia ordinaria de la Edad Media ejerce una poderosísima influencia en la identidad y en la actividad de algunos de los más grandes intelectuales del siglo XX. John Tolkien era especialista en literaturas medievales y en las formas lingüísticas anglosajonas, y la presencia de la Edad Media en su profesión académica era permanente. La propia denominación del escenario de sus obras como “Tierra Media” es parte del universo de pensamiento del escritor nacido en Bloemfontein. Es verdad que *El Hobbit* y *El Silmarillion* guardan enormes semejanzas con el Génesis, en su descripción de la propia creación del mundo. Pero en una carta que el propio Tolkien le envió a su hijo Christopher el 14 de mayo de 1944, y que reproduce parcialmente Joseph Pearce, se pone de manifiesto que es la propia historia, y cualquiera de sus etapas o, más bien, la insatisfacción que la historia y su interpretación le suscita, la motivación que empuja al escritor a ofrecer su propia aportación:

“Un ligero conocimiento de la historia le procura a uno la deprimente sensación del sempiterno volumen y peso de la iniquidad humana: una muy, muy vieja maldad espantosa, infinitamente repetitiva, inalterable, incurable. Todas las ciudades, todas las aldeas, todos los habitáculos del hombre... ¡se hunden! Y al mismo tiempo uno sabe siempre que el bien existe: mucho más oculto, mucho menos claramente discernible, que rara vez irrumpe en las bellezas reconocibles y visibles de la palabra, la acción o la cara...”<sup>146</sup>.

*El Silmarillion*, todavía no llevado al cine, y publicado originariamente en 1977, cuatro años después del fallecimiento del propio John Tolkien en Bournemouth, viene a establecer toda una genealogía mítica cuyas resonancias originarias, comenzando con la “historia de los Valar y los Maiar según el saber de los

---

<sup>145</sup> BERGMAN, I.; BURGESS, A.: *Ingrid Bergman: My Story*. London. 1984, p. 193.

<sup>146</sup> PEARCE, J.: *Tolkien. Hombre y Mito*. Barcelona. 2000, p. 108.

Eldar”<sup>147</sup>, encierran un evidente perfume medieval. Las largas veladas de conversación que desde 1929 mantenían John Tolkien y Jack Lewis en las madrugadas de Oxford son parte esencial del proceso de consolidación de sus propios mundos narrativos, en la confluencia de creencias y convicciones cada vez más compartidas<sup>148</sup>. En las amplias coincidencias y en las abiertas y amistosas discrepancias.

Las primeras páginas del primero de los volúmenes de la trilogía de Tolkien, *La comunidad del anillo*, llevada al cine por Peter Jackson en 2001, se aproximan ya muy poderosamente a la atmósfera de las crónicas medievales. El final del bellissimo poema que recita Bilbo Bolsón antes del comienzo del Concilio de Elrond sobre Eärendil, el marino, ofrece maravillosas resonancias del clima de las viejas historias y las legendarias sagas que recorrían el origen de los pueblos del Norte<sup>149</sup>.

Pero, si parece evidente que la formación y dedicación académicas de John Tolkien a lo largo de toda una vida de estudio ejerce una poderosa influencia sobre su producción literaria,

---

<sup>147</sup> TOLKIEN, J. R. R.: *El Silmarillion*. Barcelona. 1984, p. 23: “En el principio Eru, el Único, que es la lengua élfica es llamado Ilúvatar, hizo a los Ainur de su pensamiento, y ellos hicieron una Gran Música delante de él. En esta música empezó el Mundo, porque Ilúvatar hizo visible el canto de los Ainur, y ellos lo contemplaron como una luz en la oscuridad. Y muchos de entre ellos se enamoraron de la belleza y la historia del mundo, que vieron comenzar y desarrollarse como en una visión. Por tanto Ilúvatar dio Ser a esta visión, y la puso en medio del Vacío, y el Fuego Secreto fue enviado para que ardiera en el corazón del Mundo; y se lo llamó Eä.

Entonces aquellos de entre los Ainur que así lo deseaban, se levantaron y entraron en el mundo en el principio del Tiempo; y era su misión acabarlo, y trabajar para que la visión se cumpliera. Largo tiempo trabajaron en las regiones de Eä, de una vastedad inconcebible para los Elfos y los Hombres, hasta que en el tiempo señalado se hizo Arda, el Reino de la Tierra. Entonces se vistieron con las galas de la Tierra, y allí descendieron y moraron”.

<sup>148</sup> LANCELYN GREEN, R.; HOOPER, W.: *C. S. Lewis. A Biography*. London. 2003, p. 160.

<sup>149</sup> TOLKIEN, J. R. R.: *El Señor de los Anillos 1. La comunidad del anillo*. Barcelona. 1978, p. 327: “Y así paso sobre la Tierra Media/ y al fin oyó los llantos de dolor/ de las mujeres y las vírgenes élficas/ de los Tiempos Antiguos, de los días de antaño./ Pero un destino implacable pesaba sobre él:/ hasta la desaparición de la Luna/ pasar como una estrella en órbita/ sin detenerse nunca en las orillas/ donde habitan los mortales, heraldo/ de una misión que no conoce descanso/ llevar allá lejos la claridad resplandeciente,/ la luz flamígera de Oesternesse”.

sería un error adjudicar a una obra tan extraordinaria como *El Señor de los Anillos* más significados que los que su propio autor quiso atribuirle. C. S. Lewis fue el primero en descartar las interpretaciones que tendían a relacionar la composición de la trilogía con, por ejemplo, la bomba atómica y sus consecuencia. Tolkien era un hombre que disfrutaba profundamente escribiendo, que se tomaba todo el tiempo necesario, o más del necesario, que incluso se desesperaba ante la nerviosa rapidez con que escribía Lewis. Pero, una vez que Tolkien se sentaba a escribir, su ritmo era propio de un escriba medieval, pausado pero sistemático. Lleno de convicción. Serenamente entusiasmado. Imparable <sup>150</sup>.

Igual que la literatura, el cine propone una escritura de la historia <sup>151</sup>. De la confluencia entre literatura y cine pueden deducirse, en ocasiones, elementos muy vinculados al universo medieval. En el primer volumen de *Las crónicas de Narnia*, de C. S. Lewis, *El león, la bruja y el armario*, llevado al cine en 2005 por Andrew Adamson, cuando el señor Castor le entrega a Peter, Susan, Edmund y Lucy sus armas, comenzando por el escudo color de plata con el león de color rojo y la espada con empuñadora de oro de Peter, o el arco, las flechas, y el cuerno de marfil de Susan <sup>152</sup>, se recurre a elementos muy convencionalmente identificables con el mundo medieval. Pero Lewis, fascinado como Tolkien por la Edad Media, había construido una historia universal e intemporal.

La Edad Media, sometida a examen, a revisión crítica, a nuevas fórmulas, incluso en forma de comedia, como sucede en la excelente *Shrek* (2001), de Andrew Adamson y Vicky Jensen, y en donde el héroe es un ogro, la princesa optar por convertirse finalmente en un ogro también, y el príncipe un petimetre intrigante, es una eficazísima parodia en clave de película de animación con voces célebres, como Mike Myers, Eddie Murphy, o

---

<sup>150</sup> GRIFFIN, W.: C. S. Lewis. *The Authentic Voice*. Oxford. 2005, pp. 373 y 156.

<sup>151</sup> DELAGE, C.: "Cinéma, enfance de l'histoire". BAECQUE, A. de; DELAGE, C. (Dir.): *De l'histoire au cinéma*, pp. 61-98. Bruxelles. 1998, p. 69. Vid. igualmente MALTIN, L.: *The Disney Films*. New York. 1995, pp. 152 y ss.

<sup>152</sup> LEWIS, C. S.: *Las Crónicas de Narnia. El león, la bruja y el armario*. Barcelona. 2005, pp. 136 y ss.

Cameron Díaz. Pero, en un mundo de nuevo inestable e inseguro a partir del 11 de septiembre de 2001, las mismas historias de amor y lealtad con trasfondo bélico en un universo moral cerrado disfrutaban de un renovado sentido y la misma aceptación. No existe ya un subgénero cinematográfico dedicado, en el ámbito de las historias reales, y no digamos en el de las historias de ficción, a invocar la seguridad <sup>153</sup>.

La Edad Media asume nuevos rostros desde el final del siglo XX. Tom Stoppard muestra en el tercer acto de su magistral *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, que él mismo llevó al cine en 1990 con Gary Oldman y Tim Roth en los papeles principales, obteniendo el “León de Oro” en el Festival de Venecia, que la Edad Media es un espacio privilegiado de lucidez y de inteligencia. Un actor le confiesa a ambos amigos de Hamlet que lo que mejor hacen los actores es morir, a pesar de las objeciones que plantea Guildenstern, porque deben “explotar el talento que se le ha concedido, y su talento es morir. Pueden morir heroicamente, cómicamente, irónicamente, lentamente, bruscamente, sucintamente, deliciosamente, o por todo lo alto”. Y, además:

“...es el único modo de hacer que nos crean. El público está condicionado. Tuve una vez un actor que estaba condenado a la horca por haber robado una oveja o un cordero, ya no me acuerdo. Y obtuve permiso para colgarle en mitad de la representación. Tuve que modificar un poco el argumento, pero pensé que sería eficaz; pues no me vais a creer. ¡no era convincente! No se podía luchar contra la incredulidad y con la escena...”<sup>154</sup>.

Marc Ferro decía que “la utilización y la práctica de modos de escritura específicos son también armas de combate vincula-

---

<sup>153</sup> VALANTIN, J.-M.: *Hollywood, le Pentagone et le monde. Les trois acteurs de la stratégie mondiale*. Paris. 2010, pp. 25 y ss.

<sup>154</sup> STOPPARD, T.: *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*. Madrid. 2002, pp. 108 y 109: “GUILDENSTERN. No, no, no..., lo estáis haciendo muy mal..., no podéis interpretar la muerte. Es un hecho que no tiene nada que ver con sus manifestaciones externas, no son los jadeos, ni la sangre, ni las convulsiones; nada de eso es la muerte. La muerte es un hombre que no vuelve, eso es todo. Lo ves, dejas de verle; eso es lo único real: durante un instante está con nosotros, al instante siguiente se va, nunca vuelve...”.

das, a la sociedad que produce la película y a la sociedad que la recibe”<sup>155</sup>. La Edad Media, se diría que las “Edades Medias” del cine, disfrutaban de esos modos de escritura específicos. Pero no son ya “armas de combate” de ninguna sociedad. Cabe más bien cantar con Aragorn la canción que evoca a Eorl el Joven en la cercanía del castillo dorado de Meduseld:

*“¿Dónde están ahora el caballo y el caballero?  
¿Dónde está el cuerno que sonaba?*

*¿Dónde están el yelmo y la coraza, y los luminosos  
cabellos flotantes?*

*¿Dónde están la mano en las cuerdas del arpa y el  
fuego rojo encendido?*

*¿Dónde están la primavera y la cosecha y la espiga  
alta que crece?*

*Han pasado como una lluvia en la montaña, como un  
viento en el prado;*

*los días han descendido en el oeste en la sombra de  
detrás de las colinas.*

*¿Quién recogerá el humo de la ardiente madera muer-  
ta, o verá los años fugitivos que vuelven del mar?”<sup>156</sup>.*

El rodaje de las películas del ciclo de la Tierra Media por Peter Jackson entre 2001 y 2003 precedieron en el tiempo a dos muy interesantes adaptaciones de la legendaria saga de Beowulf, en 2005 la dirigida por Sturla Gunnarsson y en 2007 la que realiza Robert Zemeckis, una saga que desde los siglos IX-X encierra la primera de las grandes epopeyas nórdicas<sup>157</sup>, y cuyas sucesivas adaptaciones coinciden en la adopción de un tono melancólico, especialmente acentuado en la película de Zemeckis, que presenta a un rey Beowulf que se considera a sí mismo como un auténtico muerto en vida. Una melancolía -”musa del Septentrion” la denominaba el escritor cántabro Amós de Escalante- ligada a todas las manifestaciones plurales de la Edad Media.

---

<sup>155</sup> FERRO, M.: *Cinéma et Histoire*. Paris. 1993, p. 23.

<sup>156</sup> TOLKIEN, J. R. R.: *El Señor de los Anillos II. Las dos torres*. Barcelona. 1979, p. 146.

<sup>157</sup> CROSSLEY-HOLLAND, K. (Ed.): *The Norse Myths*. New York. 1980, pp. 223 y ss.

## 10. CATEDRALES DE LUZ: REFLEXIONES FINALES

Fritz Lang creía firmemente en los finales felices, y sentía gran frustración por no haber podido modificar la conclusión de *Los nibelungos* (1924) debido a su histórica naturaleza<sup>158</sup>. De hecho, si filmó la epopeya de los nibelungos, fue por su permanente estupor, que luego habría de plasmar en varias de las películas que rodó en su etapa americana, como por ejemplo la extraordinaria *Los sobornados* (1953), ante el tema, eterno en la creación por inalterable en el propio acontecer humano, del odio y de la venganza. Y le fascinaban los seres humanos que se quedaban vacíos cuando, satisfecho su afán de venganza, desaparecía el único vínculo que les mantenía comprometidos con la propia vida.

Kenneth Branagh contaba que cuando el martes 15 de noviembre de 1988 se encontraba filmando la segunda toma del célebre monólogo “*Upon the king*” de su *Enrique V*, que habría de estrenarse en pleno e histórico 1989, acudió al set el propio príncipe Carlos, quien hubo de enfrentarse con “el muy personal soliloquio de Enrique sobre la realeza”<sup>159</sup>. La meditada visita del príncipe de Gales a un rodaje que representaba el regreso de las grandes producciones basadas en la obra de Shakespeare al panorama cinematográfico, venía también a poner de manifiesto la actualidad perenne de la historia del rey Harry, de sus reflexiones sobre la acción política y el arte de gobierno. En definitiva, de la presencia invariable de la Edad Media como infancia, juventud y madurez de Europa.

Katharine Hepburn mantenía que una verdadera película necesitaba un héroe y una heroína, y abominaba de “antihéroes” y

---

<sup>158</sup> BOGDANOVICH, P.: *Fritz Lang en América*. Madrid. 1991, p. 92: “Cuando hice *Die Nibelungen*, en la que moría todo el mundo -ni siquiera un perro vivía al final-, no podía cambiarlo porque se trataba de una leyenda germánica”.

<sup>159</sup> BRANAGH, K.: *Beginning*. London. 1990, p. 230.

“antiheroínas”<sup>160</sup>. La Edad Media, como la extraordinaria actriz constató en el rodaje de *El león en invierno* (1968) permitía, en efecto, rodar verdaderas películas. Pero esos héroes adquirieron paulatinamente una fisonomía mucho más compleja que la muy linealmente presentada por las primeras grandes producciones del cine de aventuras. El héroe medieval se convierte, a partir de la definitiva eclosión del espíritu bajomedieval hacia el renacentista, en un genio. O, más bien, como mantenía el director de *El tormento y el éxtasis* (1965), Carol Reed, cuando se refería a la figura de Miguel Ángel, en el hombre instalado en la autocrítica, en la angustia acerca de la propia responsabilidad, en la inquietud por el trabajo por hacer, en la creación como una forma de confesión, de manifestación ante el mundo<sup>161</sup>.

El humanismo medieval era un humanismo integral. Encebraba una perspectiva del hombre amplia y abierta, como ser para la cultura y para la trascendencia, para la creación y para la espiritualidad<sup>162</sup>. Y, esa experiencia integral, esa juventud, es la mejor garantía de la genuina creatividad que, dentro y fuera del cine, la Edad Media, y sus formas políticas, jurídicas e institucionales, continúan aportándonos. En sus conversaciones con Peter Bogdanovich un Orson Welles que empezaba a sentirse viejo reivindicaba su capacidad de crear una gran obra, comparable a las deparadas por su genio precoz, universal, vitalista, por tantos

---

<sup>160</sup> KARBO, K.: *Cómo ser única. Lecciones de vida de Katharine Hepburn*. Barcelona. 2008, p. 69.

<sup>161</sup> WAPSHOTT, N.: *The Man Between. A Biography of Carol Reed*. London. 1990, p. 322.

<sup>162</sup> LE GOFF, J.: *El Dios de la Edad Media*. Madrid. 2005, pp. 70-72: “... desde el principio, el cristianismo adopta y cristianiza toda una parte del pensamiento antiguo, y todavía más toda una parte de las técnicas intelectuales, de los métodos de saber de la Antigüedad, por una lectura cristiana que es una de las actividades esenciales de la conversión de los hombres y las mujeres al cristianismo; en particular, la introducción en la enseñanza cristiana de los métodos de la enseñanza antigua y de la concepción de las artes liberales. Y el clérigo de la Edad Media, que transmitirá esta idea al simple fiel, está convencido de que la humanidad, habiendo llegado a la última de las edades de la vida y no dejando de decaer, no se mantendrá y ni siquiera reconquistará una parte de sus valores más que recuperando una parte del saber humano de la Antigüedad. Así, es posible hablar de un humanismo medieval que combina los dos sentidos: valor del hombre en la creación y cultura de la civilización medieval”.

conceptos propio de los grandes sabios y pensadores de la plena Edad Media:

“Es sólo cuando tenemos veinte años, o setenta y ochenta, cuando hacemos nuestra obra más grande. El enemigo de la sociedad es la clase media; el enemigo de la vida es la mediana edad. La juventud y la vejez son los mejores tiempos, debemos conservar la edad provecta como un tesoro y considerar genial la capacidad de funcionar en la edad anciana” <sup>163</sup>.

Abel Gance comparaba su actividad como cineasta con la de un arquitecto medieval. Él también quería construir “catedrales de luz” <sup>164</sup>. Al final, la Edad Media, como el poema de Borges, nos propone esa luz que se filtra a través de las grandes vidrieras. Unas vidrieras que, en la civilización contemporánea, son las pantallas del cine.

---

<sup>163</sup> WELLES, O.; BOGDANOVICH, P.: *Ciudadano Welles...*, p. 24: “...Lo único que mantiene a la gente viva en su edad provecta es el poder... Quitémosles el poder a de Gaulle o a Churchill, o a Tito o a Mao o a Ho Chi Minh, o a cualquiera de esos ancianos que dirige el mundo -este mundo que pertenece sólo a los jóvenes- y lo único que veremos será a un ‘pobre bobo balbuciente’ ”.

<sup>164</sup> GANCE, A.: *Prisme. Carnets d'un cinéaste*. Paris. 2010, p. 181.



## LAS 82 PELÍCULAS DE LA LECTORA DE FONTEVRAUD

1. LANG, F.: *Los Nibelungos. 1. Sigfrido. 2. La venganza de Krimilda (1924) Decla/Bioscop/Ufa.*

**Título original:** *Die Nibelungen. 1. Siegfried. 2. Kriemhilds Rache.* Año: 1924. Producción: Fritz Lang. Dirección: Fritz Lang. Guión: Fritz Lang. Theodor von Harbou (*El Cantar de los Nibelungos*). Fotografía: Carl Hoffmann. Gunther Rittau. Walter Ruttmann. Banda sonora: Gottfried Hupertz. Reparto: Paul Richter. Margarete Schön. Hanna Ralph. Rudolph Klein-Rogge. Georg August Koch. Theodor Loos. Bernhard Goetzke. Hans Adalbert von Schlettow. Georg John. Gertrude Arnol. Rudolph Ritter. Fritz Albert. Hans Carl Müller. Erwin Biswanver. Hardy von Francois. Frieda Richard. Georg Jurowski. Iris Robert. Grete Berber. Fritz Alperti. Metraje: 290 minutos (142 y 148) Nacionalidad: Alemania.

**Sinopsis:** En la primera parte de la epopeya, el guerrero Sigfrido desea casarse con la bella Krimilda. Pero antes debe conseguir que Gunther, hermano de Krimilda, case con Brunilda, una formidable guerrera que anunció que únicamente accedería a contraer matrimonio con el hombre que fuera capaz de derrotarla en combate singular. Sigfrido, mucho más diestro que Gunther, recurre a un sortilegio para suplantar a Gunther, consiguiendo derrotar a Brunilda. Sin embargo, cuando están a punto de celebrarse ambos esponsales Hagen de Tronje, un resentido servidor de Gunther, revela lo sucedido. Brunilda exige la muerte de Sigfrido, que es asesinado por el propio Hagen, y Krimilda desaparece.

En la segunda parte, Krimilda planea cuidadosamente su venganza. En primer lugar, se alía con los hunos, casándose con

el rey Hetzel, y teniendo un hijo. Pero su objetivo es dar muerte a su hermano y a Hagen, invitándoles a un gigantesco banquete en donde los hunos atacan y dan muerte a Gunther y a todo su ejército, pero antes de morir Hagen de Tronje da también muerte al hijo de Krimilda. Durante la batalla el salón se incendia, y todos perecen en un final apocalíptico, brutal, devastador, dramático. Nada homérico. Epopéyico.

**Comentario:** La etapa alemana del director vienés Fritz Lang tiende a ser recordada por la influencia, después perdurable, del Expresionismo, y la dirección de clásicos tan maravillosos como *Metrópolis*. Pero probablemente la más ambiciosa de las producciones rodadas por el genial director de *Deseos Humanos* sea su gigantesca obra sobre *El anillo de los nibelungos*, la gran epopeya épica germánica, apenas unas décadas antes convertida en tetralogía operística por Richard Wagner. Cuando uno de los más grandes directores de la historia rueda cinco horas de cine, mudo además, sobre una de las grandes historias de la literatura universal, el resultado es siempre colosal. La sucesión de escenas extraordinarias, se prolonga 290 minutos. Rodada en plena república de Weimar, y por un director austriaco que mostraría después su rechazo al nazismo, la Saga de los Nibelungos se convierte en una historia alemana y universal, en la mejor tradición de un Lang que recurrió a numerosos símbolos, como la escena en la que Sigfrido y Brunilda se encuentran bajo un árbol floreciente y, cuando se separan, ella mira al árbol desde su ventana para constatar que donde se encontraba el árbol en flor aparece ahora una calavera.

La Ufa, que precisamente procedió a la absorción de Decla-Bioscop durante el rodaje de la película, preparó en 1933, siguiendo las instrucciones directas del nuevo poder nazi, una versión más reducida del metraje centrada en Sigfrido, héroe germánico por excelencia, que recibió la denominación de *La muerte de Sigfrido*. Pero la concepción del director vienés era total. Y contemplar la versión íntegra de la película una experiencia extraordinaria.

2. *DREYER, C. T. Von: La pasión de Juana de Arco (1928) Societé générale de films.*

**Título original:** *La Passion de Jeanne d'Arc*. Año: 1928. Producción: Carl Theodor von Dreyer. Dirección: Carl Theodor von Dreyer. Guión: Carl Theodor Dreyer. Joseph Delteil. Fotografía: Rudolph Maté. Goestula Kottula. Reparto: René Jeanne Falconetti. Eugene Silvain. Maurice Schutz. Antonin Artaud. Metraje: 82 minutos. Nacionalidad: Francia.

**Sinopsis:** Se inicia el juicio contra Juana de Arco, una joven creyente frente a teólogos y juristas, que cuando es preguntada por su edad, cuenta con los dedos para afirmar que, le “parece”, tiene 19. Juana afirma que la única recompensa que espera del Señor es “la salud de mi alma”. Llevada a su celda, la sombra de sus barrotes marca la Cruz, mientras ella teje con cuerda una corona de espinas. A nuevas preguntas en la celda, afirma ser hija de Dios, y estar segura de su salvación y de que irá al cielo. Pero no es capaz de responder si considera necesario el papel de la Iglesia. Entonces, se le pregunta si se considera en gracia. Responde que, si no lo está, le ruega a Dios alcanzar ese estado. Cuando se le conduce a la cámara de tortura, se le pregunta si se considera más sabia que sus jueces, que son doctores. Juana responde que Dios es aún más sabio. Finalmente, recibe una suprema amenaza: si no firma una declaración en donde se desdice de todas sus afirmaciones, la Iglesia la abandonará antes de su muerte y se quedará sola. Juana responde que “sola con Dios”. Enferma y muy débil, recibe un sangrado y accede a firmar la declaración, siendo condenada a reclusión perpetua. Sin embargo, ya en la cárcel, cuando se le rapa la cabeza y los restos de su cabello son recogidos junto con la corona que tejó, Juana confiesa que ha mentido y renegado de Dios para salvar su vida. Afirma que sigue creyendo ser la elegida del Señor, y que está dispuesta para morir en la hoguera. El pueblo de Ruán asiste a la ejecución. Alguien grita que han quemado a una santa, y se inician sangrientos disturbios. Nada queda del cadalso calcinado.

**Comentario:** La historia de Juana de Arco disfrutó ya de una primera versión cinematográfica en 1900. Tras diversas vicisitu-

des de la copia original de la película, finalizada en 1927, aunque el estreno se prohibió y se pospuso hasta 1928, en 1981 se encontró una copia danesa del montaje inicial de Dreyer en un almacén de un sanatorio mental sueco. Una auténtica película dentro de la más intensa de las películas del autor de *Ordet* y *Dies Irae*, inició los *biopics* de una de las más extraordinarias protagonistas de la historia, fascinado por la joven de Lorena, al igual que grandísimos cineastas como Otto Preminger y Robert Bresson después. La película, una obra de autor, escrita, producida y dirigida por Dreyer, disfruta de una ambientación sobria, con decorados sumamente estilizados, de un blanco mediterráneo, y no del gris normando de Ruán. Pero, además, diversos elementos contribuyen a que la historia incorpore el mito: es el único y portentoso trabajo de la protagonista, cuyo rostro lírico y doliente, lleno de angustia contenida, alcanza instantes sin parangón en la historia del cine, como en el debate sobre la gracia, o su desvanecimiento en la hoguera; nunca una actriz dijo más con menos. Además, en la película trabaja Antonin Artaud como Jean Massieu, el clérigo que asiste a Juana en los minutos previos a ser quemada y la recibe en confesión. El hombre que le pregunta cuál era la victoria que le anunciaban sus voces. “Mi martirio”, responde Juana. Y cuando Massieu le pregunta, finalmente, cuál era la liberación que le prometían las voces, Juana sentencia: “mi muerte”. No se equivocaba.

### 3. MILLE, C. B. de: *Las cruzadas* (1935) Paramount.

**Título original:** *The Crusades*. Año: 1935. Producción: Cecil B. de Mille. Henry Herzbrun. Dirección: Cecil B. de Mille. Guión: Harold Lamb. Dudley Nichols. Waldemar Young. Fotografía: Victor Milner. Banda sonora: Rudolph G. Kopp. Reparto: Loretta Young. Henry Wilcoxon. Ian Keith. C. Aubrey Smith. Katherine de Mille. Alan Hale. Joseph Schildkraut. Metraje: 124 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos.

**Sinopsis:** Tras la caída de Jerusalén en manos de Saladino, un eremita predica la Cruzada, ganando para su causa al astuto

rey Felipe de Francia, siempre acompañado por el taimado Conrado de Montferrat, y al bravucón Ricardo I de Inglaterra, quien ve en la Cruzada la posibilidad de escapar a su compromiso matrimonial con la princesa Alicia de Francia. Sin embargo, cuando el rey Sancho de Navarra le exige que despose a su hija Berenguela a cambio de alimentar a sus tropas, Ricardo no puede eludir el compromiso, aunque el matrimonio se realice por poderes, en su caso su propia espada. Su decisión le garantiza la enemistad de Francia, mientras su hermano Juan acuerda con Montferrat su asesinato. El rey pendenciero se convierte, sin embargo, en un devoto esposo cuando conoce a la reina Berenguela, en un verdadero cruzado cuando el ejército cristiano llega a Acre, y en un resignado sufridor de su acuerdo final con Saladino: que los cristianos puedan entrar libremente en Jerusalén, y visitar los Santos Lugares, con su sola excepción, tal y como el Sultán de Damasco había prometido a los musulmanes.

**Comentario:** En una década caracterizada por su inclinación por las grandes producciones históricas, la historia de la Tercera Cruzada no podía faltar. Cecil B. de Mille se encargó de que la narración de esa historia disfrutara de aliento épico y de grandeza, pero también de narrar una historia de amor que parte de contornos casi cómicos, particularmente cuando se describe la relucencia del rey Ricardo a toda forma de compromiso matrimonial, para terminar de describir la maduración del hombre de gobierno, del caballero, y del guerrero cristiano. La película se basa en una Loretta Young casi celestial, y un Henry Wilcoxon en plenitud tras su revelación en *Cleopatra* el año precedente, y en una forma de composición todavía muy inspirada en el cine mudo, con el bigote fino identificando a los villanos, y el aspecto gentil y noble a los buenos. La ausencia de toda pretensión de rigor histórico, y de cualquier vocación de equilibrio en el tratamiento de una materia sumamente compleja, política y culturalmente, rivaliza con el esquematismo del planteamiento general. No es la mejor contribución al arte del genio de Cecil B. de Mille

4. CUKOR, G.: *Romeo y Julieta* (1936) Metro Goldwyn Mayer.

**Título original:** *Romeo and Juliet*. Año: 1936. Producción: Irving Thalberg. Dirección: George Cukor. Guión: Talbot Jennings (William Shakespeare). Fotografía: William H. Daniels. Banda sonora: Herbert Stothart. Reparto: Norma Shearer. Leslie Howard. John Barrymore. Edna May Oliver. Basil Rathbone. Andy Devine. C. Aubrey Smith. Henry Kolker. Metraje 123 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos.

**Sinopsis:** En plena Edad Media, en la rica y pujante ciudad de Verona, dos familias pugnan por su liderazgo, los Capuletos y los Montescos. Su mutua hostilidad es irreversible, y sólo puede resolverse con el aniquilamiento de una de ellas. Dos de los más jóvenes integrantes de ambas familias, Julieta Capuleto y Romeo Montesco, se conocen y se enamoran sin tener conciencia de su procedencia respectiva. Pero, cuando se suscita esa conciencia, no desaparece ese amor. A pesar de todos los obstáculos, los jóvenes se unen, y urden un ardid para escapar a la vigilancia de sus familias cuyo fracaso desemboca en un trágico final.

**Comentario:** “No es ancha como portal de Iglesia, ni profunda como un pozo, pero es suficiente”. La manera en la que el Petruccio que interpreta John Barrymore relata su estocada mortal, gentil y delicada, traslada al espectador el sentido con el que el primer Cukor, el de *David Copperfield*, impulsa a un reparto colosal, del que también forman parte figuras como Basil Rathbone y Edna May Oliver. Probablemente no muy creíble si consideramos la edad adolescente del gentil Romeo y la bella Julieta, dos jóvenes que la despejada frente de Leslie Howard y la majestuosa belleza plena de Norma Shearer no incorporan con demasiada convicción. De hecho, Fredric March, Robert Donat y Robert Montgomery habían rechazado el papel de Romeo antes de que, finalmente, Leslie Howard lo aceptara. George Cukor, un director cuyo *élan* vital se encuentra muy cerca de Shakespeare, opta por una interpretación clásica, cuidadosa y respetuosa, de la historia. El resultado es bello y antiguo. En todo caso, sumamente representativo de la perspectiva de Shakespeare y de la Edad Me-

dia que latía en un mundo que se precipitaba a la guerra: rígida, recargada, plana. Muy distante del inagotable caudal de matices que se deduce de una obra exquisita.

5. MAYO, A.: *Las aventuras de Marco Polo* (1938) United Artists. The Samuel Goldwyn Company.

**Título original:** *The Adventures of Marco Polo*. Año: 1938. Producción: Samuel Goldwyn. George Haight. Dirección: Archie Mayo. Guión: Robert E. Sherwood. Fotografía: Rudolph Maté. Archie Stout. Banda sonora: Hugo Friedhofer. Reparto: Gary Cooper. Sigrid Gurie. Basil Rathbone. Lana Turner. Alan Hale. George Barbier. Binnie Barnes. Ernest Truex. H. B. Warner. Richard Farnsworth. Metraje: 103 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos.

**Sinopsis:** En 1273, el comerciante veneciano Nicolo Polo decide enviar a su hijo Marco, con su sirviente Binguccio, a presencia del emperador de China, Kublai Khan, dominador de Asia y, por tanto, de todos los centros de producción de las sedas y los objetos del comercio de artículos de lujo utilizando una carta de salvoconducto. Marco Polo se hace a la mar para llegar a Acre, y de ahí, atravesando los desiertos, viaja por tierra a Persia, Cachemira, atravesando las montañas más altas de la tierra en el Tibet, y llegando a Cathay, la antigua China, cruzando la Gran Muralla para alcanzar Pekín, capital del imperio. Cuando camina por las calles de Pekín, Marco y Binguccio escuchan a un padre que les lee las Bienaventuranzas a sus hijos. Invitados a cenar con la familia, comprenden la profundidad y vastedad de la cultura china, cenando una pasta que se llama “spaghette”, y conociendo el poder de un polvo negro que se llama pólvora. Cuando Marco pregunta si se utiliza para la guerra, le responden que naturalmente que no, porque eso sería “terrible”.

Mientras, el emperador decide atacar Japón. Su consejero principal, el inteligente Ahmed, le propone que concentre todas sus fuerzas para la invasión, millones de hombres, garantizando la lealtad del Oeste, lo que permite desguarnecer las fronteras del

imperio. Al mismo tiempo, una embajada de Persia solicita la mano de la hija del emperador, la princesa Kukachi. La embajada siguiente es la del propio Marco Polo, que conoce a la princesa, surgiendo el amor entre ambos. Pero Ahmed, en realidad, conspira para llevar a la ruina a Kublai Khan para así apoderarse del imperio y contraer matrimonio con la princesa. Marco Polo deberá recurrir a toda su astucia, a la ayuda de los mongoles, y al conocimiento de las aportaciones orientales al arte de la guerra, para derrotar a su taimado enemigo.

**Comentario:** Archie Mayo disfrutó de una preciosa fotografía en blanco y negro del futuro director de *Coraza negra*, un eficaz guion de Robert E. Sherwood, y un reparto con los mejores antagonistas posibles, como Gary Cooper en el papel del viajero y aventurero veneciano, y Basil Rathbone como el perverso y ambicioso Ahmed, para componer un título clásico del cine de aventuras. Una Venecia en cartón-piedra, unas someras lecciones de geografía que al espectador occidental acercaban al exotismo de Oriente y la inmensidad de Asia, una muy didáctica aproximación a las aportaciones chinas a la civilización y a la vida cotidiana, y una trama ágil y simpática, con momentos para la comedia, como la oferta de las jóvenes del gineceo imperial al atónito veneciano, e instantes de aventuras y acción, como el asalto final al palacio imperial por Marco Polo y sus aliados mongoles, completan un título imprescindible en la infancia de varias generaciones de aficionados al cine. A destacar una joven Lana Turner interpretando a la doncella de la princesa.

6. CURTIZ, M.: *Robin de los Bosques* (1938) Warner Bros.

**Título original:** *The Adventures of Robin Hood*. Año: 1938. Producción: Hal B. Wallis. Henry Blanke. Dirección: Michael Curtiz. Guión: Norman Reilly Raine. Seton I. Miller. Fotografía: Tony Gaudio. Sol Polito. Banda sonora: Erich Korngold. Reparto: Errol Flynn. Olivia de Havilland. Basil Rathbone. Claude Rains. Patrick Knowles. Eugene Palette. Ian Hunter. Alan Hale.

Melville Cooper. Una O'Connor. Montagu Lowe. Herbert Mudd. Metraje: 102 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos.

**Sinopsis:** La ausencia del rey Ricardo de Inglaterra tras su marcha a la II Cruzada ha dejado al frente del gobierno de Inglaterra a su hermano menor, Juan “sin Tierra”, que en compañía de nobles de origen normando carentes de escrúpulos, ha establecido un régimen tiránico sobre los campesinos sajones, a los que somete a insostenibles impuestos, y condena al hambre y a la opresión. Tan sólo un bandolero que habita en el bosque de Sherwood, al Norte del reino, Robin de Locksley, ha osado desafiar al cruel regente. Conociendo su destreza con el arco y las flechas, los normandos organizan un campeonato de tiro al arco en Nottingham al que Robin se presenta, obteniendo la victoria, y escapando a la trampa del sheriff. La que no escapa a la trampa de Robin es lady Marian, pupila del rey Ricardo, y su séquito cuando tratan de atravesar el bosque de Sherwood. Allí la joven descubre que los bandidos que persiguen los secuaces de Juan sin Tierra son los leales súbditos de un rey cuya reaparición posibilitará el restablecimiento del derecho, el orden y la justicia. Finalmente Ricardo regresa a Inglaterra, y Robin, convertido ya en conde de Locksley tras el asalto al castillo de Nottingham cuando Juan sin Tierra estaba a punto de ser coronado, podrá comprometerse con lady Marian.

**Comentario:** “Bienvenida a Sherwood, milady”, es una frase que resume millones de infancias desde que el gran Michael Curtiz decidió utilizar el mismo equipo de *La carga de la brigada ligera* para rodar la historia de Robin de Locksley y sus proscritos del bosque de Nottingham, en la convulsa Inglaterra del final del siglo XII, la misma Inglaterra que presentaba la *Carta Magna* de 1215, y el Parlamento de 1230. Errol Flynn compuso otro de sus grandes aventureros, como el capitán Blood, o el futuro coronel Custer, y se consagró como el gran héroe del cine de aventuras. Pero la clave de la película es que, esta vez, Errol Flynn tiene enfrente un rival de su entidad: el inmenso Basil Rathbone, inolvidable Sherlock Holmes en tantas películas imprescindibles, como Guy de Gisbourne. Eso, el soberbio duelo final entre ambos, la celeste Olivia de Havilland, esta vez exenta de ñoñez, y los

grandísimos secundarios que encabezan Claude Rains y Patrick Knowles, casi completan una obra esencial del género. El “casi” restante lo pone la banda sonora de Erich Korngold. Inolvidable e imprescindible.

7. *DIETERLE, W.: Esmeralda la zíngara (1939) RKO Pictures.*

**Título original:** *The Hunchback of Notre Dame*. Año: 1939.  
Producción: Pandro S. Berman. Dirección: William Dieterle.  
Guión: Sonya Levin. Bruno Frank (Víctor Hugo). Fotografía: Joseph August. Banda sonora: Alfred Newman. Reparto: Charles Laughton. Maureen O’Hara. Thomas Mitchell. Edmond O’Brien. Cedric Hardwicke. Harry Davenport. Alan Marshall. Metraje: 115 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos.

**Sinopsis:** En los años finales del siglo XV la catedral parisiense de Nuestra Señora, en la antigua isla de Lutecia, es el centro de la vida de la populosa capital de un reino de Francia que trata de superar más de un siglo de contienda con Inglaterra. El día que los locos celebran su fiesta Frollo, responsable del orden público y jurisdiccional, queda fascinado por una bailarina zíngara, Esmeralda, y ordena a Quasimodo, un hombre deforme que vive en la catedral, que la secuestre. Pero Quasimodo y Esmeralda son, a su vez, apresados por el gallardo Phoebus, capitán de la guardia, que libera a la joven, mientras Quasimodo es condenado a ser azotado, y sólo Esmeralda, a pesar de su comportamiento, se compadece de él y le da agua. Pero Frollo no se resigna. Cuando Phoebus es envenenado, acusa a Esmeralda, quien es condenada a morir en la hoguera por brujería. Sin embargo, cuando la condena está a punto de ejecutarse, Quasimodo se descuelga espectacularmente desde la catedral y la lleva consigo, invocando “santuario”. Ya en la iglesia, Quasimodo le explica a Esmeralda que, cuando todo el mundo le rechazaba, únicamente ella le dio agua y le mostró algo de piedad. Los manejos de Frodo, finalmente, no prevalecen, y Esmeralda obtiene la libertad y se reúne con Phoebus.

**Comentario:** Tras la realización muda de Wallace Worsley con Lon Chaney como protagonista en 1923, y antes de la obra dirigida en 1956 por Jean Delannoy, con Anthony Quinn y Gina Lollobrigida en los papeles estelares, Víctor Hugo rescató de la leyenda la historia del campanero de Notre Dame, Quasimodo, en la Francia de 1482. La producción se complacía en presentar a unos jóvenes, casi debutante Maureen O’Hara y Edmond O’Brien, como futuras estrellas. Y, desde luego, en el caso de la inolvidable Esmeralda, no se equivocaba. Pero, además, un tremendo reparto en el que brillan algunos de los grandes “secundarios” del cine clásico y de siempre, pero especialmente nombres como Thomas Mitchell, o Cedric Hardwicke, y la dirección del gran William Dieterle, instalado ya en los Estados Unidos, disfrutando de todo el apoyo del RKO, completan una obra extraordinaria.

La traducción española, perfectamente desatenta con el título original del escritor del Franco Condado y, por consiguiente, con la propia película, no evita que el genio de Charles Laughton prevalezca sobre toda la historia, con momentos tan sublimes como el explicar que “no soy un hombre, no soy una bestia, soy tan deforme como el hombre sobre la luna”. Y el final, cuando una Esmeralda libre se une al capitán Phoebus en su futura felicidad, y Quasimodo, junto a una de las gigantescas gárgolas de la catedral de Nuestra Señora, se pregunta por qué no fue hecho de piedra como ella, mientras la maravillosa banda sonora de Alfred Newman se eleva, es probablemente uno de los grandes finales de la historia del cine.

8. LEE, R. V.: *La torre de Londres (1939) Universal Pictures.*

**Título original:** *Tower of London*. Año: 1939. Producción: Rowland V. Lee. Dirección: Rowland V. Lee. Guión: Robert N. Lee. Fotografía: George Robinson. Banda sonora: Ralph Freed. Hans J. Salter. Frank Skinner. Reparto: Boris Karloff. Basil Rathbone. Barbara O’Neil. Ian Hunter. Vincent Price. John Sutton.

Leo G. Carroll. Nan Grey Ernest Cossart. Metraje: 90 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos.

**Sinopsis:** Los pequeños hijos de Eduardo IV descansan apaciblemente en Londres tras el destronamiento del rey Enrique VI, preso y con su razón perdida, y mientras el siniestro verdugo Mord afila su cuchillo en la Torre de Londres. Las campanas de la Torre no cesan de tocar a muerto por la inminente ejecución de un partidario del depuesto rey, mientras la reina Isabel se pregunta qué pasará y su marido se ejercita con la lanza con su hermano, el duque de Gloucester, ante la atenta mirada del duque de Clarence. Mord acude después a visitar con devoción a Gloucester: “eres más que un duque, más que un rey: eres un dios para mí”. Pero a Gloucester le basta con ser rey. En sus dependencias, dispone de un pequeño teatro que representa a su familia. Incluido el rey, él es el sexto en la línea de acceso al trono. Y eso significa que el teatro debe comenzar a perder efectivos. En primer lugar ha de eliminar a Eduardo, príncipe de Gales, a quien derrota y él mismo da muerte en la batalla de Tewkesbury, bajo un histórico aguacero. Pero también muere Enrique VI a manos del puñal de Mord. Tras eliminar a Clarence ahogándole y morir Eduardo IV, Gloucester se convierte en Protector del reino durante la minoría de su sobrino Eduardo V. Tras conseguir que se le una en la Torre su hermano pequeño, Ricardo, ambos príncipes son asesinados y Gloucester se convierte en rey. Pero los enemigos del flamante Ricardo III consiguen robar el tesoro y ponerlo a disposición de Enrique Tudor. Y, como sabe el rey, “la combinación de tesoro y Tudor sólo significa la guerra”. Una guerra en donde pierde la vida y el trono.

**Comentario:** John Everett Millais, con su celeberrimo cuadro de la Galería Nacional de Londres, había captado y expresado la profunda desprotección de los dos hijos de Eduardo IV, el mayor, Eduardo V, al que la historia rinde tributo otorgándole la propia dignidad regia, y su hermano Ricardo, dos niños de 12 y 9 años en el momento de su misteriosa desaparición, que siempre apuntó a la responsabilidad de su más directo beneficiario, su sucesor como rey, el duque de Gloucester. El drama de la Guerra de las Dos Rosas se recorre con enorme precisión y rigor,

muy esquemático en la caracterización de los protagonistas, pero también muy analítico de las tensiones políticas. Basil Rathbone compone un Ricardo III que resiste la comparación con Laurence Olivier y Al Pacino amplísimamente, Ian Hunter es Eduardo IV, Barbara O'Neil la reina Isabel, y Vincent Price el duque de Clarence. Boris Karloff es Mord, uno de los más grandes y terroríficos asesinos de la historia del cine. No es casual que la película no finalice cuando Enrique Tudor da muerte a Ricardo III en la batalla de Bosworth, sino cuando da muerte también a Mord. Un extraordinario reparto, propio del cine histórico y del cine de terror, en donde la historia se convierte en una trama de una crueldad inaccesible para el más retorcido de los guionistas. Un pasaje apasionante de la historia, un blanco y negro radiantes en su permanente oscuridad, el más despiadado de los combates por el poder, implacable con los propios vínculos de sangre. Y la transmisión, en plena víspera de la II Guerra Mundial, de un singular *Zeitgeist*.

9. *EISENSTEIN, A.: Alexander Nevski (1941) PCUS.*

**Título original:** *Alexander Nevski*. Año: 1941. Producción: Sergei M. Eisenstein. Dirección: Sergei M. Eisenstein. Guión: Sergei Eisenstein. Piotr A. Pavlenko. Fotografía: Eduard Tissé. Banda sonora: Sergei Prokofiev. Reparto: Nicolai Cherkasov. Nikolai Okhlopkov. Alexander Abrikosov. Dmitri Orlov. Anna Danilova. Metraje: 110 minutos. Nacionalidad: Unión Soviética.

**Sinopsis:** Los sanguinarios caballeros teutones, revestidos de la cruz, asolan las tierras rusas, y van extendiendo tanto el poder feudal germánico como la religión católica hacia el Este, con el decidido objetivo de apoderarse de Rusia, someter a sus habitantes, y obligarles al abandono de su fe ortodoxa. Ninguno de los príncipes rusos es capaz de oponerles una resistencia eficaz, hasta que intentan apoderarse del principado de Nivni-Nodgord, cuyo líder, el joven Alexander Nevski, consigue derrotar a los despiadados guerreros, y salvar a Rusia de una invasión cuyo propósito

era aniquilar su identidad y convertirla en un territorio dependiente de la Orden Teutónica y, por extensión, del propio Imperio.

**Comentario:** Un título imprescindible en un director imprescindible. Y, también, un magistral ejercicio filmado de propaganda y manipulación. En 1938, en plena tensión entre nazismo y stalinismo, y en plena gran purga stalinista, Eisenstein recibe del PCUS el encargo de llevar al cine la historia del príncipe ruso que siete siglos antes detuvo a los alemanes. Cuando la película se encontraba lista para el estreno, el pacto germano-soviético entre Ribbentrop y Molotov para que ambos regímenes totalitarios se repartiesen Polonia y los países bálticos “aconsejó” no estrenar la película. Y, cuando a comienzos del verano de 1941 Alemania invadió finalmente la URSS, la película no sólo se estrenó apresuradamente, sino que se exhibió en todo el país a lo largo de la contienda, convirtiéndose en una de las películas más vistas de la historia, únicamente superada por *Octubre* (1927), obligatoria en la URSS y después en China, lo que la convierte, todavía, en la película más vista nunca. La extraordinaria música de Prokofiev, la maravillosa fotografía en blanco y negro de Tissé, el trabajo de un sólido reparto que encabeza un extraordinario Nicolai Cherkasov y, sobre todo, la dirección de Eisenstein, cuidadosa, impactante, eficaz y sutil en sus contenidos propagandísticos, pero siempre analítica, completan uno de los títulos imprescindibles de la Edad Media del cine. Y, diría yo, de la propia historia del cine.

10. LUBIN, A.: *Alí Babá y los cuarenta ladrones* (1944) Universal Pictures.

**Título original:** *Ali Baba and the Forty Thieves*. Año: 1944.  
Producción: Paul Malvern. Dirección: Arthur Lubin. Guión: Edmund L. Hartmann. Fotografía: George Robinson. Howard Greene. Banda sonora: J. Keim Brennan. Edward Ward. Reparto: Maria Montez. John Hall. Frank Puglia. Andy Devine. Turhan Bey. Fortunio Bonanova. Crispin Martin. Kurt Katch. Scotty Beckett. Metraje: 85 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos.

**Sinopsis:** Cuando el general mongol Hugalú Khan consigue destronar y capturar al califa Hasaan de Bagdad gracias a la traición de Cassim, el hijo y legítimo heredero del califato, Alí Babá, consigue escapar al asesinato de su padre y de sus partidarios, y refugiarse en medio de cuarenta ladrones, quienes le crían y educan. Los ladrones disfrutaban de una magnífica guarida en el desierto, una enorme gruta cuyo acceso está vedado por una gigantesca piedra que únicamente se desplazan hacia la apertura y el cierre cuando se pronuncian dos conjuros mágicos: “¡Ábrete, Sésamo!” y “¡Ciérrate. Sésamo!”. Por eso, los ladrones escapan siempre a la persecución de los soldados del usurpador. Y los ladrones, bajo el mando de Alí Babá, son cada vez más populares, convertidos en un auténtico símbolo de la resistencia autóctona a los tiránicos ocupantes mongoles. Alí Babá es su joven y audaz líder. Pero Alí Babá quiere ser más que eso: vengar a su padre y recuperar el trono.

**Comentario:** El exotismo se incorporó al cine de ambiente histórico como un nuevo escenario para un espectador ávido de relatos. La historia de Alí Babá formaba parte de *Las mil y una noches*. Pero la película de Lubin la otorgó entidad propia, y la convirtió en un clásico del cine de aventuras, imprescindible en la infancia de tres generaciones, portando consigo todo el romántico perfume de Oriente. Pero, habiéndose rodado la película en medio de la Segunda Guerra Mundial, la historia de un pueblo oprimido por tiránicos ocupantes que tras deponer y asesinar a traición al gobernante legítimo, sojuzgan a su pueblo, resultaba muy cercana a la sensibilidad del público occidental.

El final, cuando los ladrones emergen de las gigantesca tinajas que posibilitaron que se introduzcan en el palacio del califa sin levantar sospechas, y se enfrentan a los secuaces del usurpador, contiene algunas de las escenas más electrizantes del cine de aventuras. John Hall y la bella actriz dominicana María Montez, muy prematuramente desaparecida en plena juventud, protagonizan una historia bella y ágil. Y, como es natural, como adelantando el final de la gran contienda, la justicia se restablece, en un antológico final feliz.

11. OLIVIER, L.: *Enrique V (1944) Two Cities Film.*

**Título original:** *Henry V*. Año: 1944. Producción: Laurence Olivier. Dirección: Laurence Olivier. Guión: Laurence Olivier. Dallas Bower. Alan Dent (William Shakespeare). Fotografía: Robert Krasker. Banda sonora: William Walton. Reparto: Laurence Olivier. Leslie Banks. Robert Newton. Félix Aylmer. Renée Asherson. Metraje: 135 minutos. Nacionalidad: Gran Bretaña.

**Sinopsis:** Tras una juventud atolondrada, y la dura experiencia de enfrentarse a la rebelión de los galeses que lideraba Owain Glyn Dwr, el príncipe Hal se convierte en 1413 en rey de Inglaterra, y decide proceder a la reclamación de sus derechos al trono de Francia. La consiguiente invasión de Normandía se ve acompañada de enormes dificultades y penalidades, y a comienzos del otoño de 1415 el rey decide emprender el camino de regreso hacia Calais, para allí embarcar y pasar el invierno en Inglaterra. Hacia el final de la ruta, muy cerca del castillo de Azincourt, un ejército francés integrado por unos 70.000 efectivos se interpone en la ruta de los apenas 13.000 soldados de las Islas. Enrique V les derrota por completo, gracias a sus arqueros y compatriotas galeses, y se convierte en el dueño de los destinos de Inglaterra y de Francia, con cuya princesa, Catalina de Valois, contrae matrimonio, reconociendo el Tratado de Troyes, en 1420, el derecho a la sucesión en ambas Coronas a la descendencia de ese matrimonio.

**Comentario:** En el tramo final de la Segunda Guerra Mundial, la historia del buen rey “Harry”, elevado ya por sus contemporáneos, y después por Shakespeare, a la categoría del más brillante de los soberanos de Inglaterra, y protagonista de un reinado tan breve como feliz, no podía más que movilizar las energías y los corazones de las sociedades aliadas, llamadas “una vez más a la brecha”, como en el asedio de Honfluer, y sabedoras de que “mucho hemos hecho, mis valientes amigos, pero todavía quedan franceses en el campo”, al igual que en plena batalla de Azincourt. Laurence Olivier procede a la primera de sus incursiones como director-productor-guionista. protagonista en el universo de Shakespeare. No puede elegir mejor momento ni mejor título. Pero el resultado, dotado de enorme valor histórico, bien resuel-

to, sólidamente interpretado, dista todavía de la excelencia de su *Hamlet* y, no digamos, de su *Ricardo III*. El galante, sólido y equilibrado Enrique de Olivier se parece más al Jorge VI reinante que al compañero de juergas de sir John Falstaff, curtido en la persecución de sus compatriotas, empapado de la lluvia y del barro normandos. Y Enrique V se convierte en el emblema de la Edad dorada de un pueblo que, precisamente en medio de las mayores penalidades, supo ofrecer al mundo “su hora más bella”.

12. GIL, R.: *Reina Santa* (1947) Suevia Films.

Título original. *Reina Santa*. Año: 1947. Producción: Cesáreo González. Dirección. Rafael Gil. Guión: Aníbal Contreiras. Rafael Gil. Fotografía: Manuel Berenguer. Banda sonora: Ruy Coelho. Reparto: Maruchi Fresno. Antonio Vilar. Fernando Rey. José Nieto. María Asquerino. Julio Peñas. María Martín. Virgilio Teixeira. Metraje: 110 minutos. Nacionalidad. España.

**Sinopsis:** Don Diniz, rey de Portugal, busca la alianza de Pedro III Aragón frente al permanente peligro castellano cuando, tras las Vísperas Sicilianas, y el estallido de la guerra con Francia también Aragón necesita guardarse del expansionismo castellano. Por ello, contrae matrimonio con la hija del rey Pedro y de Constanza de Suabia, Isabel, una mujer muy piadosa, que se gana a sus súbditos gracias a su espíritu generoso y caritativo, mientras se funda la Universidad de Coímbra, y el rey destaca por su capacidad de gobierno y amor a la poesía. También por sus numerosas amantes, que le proporcionan una descendencia que la reina decide acoger en el propio palacio real. El problema es que Alfonso, heredero legítimo de Diniz e Isabel, recela de la predilección de su padre por el mayor de sus hijos naturales, Alfonso Sánchez, al que nombra mayordomo mayor del reino. El futuro Alfonso IV, tras herir gravemente a su hermano en un torneo, decide acudir a Castilla para ganar el respaldo político y militar de su suegra, la regente María de Molina, para derrostrar a su propio padre. Se inicia una nueva crisis dinástica que, una vez más, habrá de resolver la reina Isabel.

**Comentario:** Suevia contra Cifesa, y Rafael Gil contra Juan de Orduña. En pleno duelo de dramas históricos entre las grandes productoras españolas, el director aragonés, uno de los más dotados y versátiles realizadores de la historia del cine español, acudió a la Edad Media para filmar uno de sus mejores trabajos, comparable a su extraordinaria *El clavo* (1944). En este caso, la historia de Isabel de Aragón, reina de Portugal, hija, esposa, hermana y madre de reyes, es abordada con enorme rigor y sentido dramático, contando con un guion bien escrito, serio y riguroso, ambientado en un muy bien reconstruido siglo XIV. El reparto, que encabezan dos figuras tan extraordinarias como Antonio Vilar y Maruchi Fresno, extraordinaria, en un difícilísimo equilibrio interpretativo entre la piedad, la gentileza, la inteligencia política, y el sentido familiar, que consigue evitar toda forma de gazmoñería, permite conocer en profundidad un episodio fundamental en la historia de las naciones ibéricas, y muy especialmente la nunca bien conocida en España historia de Portugal en un tiempo, el de la reina Isabel, y después el de la privanza de Inés de Castro con Pedro I, hijo y sucesor del propio Alfonso IV, extraordinariamente pródigo en grandes historias. Un gran Fernando Rey incorpora en forma muy convincente al príncipe Alfonso, futuro rey, cuyo sobrenombre, “el bravo”, disfruta de una vigorosa interpretación. Una película tan interesante como injustamente no conocida.

13. *ORDUÑA, J. de: Locura de amor (1948) Cifesa.*

Título: *Locura de amor*. Año: 1947. Producción: Juan de Orduña. Dirección: Juan de Orduña. Guión: Carlos Blanco. Alfredo Echegaray (Manuel Tamayo). Fotografía: Jose F. Aguayo. Banda sonora: Juan Quintero. Reparto: Aurora Bautista. Fernando Rey. Jorge Mistral. Sara Montiel. Jesús Tordesillas. Manuel Luna. Ricardo Acero. Metraje: 110 minutos. Nacionalidad: España.

**Sinopsis:** Un cortejo de caballeros encabezado por un joven y distinguido jinete recibe la bienvenida cuando se encuentra a punto de llegar a Tordesillas. El joven es nada menos que el nuevo rey de las Coronas españolas, Carlos, hijo del rey Felipe y la

reina Juana, que se encuentra en el convento de Santa Clara de la villa castellana desde 1507. Su aya, Elvira, al ver al joven, se pregunta si Carlos será tan arrogante como su padre. Cuando la reina ve al joven le pregunta: “¿eres tú mi hijo?”, recordando las fiestas que se organizaron en Flandes cuando nació. Advierte al punto que nadie podrá arrebatarle los restos de su marido -“¡es mío!”-, y al contemplar el Toisón de Oro sobre el pecho de uno de los acompañantes del rey, el Señor de Chièvres, comienza a recordar su historia,

Todo comienza cuando en noviembre de 1504 la reina Isabel de Castilla muere en Medina del Campo. El mensaje llega a Bruselas, en donde la princesa heredera, Juana, vive con su marido, el archiduque Felipe, hijo del emperador Maximiliano de Austria y de María de Borgoña, heredero de los destinos de Europa. Las vicisitudes dinásticas de los Trastámara han determinado que, tras la muerte del príncipe Juan, el malparto de su hijo póstumo, la muerte de la reina Isabel de Portugal, y el prematuro fallecimiento de Miguel, su hijo, y heredero de las tres grandes Coronas peninsulares, la ya archiduquesa Juana se convierta en 1500 en princesa heredera de Castilla y, por lo tanto, en la clave del equilibrio entre las grandes potencias europeas. La Corte de los archiduques celebra una fiesta, y tan pronto Felipe conoce la noticia, no puede ocultar su alegría por su conversión en rey. Pero Juana es una mujer muy celosa, y el objetivo del séquito de Felipe es hacerla enloquecer para no compartir el poder con ella. Y en esos propósitos, ya en Castilla, contarán con la colaboración de la bella Aldara, amante del rey, quien solicita ser nombrada dama de la reina para satisfacer su propio afán de venganza, como descendiente de los últimos reyes nazarís. El desenlace dramático, en términos humanos, pero también institucionales, se hace inevitable.

**Comentario:** La película se presentaba en sus propios créditos como “una superproducción Cifesa”. Y, en efecto, la grandeza de escenas como los debates en Cortes sobre el estado de la reina, y su irrupción magnífica en defensa de su preeminencia política, mientras se van enumerando todos sus títulos reales, es sin duda definidora de una producción históricamente muy ambiciosa. Nadie que haya contemplado la inolvidable interpretación

que compone la gran Aurora Bautista puede sustraerse a la formidable atracción que, más de cinco siglos después, sigue originando la historia de quien fuera reina titular de Castilla, y testigo silente, desde el encabezamiento del diplomatario de la época, de la conversión de la Monarquía Hispánica en la primera potencia mundial, un proceso que se realizó, formalmente, en su nombre. El oficio en la dirección de Juan de Orduña aporta a la historia dramatismo y, cómo no, sentido épico. Aurora Bautista cuenta a su lado con Fernando Rey, Jorge Mistral y Sara Montiel. Uno de esos irrepitibles repartos cuya sola enumeración dice ya todo acerca de una historia que ha sido después revisada por el cine. Pero cuya interpretación clásica se corresponde con Aurora Bautista musitando su histórico “el rey está dormido”. Un rey al que sus cortesanos le decían que “la rueda del destino ha comenzado a girar en vuestro favor” al convertirse en soberano de Castilla. Y, probablemente, lo que giró fue el destino de España.

14. WELLES, O.: *Macbeth* (1948) Republic Pictures.

**Título original:** *Macbeth*. Año: 1948. Producción: Orson Welles. Charles K. Feldman. Richard Wilson. Dirección: Orson Welles. Guión: (William Shakespeare). Fotografía: John L. Russell. Banda sonora: Jacques Ibert. Reparto: Orson Welles. Jeannette Nolan. Roddy McDowall. Dan O’Herlihy. Metraje: 105 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos.

**Sinopsis:** Lord Macbeth derrota a los noruegos, salvando a Escocia de la invasión, y es distinguido por el rey Duncan con su nombramiento como *thane* de Cawdor. Sin embargo, unas brujas le han anunciado que él mismo se convertirá en rey, y cuando Duncan se aloja en su castillo, su propia esposa le induce a acortar los plazos de su acceso al trono dándole muerte. El asesinato del rey y la consiguiente proclamación de Macbeth, sin embargo, no respeta las expectativas sucesorias de la descendencia de Duncan, y muy concretamente de su hijo mayor, Malcolm. Ante la creciente reserva que despierta su elevación al trono y su más que visible participación en la muerte de Duncan, su sentimiento

de aislamiento, y el sufrimiento de su cada vez más atormentada conciencia, Macbeth ordena dar muerte a Banquo y a su hijo, y Malcolm regresa del exilio con el respaldo de un ejército inglés. Macbeth, sin embargo, está tranquilo: las brujas le aseguraron que sólo cuando el bosque de Birnam se encaminara hacia el castillo real de Dunsinane su trono correría peligro. Y, además, ningún nacido del vientre de una mujer podría darle muerte.

**Comentario:** La película se abre con una contundente narración: “Nuestra historia se sitúa en Escocia, en la vieja Escocia salvaje, medio perdida en la niebla que cae entre la historia registrada y el tiempo de las leyendas. La cruz acaba de llegar allí. Los agentes del caos, los sacerdotes del infierno y la magia -magos y brujas- conspiran contra la ley y el orden cristianos. Sus instrumentos son hombres ambiciosos. Ésta es la historia de uno de esos hombres y de su esposa. Un valiente soldado oye decir a las brujas una profecía de futura grandeza, y partiendo de esa clave se abre camino asesinando hasta el trono de un tirano, sólo para el final de todo acabar cayendo odiado y ensangrentado”.

A continuación, comienza una historia que el propio Welles calificaba como algo “realmente terrible” que generaba un ambiente “horrendo y espantoso”. Tras *La dama de Sanghai* (1947), una joya no bien tratada por la crítica, y no digamos por el público, Welles decidió abrir una prolongada y fecunda asociación con Shakespeare, comenzando por la tragedia escocesa. La conjunción de dos de los mayores genios de la historia de la creación se resolvió en una película extraordinaria. Welles apenas dispuso de medios, tras su fracaso precedente, y una adaptación sumamente teatral y parca en recursos, deliberadamente oscura, angustiosa. Una soberbia Jeannette Nolan ofrece una magnífica réplica al propio Welles. Una obra extraordinaria. Aunque Robert Bresson dijera de ella que le gustaban demasiado los escenarios naturales y la luz natural “para que me guste también la luz falsa y los decorados de cartón de *Macbeth*”. Pero un héroe trágico en medio de una evidente pobreza de recursos es todavía más héroe y más trágico.

15. OLIVIER, L.: *Hamlet* (1948) Rank Organisation.

**Título original:** *Hamlet*. Año: 1948. Producción: Laurence Olivier. Dirección: Laurence Olivier. Guión: Laurence Olivier. (William Shakespeare). Fotografía: Desmond Dickinson. Banda sonora: William Walton. Reparto: Laurence Olivier. Jean Simmons. Basil Sidney. Peter Cushing. Stanley Holloway. Eileen Herlie. Anthony Quayle. John Gielgud. Desmond Llewellyn. Metraje: 148 minutos. Nacionalidad. Gran Bretaña.

**Sinopsis:** Tras el extraño fallecimiento del rey Hamlet de Dinamarca, su hermano, Claudio, es proclamado rey en vez de su hijo Hamlet, y además contrae matrimonio con la reina viuda. La felicidad de la nueva pareja reinante y de su corte contrasta con el estupor del príncipe Hamlet, abrumado por la desaparición de su padre, pero todavía más por la rapidez con la que su esposa, su hermano, y sus súbditos, parecen haberle olvidado. El estupor da paso a la indignación cuando el espectro de su padre se presenta para transmitirle que fue asesinado, envenenado por su propio hermano y sucesor. Pero Hamlet, un joven culto e inteligente, no dispone de pruebas. Y, además, si diera muerte a su tío, por ejemplo, mientras reza, le enviaría directamente a la Eternidad, en paradójica recompensa a su maldad. Hamlet finge entonces perder la razón para hacer saber a su madre y a su tío que conoce el secreto de la trágica desaparición de su padre. Eso, sin embargo, equivale a suscitar la desesperación de su amada Ofelia, y la inquietud de sus amigos y seres queridos. Y precipitar un trágico final.

Comentario. Tras el éxito de *Enrique V*, Laurence Olivier procedió a la segunda de sus adaptaciones de Shakespeare, en pleno florecimiento de las producciones basadas en su creatividad fecunda. En esta oportunidad, Olivier realizó una de sus más memorables interpretaciones, sin duda la predilecta de sus incondicionales, rodeado además de un elenco admirable, en el que Jean Simmons componía una delicada Ofelia, la mejor de la historia del cine, y eso teniendo que competir con Helena Bonham-Carter y Kate Winslet. Olivier demuestra su versatilidad como director, esta vez acentuando el perfil teatral de una obra que es teatro

dentro del teatro, y en donde su protagonista alcanza la universalidad, precisamente, por su capacidad para trascender hacia cualquier escenario en el espacio y en el tiempo. Pero la película tiene también la capacidad de transmitir la gravedad y la austeridad de las circunstancias históricas que acompañan al rodaje de la película. Olivier tuvo la virtud de abrir las producciones basadas en Shakespeare al gran público, y hacerlo a lo largo de la larga y áspera posguerra posterior a la II Guerra Mundial. Y ofrecer la más celebrada de sus interpretaciones, inolvidable enviando a Ofelia al convento, o en el cementerio. Un clásico entre los clásicos.

16. *HATHAWAY, H.: La rosa negra (1950) 20th Century Fox.*

**Título original:** *The Black Rose*. Año: 1950. Producción: Louis D. Lighton. Dirección: Henry Hathaway. Guión: Talbot Jennings (Thomas B. Costain). Fotografía: Jack Cardiff. Banda sonora: Richard Addinsell. Reparto: Tyrone Power. Orson Welles. Cécile Aubry. Jack Hawkins. Finlay Currie. Mary Clare. Herbert Lom. Michael Rennie. Metraje: 115 minutos. Nacionalidad: Gran Bretaña.

**Sinopsis:** La película comienza en los primeros años del reinado de Eduardo I, mostrando algunos de los numerosos castillos que levantó con el objeto de reafirmar el poder real, en una Inglaterra todavía dividida entre normandos, como el propio rey, y sajones, la inmensa mayoría del pueblo. Las casas de Bulaire, normanda, y Garnie, sajona, rivalizan desde hace generaciones. Y cuando Raúl, conde Lassford y Lord de Bulaire, muere, el hijo que hubo con una sajona de la casa de Garnie, Walter, acude al castillo de su padre para conocer el contenido de su testamento, en donde le deja sus botas de piel española que contienen una nota para acudir a Londres a retirar oro. Walter se ha formado en Oxford con Roger Bacon, conoce el latín y el griego (pero no el francés de los normandos) y tiene ocasión de decirle al propio rey que no quiere servirle. Aconsejado por su maestro Bacon, y por su abuelo, decide viajar hacia Oriente en compañía de un arquero sajón, Tris Griffin. Se enrola en la expedición del general

Bayan, que manda las fuerzas de Kublai Khan para la conquista de Cathay. Conoce el papel, la brújula, esencial para una nación insular, como Inglaterra, y la pólvora, y encuentra el amor. De regreso en sus estados natales, descubre que la esposa normanda de su padre se encargó de ocultarle su existencia cuando regresó de las Cruzadas, y es recompensado por sus servicios a la Corona con la recepción del título hereditario de su padre, convirtiéndose en Sir Walter Fitzrauf.

**Comentario:** El estreno de la película prometía un gran espectáculo integrado por castillos ingleses y palacios orientales. Uno de los grandes clásicos del cine de aventuras, y también de las producciones ambientadas en un Oriente asociado a algunos de los grandes títulos del cine de la Edad Media. Henry Hathaway, siempre un maestro, pero muy especialmente en este género, disfrutó de un reparto colosal, en donde funcionan admirablemente todas las posibles combinaciones de sus extraordinarios protagonistas, Tyrone Power, Orson Welles y la simpática Cécile Aubry, en el papel de su vida, y sus secundarios supuestos, especialmente Jack Hawkins y Finlay Currie, como el abuelo que, en respuesta a su juramento como caballero, nunca se dirige directamente a su adorado nieto, o la aparición de un jovencísimo Laurence Harvey. La película muestra muchas de las costumbres de los pueblos orientales, y refleja muy bien la complejidad y la potencia de un siglo, como el XIII, en donde el comercio y los viajes trajeron consigo grandísimas aportaciones tecnológicas desde Oriente, y se adquirió una nueva conciencia del mundo, en términos espaciales y de pensamiento. Roger Bacon le dice a su discípulo Walter que “si yo fuera joven, y no supiera qué hacer con mi vida, la dedicaría a adquirir conocimiento”. Un gran mensaje, obra de una de las grandes mentes de la Edad Media, que atesora toda su vigencia.

17. *TOURNEUR, J.:* *El halcón y la flecha* (1950) Warner Bros.

**Título original:** *The Flame and the Arrow*. Año: 1950. Producción: Harold Hecht. Frank Ross. Norman Deming. Direc-

ción: Jacques Tourneur Guión: Waldo Salt. Fotografía: Ernest Haller Banda sonora: Max Steiner. Reparto: Burt Lancaster. Virginia Mayo. Nick Cravat. Robert Douglas. Norman Lloyd. Aline MacMahon. Frank Allenby. Lynn Baggett Metraje: 90 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos.

**Sinopsis:** El halcón es el sobrenombre que recibe Ulrich de Hesse, gobernador del tiránico poder del emperador alemán Federico Barbarroja sobre Lombardía. En una población sometida aparece Ulrich de Hesse con su mujer, Francesca, cuyo primer esposo fue Dardo, un arquero que se encuentra en compañía del hijo que tuvieron, Rudi. El gobernador suelta a su halcón para que cace unas palomas, pero Dardo lo evita atravesándole. Después, le explica a Rudi quién es su madre, mientras la hermana del gobernador, Anna de Hesse, queda impactada por el insolente arquero lombardo. Ulrich ordena prender a Dardo por haber cazado un halcón. El arquero consigue escapar, con la ayuda de sus compatriotas. Pero Rudi es capturado por las fuerzas imperiales. Dardo acaba de convertirse en un proscrito. Pero, también, en el líder de la resistencia italiana a la dominación germánica y sus colaboradores. Y, tras recuperarse, y ganar la complicidad y el amor de Anna, esa resistencia es cada vez más audaz.

**Comentario:** Pensar en una Edad Media de cine es, sin duda, pensar en el aventurero Dardo, en ese Burt Lancaster cuyas dotes acrobáticas y sempiterna sonrisa residen para siempre en esta historia de hombres empujados a la proscripción por enfrentarse a la tiranía y a la injusticia. También, en su compañero Piccolo, el gran Nick Cravat, actor sin habla, pero poseedor de extraordinarios registros, especialmente para la comedia. Un Lancaster en plena forma, que saca el mejor partido de su pasado como acróbata, siempre sonriente, como los grandes héroes del cine de acción y de aventuras, incorpora al gran Dardo al elenco de loa grandes mitos del género. Maravillosa Virginia Mayo, extraordinaria banda sonora de Max Steiner. Dardo mata al halcón porque está en su lado de la montaña, y su lado de la montaña se encuentra allí donde se encuentra él. Toda una declaración. En 1950. Y en 2013.

18. *ROSSELLINI, R.: Francisco, el juglar de Dios (1950)*  
*Rizzoli.*

**Título original:** *Francesco, giullare di Dio*. Año: 1950. Producción: Giuseppe Amato. Dirección: Roberto Rossellini. Guión: Roberto Rosellini. Federico Fellini. Brunello Rondi. Fotografía: Otello Martelli. Banda sonora: Renzo Rossellini. Reparto: Nazario Gerardi. Aldo Fabrizi. Ariella Lomaitre. Roberto Sorrentino. Metraje: 82 minutos. Nacionalidad: Italia.

**Sinopsis:** Comienza la película con la oración de San Francisco, alabando al Señor y a todas sus criaturas, el “Hermano Sol”, la “Hermana Luna”, la “Hermana Agua”, el “Hermano Fuego”... A continuación, Francisco de Asís y sus primeros hermanos regresan a la Umbría desde Roma después de visitar al Papa bajo una intensa lluvia. Francisco les dice que tiene que comunicarles un gran secreto que les hará felices. Los frailes debaten si es la alegría, la paz, la gloria, la caridad... y por qué arde el corazón. Francisco se pregunta por qué le siguen a él, que no es ni alto, ni bello, ni noble, que es el más humilde de los hombres y el pecador más vil. Y, cuando un hombre les quita la cabaña que tenían para resguardarse de la lluvia, da gracias porque hayan podido ser útiles por primera vez, al tiempo que construyen un nuevo hogar en donde reciben la noticia de que el tirano Nicolás asedia Viterbo, a quien inmediatamente acuden para convertir. Pero Francisco entiende que deben separarse para evangelizar las ciudades, y para distribuir sus esfuerzos propone a los frailes que giren sobre sí mismos hasta caer mareados. Su cabeza apuntará hacia su destino. Y esos primeros destinos son Siena, Florencia, Arezzo, y Foligno.

**Comentario:** Que la propuesta del Neorrealismo y el discurso del social-cristianismo se nutrían mutuamente era evidente desde que el propio Rossellini dirigió *Roma, città aperta*. y seguiría siendo evidente hasta que en 1974 realizó su última producción no documental, *Año uno*, con Alcide de Gasperi como protagonista absoluto. Pero, esta vez, la historia de San Francisco, nacido en 1182 y fallecido en 1226, un santo para la plenitud medieval, ofreció al director de *Te querré siempre* un inmejorable vehículo de expresión. Francisco de Asís, en efecto, se hizo pobre para

vencer al mundo, y con esa pobreza y con la mansedumbre, ganar la paz. Inolvidable el *condottiero* Nicolás que interpreta el mismo Aldro Fabrizi que apenas cinco años incorporaba al Don Pietro mártir del nazismo. El San Francisco que le interesa a Rossellini es el fundacional, el que comparte con sus primeros hermanos la pobreza y la ilusión, las penalidades de una vida de privaciones y el horizonte de una existencia de servicio a la paz y al amor. El resultado es una película que reproduce la austeridad, la sencillez, y la alegría serenas del hombre que llevó a las ciudades el ideal de una vida de pobreza y donación. Uno de los mejores legados de la mejor Edad Media.

19. *ORDUÑA, J. de: Alba de América (1951) Cifesa.*

**Título original:** *Alba de América*. Año: 1950. Producción: Juan de Orduña. Dirección: Juan de Orduña. Guión: Juan de Orduña. José Rodulfo Boeta. Fotografía: Alfredo Fraile. Banda sonora: Juan Quintero. Reparto: Antonio Vilar. Amparo Rivelles. José Suárez. Juan Espantaleón. Eduardo Fajardo. Fernando Sancho. Alberto Romea. Antonio Casas. Metraje: 110 minutos. Nacionalidad. España.

**Sinopsis:** Cristóbal Colón, un navegante de origen italiano, está convencido de la posibilidad de alcanzar las Indias navegando hacia Poniente. Pero sus ideas se enfrentan al saber científico de la época. Y, además, carece de los recursos necesarios para llevarlas adelante. Por medio de los monjes del monasterio de La Rábida, Colón consigue una audiencia con los reyes de Castilla y Aragón, Isabel y Fernando, quienes acogen con simpatía e interés sus ideas, pero han consagrado todos sus esfuerzos a vencer la resistencia del reino nazarí de Granada. Y cuando, finalizada la guerra, deciden considerar la propuesta de Colón, sus elevadas pretensiones, inauditas para la época, imposibilitan la realización de la expedición. La reina, sin embargo, impulsa un acuerdo, y el 3 de agosto de 1492 una nao y dos carabelas salen de Palos de Moguer con rumbo Poniente. La larga travesía sin avistar tierra coloca a la marinería al borde de la rebelión, sólo conjurada por

el liderazgo y lealtad de los pilotos de las carabelas, los hermanos Pinzón. Finalmente, al alba del 12 de octubre de 1492, es avistada la tierra, y Cristóbal Colón enarbola el estandarte de Castilla para proclamar su posesión.

**Comentario:** La gran epopeya del Descubrimiento sólo ha merecido una gran producción en la historia del cine español, más allá de versiones paródicas. Su dirección quedó confiada a Juan de Orduña, exitoso director de grandes películas de aliento histórico, como *Locura de amor* (1948) o *Agustina de Aragón* (1952). En términos dramáticos, probablemente esta película sea la menos conseguida de las tres. Y, también, la más inequívocamente dotada de contenido propagandístico, habida cuenta del aislamiento internacional de la dictadura franquista, y la forzosamente prioritaria política exterior iberoamericana del régimen. El reparto, que encabeza un Antonio Vilar que, probablemente, se enfrentaba al papel de su carrera, es espléndido. Pero el tratamiento de la historia asombrosa de la gestación y materialización del proyecto colombino, y el relato propagandístico de Orduña, no resisten demasiado bien el paso del tiempo.

20. THORPE, R.: *Ivanhoe* (1952) Metro Goldwyn Mayer.

**Título original:** *Ivanhoe*. Año: 1952. Producción: Pandro S. Berman. Dirección: Richard Thorpe. Guión: Noel Langley. Fotografía: F. A. Young. Banda sonora: Miklós Rózsa. Reparto: Robert Taylor. Joan Fontaine. Elizabeth Taylor. George Sanders. Finlay Currie. Emyl Williams. Guy Rolfe. Robert Douglas. Metraje: 105 minutos. Nacionalidad: Gran Bretaña.

**Sinopsis:** Wilfredo de Ivanhoe, noble inglés de origen sajón, compañero de armas del rey Ricardo en la Tercera Cruzada, regresa a su país para encontrárselo en poder de su regente, el príncipe Juan, y de su camarilla de aristócratas normandos y caballeros templarios, quienes sojuzgan a los campesinos, muy mayoritariamente sajones. Su propio padre y su prometida, Lady Rowena, se encuentran también presos de los normandos. Con la sola ayuda de un judío, Isaac de York, y su hija Rebeca, así como la de los proscritos que dirige Robin de Locksley, Ivanhoe decide

enfrentarse a la tiranía normanda, en espera de que el regreso del rey Ricardo desde su forzoso cautiverio pueda restaurar un orden justo y legítimo. Ivanhoe, herido en un torneo, y restablecido gracias a los cuidados de Rebeca, decide convertirse en su paladín cuando los templarios la condenan a morir en la hoguera si un caballero no reclama en el campo del honor su inocencia. Un hecho sin precedentes en una Inglaterra que, tras el regreso del rey Ricardo, se convierte en un país en donde se arrodillan normandos, sajones y judíos, y se levantan todos juntos como un sólo pueblo.

**Comentario:** Bajo la magistral dirección de Richard Thorpe, se realizó la primera de las grandes producciones de aventuras, muy mayoritariamente medievales, que habrían de caracterizar el cine de toda la década de los 50'. La fórmula de éxito incluía siempre una institucionalidad en crisis, encarnada en un rey justo y bueno; un pueblo leal sufriente; damas en apuros; torvos villanos con bigote y sin escrúpulos; y paladines al rescate. *Ivanhoe*, basada en la novela de Walter Scott, fue la primera, contando con un espectacular reparto liderado por el actor del momento, Robert Taylor, maravillosamente secundado por ellas y por ellos. Pero la historia de la judía Rebeca de York, y el noble sajón y el maestre templario que pugnan por su vida en un torneo, plana y previsible en la novela, se convirtió, en las manos de Thorpe, en un mucho más complejo y matizado conflicto amoroso, así como un maravilloso manifiesto en favor de la tolerancia religiosa. El esquema de duelos entre los protagonistas, Taylor y Sanders, Fontaine y Taylor, se enfrenta a presuntos secundarios que acaban ganando enorme protagonismo en la historia, con el telón de fondo de actores tan grandes como Finlay Currie como el padre de Ivanhoe y Emyllym Williams como Wamba, el eterno y fiel bufón. Una obra magistral del mejor director del género, el extraordinario Richard Thorpe.

21. THORPE, R.: *Los caballeros del rey Arturo* (1953) Metro Goldwyn Mayer.

**Título original:** *Knights of the Round Table*. Año: 1953.  
Producción: Pandro S. Berman. Dirección: Richard Thorpe.

Guión: Noel Langley. Talbot Jennings. Jan Lustig. Fotografía: Stephen Dade. Freddie Young. Banda sonora: Miklós Rózsa. Reparto: Robert Taylor. Ava Gardner. Mel Ferrer. Stanley Baker. Anne Crawford. Robert Urquhart. Maureen Swanson. Metraje: 117 minutos. Nacionalidad: Gran Bretaña.

**Sinopsis:** Tras largos años de contiendas intestinas, el rey Arturo consigue derrotar a sus últimos enemigos y devolver el orden y la paz a Inglaterra, perdonando a sus enemigos, comenzando por su hermanastro Mordred, a pesar de la oposición de su más distinguido paladín, Lanzarote. La institución de una fraternidad de caballería, la Tabla Redonda, garantiza la seguridad y estabilidad de la nueva Inglaterra. Sin embargo, una severa grieta amenaza la seguridad interna del nuevo orden político establecido por Arturo: el amor entre la reina Ginebra y Lanzarote del Lago. El noble caballero contrae matrimonio y es enviado al Norte para combatir a los pictos y guardar la frontera. Pero un ardid de Mordred consigue atraerle de vuelta a Camelot y desvelar los sentimientos de la reina y el más fiel de los caballeros de Arturo. El conflicto, y la tragedia, humana y política, resultan inevitables.

**Comentario:** La versión “canónica” de la historia del rey Arturo y sus nobles caballeros representa, también, un gran clásico del cine de aventuras. Thorpe contaba de nuevo con Taylor para interpretar a Lanzarote del Lago, y con nada menos que Ava Gardner como la reina Ginebra, y Stanley Baker como Mordred, todavía muy distante de papeles positivos como el teniente Chard, oficial al mando en *Rorke's Drift* en *Zulú* (1964), de Cy Endfield. La inconsistencia de Mel Ferrer como Arturo, a no ser que la intención de Thorpe fuera, precisamente, ésa, lastima el resultado final de una película intensa, conmovedora, de tarde de fin de semana en gran cine de pueblo en la España anterior a los cines en los centros comerciales, sentimientos heroicos, conflicto entre el amor y la lealtad. Impresionante banda sonora de Rózsa, conmovedora Anne Crawford, antológicos encuentros entre Gardner y Taylor, conversaciones de paz y de guerra en Stonehenge, vistosas armaduras... Una maravilla.

22. OLIVIER, L.: *Ricardo III* (1954) *London Films*.

**Título original:** *Richard III*. Año: 1954. Producción: Laurence Olivier. Dirección: Laurence Olivier. Guión: Alan Dent. Laurence Olivier (William Shakespeare). Fotografía: Otto Heller. Banda sonora: William Walton. Reparto: Laurence Olivier. Ralph Richardson. Claire Bloom. John Gielgud. Stanley Baker. Cedrick Hardwicke. Alec Clunes. Norman Wooland. Pamela Brown. Metraje: 160 minutos. Nacionalidad: Gran Bretaña.

**Sinopsis:** Tras la coronación como rey de su hermano Eduardo IV, candidato al trono de la Casa de York, el duque de Gloucester, Ricardo, es el único de los integrantes del bando de la Rosa Blanca que parece incómodo y a disgusto con una paz que no colma sus regias aspiraciones. Su hermano, Eduardo IV, es un hombre joven que, además, tiene garantizada la sucesión con dos niños varones, Eduardo, príncipe de Gales, y Ricardo, su hermano pequeño. Y Gloucester, del que se alejan las mujeres y se burlan los varones debido a su deformidad, se ve ahora resignado a una existencia átona y mediocre. Sin embargo, tras seducir a la viuda del príncipe Eduardo de Gales, hijo de Enrique VI, a quien él mismo había dado muerte, y constatar su capacidad para la manipulación de las voluntades humanas, su ambición traza un nuevo objetivo: alcanzar la corona de Inglaterra. Ricardo no se detiene ante ningún obstáculo de conciencia con ese objetivo. Pero su comportamiento lleva al país, de nuevo, a la guerra civil. Y, en esa guerra, a un decisivo enfrentamiento en el campo de Bosworth con el heredero de los derechos sucesorios de los Lancaster: Enrique Tudor.

**Comentario:** La más completa de todas las creaciones de Laurence Olivier, y en todas sus dimensiones. La aparición del príncipe cuya deformidad acentúa el gran maestro de la actuación inglés para componer uno de los grandes arquetipos de la historia del cine, cautiva al espectador a lo largo de una minuciosa y detallada adaptación de la larga, fecunda, brillante y compleja historia de quien acabaría por convertirse en uno de los “malos” más torvos, más astutos, más gélidos, y más matizados de la historia del cine. Un reparto excepcional, cuya mera enumeración abru-

ma casi exactamente seis décadas después -Claire Bloom, Ralph Richardson, John Gielgud, Stanley Baker- acompaña al taimado soberano. Cada escena es un recital de saber, actoral y político: la seducción de Anne Neville, una bellísima y jovencísima Claire Bloom, por Ricardo; la astucia con la que se gana al pueblo de Londres y, a renglón seguido, invita a Buckingham a besarle el sello; su implacable comportamiento con sus sobrinos, en lo que constituye uno de los ejercicios políticos más miserables de la historia, después glosado por la pintura... La batalla final, con los estandartes de Enrique Tudor con el dragón rojo de Gales apoderándose del campo de Bosworth mientras el rey ofrece su reino por un caballo, es teatro en campo abierto, extraordinaria. Un gran Olivier.

23. BUTLER, D.: *El talismán* (1954) Warner Bros.

**Título original:** *King Richard and the Crusaders*. Año: 1954. Producción: Henry Blanke. Dirección: David Butler. Guión: John Twist. (Walter Scott). Fotografía: J. Peverell Marley. Banda sonora: Max Steiner. Reparto: Laurence Harvey. Virginia Mayo. Rex Harrison. George Sanders. Robert Douglas. Metraje: 112 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos.

**Sinopsis:** En plena crisis de objetivos la Tercera Cruzada, y cada vez más distante el ejército occidental de la posibilidad de conquistar Jerusalén, se acentúan las diferencias entre los príncipes cristianos, entre quienes Ricardo, rey de Inglaterra, reclama la primacía, y la reafirma simbólicamente con su estandarte, custodiado por uno de sus caballeros de confianza, el conde Huntingdon. Sin embargo, Huntingdon es víctima de una estratagema, abandona un instante su puesto, y el estandarte de los Plantagenet desaparece, para vergüenza del noble. Más grave es que el rey Ricardo enferma de gravedad. El sultán Saladino envía a su propio médico, y la hueste cristiana se debate entre aceptar sus servicios, o darle muerte. Prevalece el criterio del rey de confiar en la nobleza y magnanimidad del sultán, y el rey sana. Eso permite

que se descubra quién conspiró contra él, quién es realmente el médico, y quién es realmente el propio Huntingdon.

**Comentario:** Walter Scott fue, una vez más, la fuente de inspiración para una producción también, una vez más, ambientada en el reinado de Ricardo “Corazón de León” y su intervención en la tercera Cruzada. El resultado es un maravilloso clásico del cine de aventuras que cuenta con un extraordinario reparto en el que, quizás, Harvey no se encuentra a la altura de una bellísima Virginia Mayo y unos George Sanders y Rex Harrison que ofrecen un auténtico recital, particularmente cuando comparten la escena, pero también por separado. David Butler rueda con oficio, carente de brillantez, Max Steiner compone una inspirada banda sonora. Y el resultado es un nuevo testimonio de la irresistible atracción que sobre el público de los años 50’ ejerce la Edad Media en su acepción más romántica, más caballeresca, y más vinculadas a criterios axiológicos sumamente exigentes

24. MATÉ, R.: *Coraza negra* (1954) Universal.

**Título original:** *The Black Shield of Falworth* Año: 1954.  
Producción: Robert Arthur. Melville Tucker. Dirección: Rudolph Maté. Guión: Oscar Brodney (Howard Pyle). Fotografía: Irving Glassberg. Banda sonora: Hans J. Salter. Reparto: Tony Curtis. Janeth Leigh. David Farrar. Barbara Rush. Herbert Marshall. Torin Thatcher. Rhys Williams. Maurice Marsac. Dan O’Herlihy. Patrick O’Neal. Craig Hill. Metraje: 94 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos.

**Sinopsis:** Un Enrique IV ya mayor se encuentra indispuerto en una jornada de caza. La expectativa de que le suceda el príncipe Hal llevaría al verdadero gobierno al Consejo, es decir, al conde de Alban. Cuando sus nobles llegan a una posada, Myles, el hijo de Deacon, el posadero, hace frente a la agresión que sufre su hermana Meg. En realidad, ambos son hijos de un caballero cuyo anillo, un león rojo rampante sobre fondo negro, muestra la nobleza de su origen. La familia se dirige con una carta dejada por su padre al castillo del conde de Mackworth, quien tiene alo-

jado al príncipe Hal, un alcohólico que, sin embargo, de acuerdo con el conde, está representando una comedia: ambos han decidido que el conde sea amigo de Alban y el príncipe se comporte como el bufón del hombre fuerte del reino para evitar que ordene su asesinato. Myles entrega al conde la carta y se convierte en escudero de armas. En realidad, pertenece a la familia Falworth, y su padre fue declarado traidor y su escudo borrado de los repertorios nobiliarios. Cuando el príncipe Hal y sus amigos descubran los planes del conde de Alban, quien tras envilecer el nombre del conde de Falworth y conseguir que fuera condenado a muerte se apoderó de sus tierras, y que ahora le conducen a nada menos que a querer eliminar al rey Enrique y a su heredero para proclamarse rey, la contribución de Myles, que le desafía a mortal combate, resultará esencial.

**Comentario:** Basándose en un relato del gran escritor de relatos de aventuras Howard Pyle, Rudolph Maté realizó un título clásico del cine de aventuras rodada en un año especialmente fecundo en películas de ambientación medieval. Lo interesante de *Coraza negra* es que se trata de una producción escenificada en la inestable Inglaterra de Enrique IV, tras el destronamiento de Ricardo II, que no presenta al príncipe de Gales, Enrique, como el atolondrado e irresponsable discípulo de John Falstaff, sino un inteligente y astuto estratega político que se ha recubierto de una máscara impenetrable para el mortífero conde de Alban. La película es sumamente ágil, y teje con enorme inteligencia la trama histórica con la legendaria, contando con la solidez de un reparto en el que sobresalen unos juveniles Tony Curtis y Janeth Leigh, siempre dominadores del género de aventuras, rodeados de un elenco excelente, en el que destaca una también muy joven Barbara Rush. Una bella película.

25. HATHAWAY, H.. *El príncipe Valiente* (1954) 20th Century Fox.

**Título original:** *Prince Valiant*. Año: 1954. Producción: Robert L. Jacks. Dirección: Henry Hathaway. Guión: Dudley Ni-

chols. Fotografía: Lucien Ballard. Banda sonora: Franz Waxman. Reparto: Robert Wagner. James Mason. Janeth Leigh. Debra Paget. Sterling Hayden. Victor McLaglen. Donald Crisp. Brian Aherne. Primo Carnera. Barry Jones. Metraje: 100 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos.

**Sinopsis:** La familia real de Thule es destronada del trono del gran reino vikingo por los partidarios del paganismo como consecuencia de su fidelidad cristiana. Tras conseguir escapar a Camelot, en donde disfruta de la acogida fraterna y el afecto del rey Arturo, el príncipe heredero, Valiente, crece en el campo en compañía de su familia y bajo la protección del rey. Pero su ilusión es Camelot, y allí se encamina, convirtiéndose en el escudero de Sir Gawain, enamorado de una bella joven. Y Valiente comparte los sentimientos de su caballero. Lo que no sospecha es que su presencia en Camelot ha llegado a conocimiento de los vikingos traidores en Thule por mediación de Sir Mordred, que aspira al trono de Camelot, y se ha comprometido con los vikingos a facilitarles la entrega de su antigua familia real a cambio de su respaldo para destronar a Arturo. Valiente deberá enfrentarse a la acción conjunta de quienes desean acabar con su familia y con el rey Arturo.

**Comentario:** El clásico del cómic fue llevado al cine por un director con tanto oficio como Henry Hathaway, ofreciendo a un joven y casi desconocido Wagner, y a una Janet Leigh ya dominadora del género, un protagonismo al que hicieron frente muy eficazmente, no desmereciendo al lado de auténticos monstruos como James Mason, Sterling Hayden, Brian Aherne, y los muy fordianos Donald Crisp y Victor McLaglen. El cómic de Harold Foster, bello pero esquemático, se ve muy enriquecido por la dirección de un realizador dotado de enorme pulso narrativo, la propia fuerza de una historia de lealtad y traición, de bondad y de inteligencia, de abnegación y generosidad, perfectamente emplazada en la década de Eisenhower y de Churchill. Las posteriores versiones del cómic no han conseguido arrebatar a la película de Hathaway una posición de privilegio entre los grandes clásicos del género

26. FRANCISCI, P.: *Atila, hombre o demonio (1954) Lux/Ponti/De Laurentis.*

**Título original:** *Atila*. Año: 1954. Producción: Georgia Andriana. Dirección: Pietro Francisci. Guión: Ennio De Concina. Richard C. Serafina. Primo Siglo. Fotografía: Ricardo Palatina. Giuseppe Rotuno. Aldo Tonta. Luciano Traslato. Banda sonora: Raúl Kraushaar. Enzo Masetti. Reparto: Anthony Quinn. Sophia Loren. Henri Vidal. Claude Laydu. Ettore Manni. Irene Papas. Colette Régis. Christian Marquand. Eduardo Ciannelli. Metraje: 98 minutos. Nacionalidad: Italia/Francia.

**Síntesis:** “La historia se escribe con sangre” dice en la película el Atila que interpreta Anthony Quinn. Año 450. Con un emperador Valentiniano III incapaz de asumir sus responsabilidades, y su madre Gala Placidia ya muy anciana, el general Aecio es enviado a las fronteras de Panonia para tratar de aliviar la presión de los hunos sobre el moribundo Imperio Romano de Occidente. Los hermanos Bleda y Atila reinan conjuntamente, pero sus pareceres son muy diversos: Bleda es partidario de mantener la paz con Roma, a cambio del incremento del tributo que los hunos reciben ya, pero Atila quiere apoderarse del propio Imperio, y no vacila en eliminar a su hermano para alcanzar su propósito. Los sacrificios de Atila a los dioses indican que le aguardan oro y caballos; también, una mujer bella y ambiciosa, en referencia a Honoria. Pero, sobre todo, un hombre que se enfrentará a él sin armas, y que tiene nombre de animal. Cuando los romanos son invadidos y derrotados por los hunos, y Aecio muere, tan sólo un hombre se interpone entre Atila y la definitiva destrucción de Roma y de la civilización. Se llama León, se le presenta como el “siervo de los siervos de Dios”. Y le advierte de que “la sangre de los inocentes caerá sobre ti”. Atila y sus hombres se retiran para siempre de Italia, y abandonan el proyecto de saquear Roma.

**Comentario:** “Han pasado los hunos”, comienza la película. O, como aclara casi inmediatamente, “un mar de sangre, de destrucción, de muerte”. Nunca una presencia histórica, a fin de cuentas, tan fugaz, dejó en la historia un rastro más imperecedero. Y la legendaria crueldad del rey de los hunos no aporta

una explicación suficiente, más de quince siglos después de su desaparición, y con él de su imperio. Atila lideró la primera de las históricas reales posibilidades de liquidación de la civilización occidental por parte de un poder procedente de Oriente. Y Dino de Laurentis y Carlo Ponti se unieron para producir una película en donde unas jovencísimas Sophia Loren e Irene Papas secundan a un Anthony Quinn completamente dominador del papel. La película tiene el mérito de reconstruir con bastante verosimilitud la corte imperial de Rávena, y la descomposición del Imperio. Y, cómo no, en la mejor tradición del cine religioso de la época, pero también en honor a las consecuencias ciertas de la entrevista entre Atila y León III, que se saldó con el abandono de Italia por parte de los hunos, concede al Santo Padre el mérito de evitar la total destrucción de las grandes capitales de la Italia bajoimperial. Una película a revisar.

27. THORPE, R.: *Las aventuras de Quintín Durward* (1955)  
Metro Goldwyn Mayer.

**Título original:** *The adventures of Quentin Durward*. Año: 1955. Producción: Pandro S. Berman. Dirección: Richard Thorpe. Guión: Robert Ardrey. George Froeschel. Fotografía: Christopher Challis. Desmond Dickinson. Banda sonora: Bronislau Kaper. Reparto: Robert Taylor. Kay Kendall. Robert Morley. George Cole. Alec Clunes. Duncan Lamont. Marius Goring. Metraje: 100 minutos. Nacionalidad: Gran Bretaña.

**Sinopsis:** Quintín Durward, miembro de la guardia escocesa del rey Luis XI de Francia, amenazado por el duque de Borgoña, Carlos, y su brutal aliado, “el jabalí de las Ardenas”, es designado para conducir a Lieja a la joven Isabel, condesa de Macroy, a quien pretendía también el capitán de la guardia escocesa, trío del propio Durward. El rey Luis XI ha consentido en que, durante el trayecto, sea secuestrada por el propio bandido de las Ardenas, y así ganar su alianza. Pero Durward, que desconoce los cálculos de la “universal araña”, consigue preservar a la dama de sus agresores y conducirla sana y salva a su destino, bajo la protección del

arzobispo de Lieja, quien disfruta de plena soberanía política y jurisdiccional. Cumplida la misión, Quintín Durward se ha ganado la animosidad del rey, del duque de Borgoña, del jabalí, y de su propio tío. Y pone al rey en la tesitura de acudir al corazón de los dominios de sus enemigos para ofrecer sus excusas.

**Comentario:** Richard Thorpe de nuevo compuso un maravilloso clásico del cine de aventuras partiendo de una excelente novela de Walter Scott y, por supuesto, de un extraordinario reparto en el que resulta inevitable recordar el trabajo que realiza uno de los más cualificados y sutiles “secundarios” de la historia del cine: Robert Morley. El actor nacido en Reading interpreta nada menos que a uno de los mayores talentos políticos de la historia, Luis XI de Francia, el hombre que consiguió conducir a su reino hacia la consolidación de la autoridad pública y el liderazgo de la Corona por encima de las ambiciones de Inglaterra y de Borgoña, hasta sumir a la primera en la Guerra Civil, y destruir el afán expansionista de Carlos “el Temerario” ante los muros de Nancy. Pero Robert Taylor es todavía un muy convincente galán del cine de aventuras, y Kay Kendall compone una de las grandes interpretaciones de su tristemente efímera carrera. Literatura, historia y cine se conjugan para ofrecer una película excelente, que no cae nunca. Y el duelo final, entre campanas, es uno de los más inolvidables del cine de aventuras.

28. *BERGMAN, I.: El séptimo sello (1957) Svensk Filmindustri.*

**Título original:** *Det sjunde inseglet*. Año: 1957. Producción: Allan Ekelund. Dirección: Ingmar Bergman. Guión: Ingmar Bergman. Fotografía: Gunnar Fischer. Banda sonora: Erik Nordgren. Reparto: Max von Sydow. Gunnar Björstrand. Nils Poppe. Bibi Andersson. Gunnel Lindblom. Maud Hansson. Bengt Ekerot. Metraje: 95 minutos. Nacionalidad: Suecia.

**Sinopsis:** En la Suecia del atormentado siglo XIV y la Peste Negra se encuentra de vuelta de las Cruzadas, junto con su escudero, el caballero Antonius Block, que después de una ausencia

de diez años, se siente agotado y desilusionado. El caballero se encuentra en la playa con un ajedrez, y la muerte se presenta para reclamar que le acompañe. El caballero, que conoce la inevitabilidad de su suerte, trata de obtener unos últimos instantes de vida y de plenitud retando a la muerte a una partida de ajedrez: si gana, se salvará, pero si pierde la muerte se lo llevará consigo. La muerte, que le advierte de que “hace ya tiempo camino a tu lado”, acepta. Sortean, y a la muerte le tocan las negras. Caballero y escudero se ponen en camino hacia una sociedad en donde existen cómicos, y un pintor pinta a la muerte en una capilla, porque quiere “advertir al pueblo de que tiene que morir” y “una calavera es mucho más interesante que una mujer desnuda”. El escudero llega a una granja en donde un antiguo teólogo se ha convertido en un ladrón que roba a los muertos, mientras los cómicos representan sus historias en un pueblo hasta que una procesión de penitentes llega entonando el *Dies irae*. El caballero ofrece a los cómicos alojarse en su castillo. María, una cómica joven, madre de un niño de un año, es feliz ante la hermosura de la vida. El caballero, sin embargo, piensa que “la fe es un grave sufrimiento, es como amar a alguien que está en las tinieblas”. La partida prosigue, mientras la muerte avanza. Cuando concluye, y la muerte se presenta para llevarse consigo al caballero y a todos los suyos, Antonius Block puede, finalmente, decirle “no temo nada”.

**Comentario:** Una película extraordinaria. Para mí, conjuntamente con *Un verano con Mónica*, y *Fresas salvajes*, la más acabada expresión de la inteligencia, la sensibilidad, y la autenticidad con las que se expresaba el genio de Bergman antes de convertirse en un terapeuta conyugal y familiar, eso sí, de lujo. Max von Sydow se reveló como un extraordinario actor como el caballero, igual que Gunnar Björstrand como la muerte. Pero también irrumpió Bibi Andersson, para convertir a *El séptimo sello* en una película de auténtico culto, y a Bergman en uno de los grandes autores de la historia del cine, muy poco capaz de suscitar indiferencia en el espectador. Bergman se sabía inmerso en un triángulo vital sin resolución posible: “el teatro es mi mujer, y el cine, mi amante”. Impresionante la confesión del caballero ante la muerte,

que le escucha sin revelar hasta el final su presencia. Antonius representa a “los que queremos creer en Dios y no creemos”.. Y, al mismo tiempo, el caballero se pregunta “¿por qué no soy capaz de matar a Dios dentro de mí”. La muerte le responde que la mayor parte de los seres humanos “ni piensan en la muerte ni piensan en nada”. El caballero, sin embargo, siente “amargura por el tiempo perdido”, y por eso busca “una acción única que me de la paz”. Pero se enfrenta a su propio vacío que es “un espejo puesto delante de mí mismo”. Y a la angustia de “la imposibilidad de alcanzar a Dios con nuestros sentidos”. Probablemente la clave la proporciona la pregunta de la muerte al caballero: “¿acabarás de hacer preguntas?”. La respuesta de Antonius Block no puede ser más humana: “no, no acabaré”.

29. *PREMINGER, O.: Santa Juana (1957) Artistas Asociés.*

**Título original:** *Sainte Jeanne*. Año: 1957. Producción: Otto Preminger. Dirección: Otto Preminger. Guión: Graham Greene (George Bernard Shaw). Fotografía: George Périnal. Banda sonora: Mischa Spoliansky. Reparto: Jean Seberg. Richard Widmark. Richard Todd. Anton Walbrook. John Gielgud. Felix Aylmer. Harry Andrews. Barry Jones. Finlay Currie. Bernard Miles. Patrick Barr. Metraje: 110 minutos. Nacionalidad: Francia/Estados Unidos.

**Sinopsis:** 1429. Ingleses y borgoñones se reparten el dominio de Francia, y el Delfín Carlos, todavía no coronado en Reims, se encuentra a punto de perder sus escasos dominios, asediada Orleáns. Juana, doncella procedente de Lorena, escucha voces que la empujan a acudir a presencia del Delfín para ponerse al frente de sus ejércitos y expulsar a los ingleses de Francia. La joven consigue ser recibida por el rey, reconocerle a pesar de su ardid para hacer pasar a uno de sus cortesanos por él mismo, recibir el mando de un ejército desmoralizado, y encabezar la ofensiva contra las fortificaciones inglesas que cierran el cerco sobre Orleáns, llave de los últimos territorios franceses todavía libres de la ocupación inglesa. Juana de Arco es herida, y comienza a

ser consciente del terrible destino que le aguarda. Tras levantar el asedio, y conseguir que Carlos VII sea ungido rey en Reims, fracasa en su intento de expugnar París, es apresada en Compiègne, y sometida a juicio, por brujería, en Ruán. Un juicio del que cabe solo esperar un veredicto.

**Comentario:** Preminger en su plenitud, dos años después de *El hombre del brazo de oro*, el mismo año de *Buenos días, tristeza*, un año antes de *Porgy y Bess*, a la que en 1959 siguen *Anatomía de un asesinato*, en 1960 *Éxodo*... Sin embargo, la película no alcanza la intensidad histórica de la Juana de Arco de Victor Fleming precedente, ni la originalidad de la *Juana de Arco* de Roberto Rossellini, ni la sutileza analítica de *El proceso de Juana de Arco* de Bresson. Los incondicionales de Jean Seberg podemos admirar en todo su esplendor a la inmensa actriz. Pero Richard Widmark no funciona como el Delfín ni Walbrook como el obispo Cauchon, y sólo algunos secundarios, como el gran Finlay Currie en su composición del arzobispo de Reims, rescatan el magnífico guion elaborado por Graham Greene a partir de la obra original de Bernard Shaw. Es posible que un cierto exceso de “pedigrí” intelectual, y de preciosismo vienés en los diálogos, termine lastrando la eficacia necesaria para bordar una historia cuya entraña humana desborda la rigidez teatral y las profundas reflexiones gentileza del autor de *El poder y la gloria*. No es el mejor Preminger, ni es la mejor Juana de Arco. Pero es una película muy buena.

30. FLEISCHER, R.: *Los vikingos* (1958) Bryna Productions/ United Artists.

**Título original:** *The Vikings*. Año: 1958. Producción: Kirk Douglas. Jerry Bresler. Dirección: Richard Fleischer. Guión: Dale Wasserman. Calder Willingham. Noel Langley (Edison Marshall). Fotografía: Jack Cardiff. Banda sonora: Mario Nascimbene. Reparto: Kirk Douglas. Janeth Leigh. Tony Curtis. Ernest Borgnine. James Donald. Alexander Knox. Maxine Audley.

Frank Thring. Eileen Way. Orson Welles (narrador) Metraje: 115 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos.

**Sinopsis:** El rey de Northumbria perece a manos del caudillo vikingo Ragnar. Le sucede su primo, Aella. Pero la reina Enid espera un hijo de Ragnar, y de común acuerdo con el padre Godwin lo envía al nacer a Italia, no sin antes colgarle una medalla que lleva consigo la piedra del pomo de la espada de los reyes de Northumbria.

Veinte años después, Aella desea casar a su hija Morgana con el rey Rhodri de Gales, al tiempo que trata de eliminar a su primo, Lord Egbert, que tras la muerte de la reina Enid conoce el secreto de la familia. Egbert es acogido por Ragnar en Noruega y conoce a su hijo y heredero, el brillante y audaz Einar, que pierde un ojo compitiendo en el manejo de los halcones con uno de sus esclavos, Eric, quien esa noche es condenado a morir ahogado y devorado por los cangrejos. Egbert, sin embargo, ha observado la piedra en el collar que tiene colgado, lo libera, y lo toma a su servicio. Einar, mientras, consigue apoderarse de Morgana cuando se desplazaba en barco hacia Gales, y llevarla a Noruega. Su idea inicial era pedir un rescate, pero decide convertirla en su reina. Esa noche, en plena celebración vikinga, Morgana y Eric consiguen escapar remando hacia la niebla. Dos barcos bajo el mando de Ragnar y Einar les persiguen, pero Ragnar encalla y es capturado por Eric, y Einar desiste en la persecución. Ambos jóvenes deciden dirigirse hacia el castillo de Aella en Northumbria, en donde Ragnar es condenado a morir devorado por perros, pero Eric se apiada y le cede una espada para morir en combate e ir al Walhala. En castigo, Aella ordena que se le corte una mano. Tanto Eric como Einar, que además rivalizan por Morgana, son ahora los enemigos de Aella. Además de enemigos entre sí. Sin embargo, Einar conoce el vínculo que le une con Eric.

**Comentario:** Una de las mejores películas de aventuras de la historia del cine. Un título maravilloso, que cuenta con un director tan solvente como Fleischer, y un responsable de la fotografía, tan importante siempre, pero especialmente en esta película, con tanto oficio como Jack Cardiff. Kirk Douglas produjo, y decidió rodar en los fiordos de Noruega los exteriores, exceptuado el an-

tológico asedio final, filmado en el castillo de Fort-la-Latte, en el Cap Fréhel de Bretaña. Momentos imborrables, como el drakkar entrando por el fiordo luminoso en el que habitan los hombres del Norte, los festejos vikingos, el salto de Ragnar entre los perros de Aella invocando a Odín, el asedio del castillo en todas sus fases, incluido el portentoso lanzamiento de hachas, el gran duelo entre los hermanos, el imponente funeral vikingo, mientras suena la inolvidable música de Mario Nascimbene... Una película imprescindible del género, y uno de los grandes títulos del cine de aventuras, inolvidable habiendo transcurrido ya más de medio siglo desde su estreno.

31. GERONIMI, C.; CLARK, L.; LARSON, E.; REITHERMAN, W.: *La bella durmiente* (1959) Walt Disney Pictures.

**Título original:** *Sleeping Beauty*. Año: 1959. Producción: Walt Disney. Dirección: Clyde Geronimi. Les Clark. Eric Larson. Wolfgang Reitherman, Guión: Erdman Penner. Joe Rinaldi. Winston Hibler. Bill Peet. Ted Sears. Ralph Wright. Milt Banta. Banda sonora: George Bruns. Reparto: Voces de Mary Costa. Bill Shirley. Eleanor Audley. Verna Felton. Barbara Luddy. Barbara Jo Allen. Taylor Holmes. Bill Thompson. Metraje: 75 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos.

**Sinopsis:** Con el fin de celebrar el nacimiento de su primera hija, Aurora, el rey Esteban y su esposa organizan una fiesta a la que no invitan a un hada maligna, Maléfica, que decide vengarse maldiciendo a la recién nacida para que cuando cumpla dieciséis años se pinche con un huso y muera. Tres hadas buenas, Flora, Fauna y Merryweather, se llevan a la niña consigo al bosque, para que pueda escapar al hechizo, y allí crece y es educada. Ha sido prometido al príncipe Felipe, pero desconoce este hecho, así como su propia identidad. Ambos jóvenes se encuentran en el bosque y se enamoran, ignorando el hecho de estar prometidos. Cuando Aurora cumple los dieciséis años, es descubierta, Maléfica consigue que se cumpla su maldición, aunque Aurora no muere, sino que cae en un profundo sueño, y con ella todo el

reino cae en postración. Las hadas recorren el reino en busca de Felipe mientras Maléfica secuestra al príncipe. Las hadas consiguen liberarlo, y el príncipe se enfrenta a la bruja. Después de un dramático combate en el que Maléfica adopta la forma de un dragón, el príncipe la derrota, despierta del sueño a Aurora con un beso, y el reino regresa a la plenitud, mientras ambos jóvenes unen sus vidas para siempre.

**Comentario:** Los hermanos Grimm, precursores de la Historia del Derecho y receptores y recreadores de muchas de las grandes historias de la tradición popular germánica, una síntesis no anecdótica o casual, popularizaron una historia que habría de originar numerosas adaptaciones artísticas. Esta película no es la más desdeñable, aunque la célebre canción de la película -"Eres tú, mi príncipe azul, que yo soñé..."- adjudica a la producción una convencional fama de cursilería y de gazmoñería. Pero el combate entre Maléfica y el príncipe, incrementó el dramatismo y la espectacularidad de las producciones de Disney muy notablemente.

Los Grimm y la Historia del Derecho entraron en una nueva dimensión cuando Walt Disney decidió producir esta animación, que se convirtió en uno de sus más grandes clásicos. Y, también, contribuyó decisivamente una imagen tópica de la Edad Media muy vinculada a su visión como tiempo de gentiles damas y princesas, malvadas brujas, hadas buenas, y providenciales príncipes. Con sus seis millones de dólares de presupuesto, el mayor nunca dedicado a una película de animación, *La bella durmiente* se convirtió en el más elaborado y cuidado largometraje de la historia del género, además de suscitar una gigantesca controversia. En todo caso, la película originó otra Edad Media. Probablemente, una de las más presentes en la vida popular.

32. BERGMAN, I.: *El manantial de la doncella* (1960) *Svensk Filmindustri*.

**Título original:** *Jungfrukällan*. Año: 1960. Producción: Ingmar Bergman. Allan Ekelund. Dirección: Ingmar Bergman.

Guión: Ulla Isaksson. Fotografía: Sven Nykvist. Banda sonora: Erik Nordgren. Reparto: Max von Sydow. Birgitta Valberg. Gunnel Lindblom. Birgitta Pettersson. Axel Düberg. Metraje: 90 minutos. Nacionalidad: Suecia.

**Sinopsis:** Una piadosa dinastía sueca, regida por el bondadoso rey Töre y su esposa Mareta, cuya vida es muy sencilla, se prepara para la ofrenda anual de las velas en el altar de la Virgen María, una ofrenda que debe realizar una doncella. Töre envía a su hija Karim en compañía de Ingrid, una joven desde niña acogida en su casa que siente una profunda envidia por Karim. En el transcurso del viaje, y cuando deben atravesar el bosque, Ingrid deja a Karim sola. Y sola se encuentra a unos pastores que la invitan a detenerse con ellos y compartir los alimentos. Sin embargo, a renglón seguido, la agreden brutalmente y la asesinan, mientras Ingrid contempla pasivamente toda la escena. Los asesinatos llegan posteriormente a casa del rey Töre quien los acoge, alimenta y cobija, como a cuantos viajeros ruegan su hospitalidad. Pero al encontrar objetos pertenecientes a Karim, descubre la identidad de sus huéspedes. Y su respuesta no puede ser más explícita.

**Comentario:** La película que más tópicamente alimenta la leyenda anti-bergmaniana, una leyenda que reconoce la originalidad del inconfundible sello del director sueco, pero le acusa severamente de hermetismo, grandilocuencia y pesadez, sigue suscitando cualquier forma de sentimiento, exceptuada la indiferencia, y eso medio siglo después de su estreno. Con Bergman, uno puede llegar a no saber nunca si es (casi) tan bueno y tan profundo como Dreyer, una de esas voces singulares de la historia del cine que discurre en paralelo al discurso de las grandes productoras o, simplemente, un cineasta que sólo se entiende a través de las parodias maravillosas de uno de sus grandes admiradores, Woody Allen. Yo, confieso: creo firmemente que Bergman es casi tan bueno como Dreyer, y que no existe película de Bergman que no merezca verdaderamente la pena. *El manantial de la doncella* es una maravillosa puesta en escena de la piedad, la inocencia y la belleza, pero también de la violencia y la brutalidad que atropellan esa piedad, esa inocencia, y esa belleza. Y, por eso, una magní-

fica metáfora de la propia Edad Media. Los trabajos de Max von Sydow y Birgitta Valberg son magistrales. Una gran película.

33. MANN, A.: *El Cid (1961) Rank Organisation/Samuel Bronston Productions.*

**Título original:** *El Cid*. Año: 1961. Producción: Samuel Bronston. Jaime Prades. Michael Waszynki. Dirección: Anthony Mann. Guión: Fredric M. Frank. Philip Yordan. Ben Barzman. Fotografía: Robert Krasker. Banda sonora: Miklós Rózsa. Reparto: Charlton Heston. Sophia Loren. Ralf Vallone. Geneviève Page. Herbert Lom. John Fraser. Gary Raymond. Metraje: 182 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos/Italia.

**Sinopsis:** Rodrigo Díaz de Vivar, infanzón castellano, se distingue al mando de las tropas castellanas ya durante el reinado de Fernando I. Enamorado de doña Jimena, su padre se enfrenta a él acusándole de traidor, lo que origina un combate en el que Rodrigo da muerte al padre de su amada, quien pone fin a la relación y opta por la vida monástica. En realidad, el problema de fondo es la rivalidad entre Sancho y Alfonso, hijos del rey Fernando, por una sucesión que recae en Castilla en Sancho II, señor de don Rodrigo, y en León en Alfonso VI a quien secunda el conde Ordoñez, distinguido por su capacidad para la intriga. Sancho derrota a Alfonso, pero es asesinado durante el asedio de la plaza de Zamora. Rodrigo encabeza el malestar de los nobles castellanos ante la trágica muerte de su rey, y requiere a su hermano y sucesor para que jure no haber participado en su asesinato. La ceremonia, de inusitada violencia, tiene lugar en la iglesia de Santa Gadea de Burgos, y Alfonso VI presta el juramento, pero también hace visible su hostilidad a Rodrigo, a quien destierra. A partir de ese momento, Rodrigo Díaz de Vivar se convierte en un soldado profesional en la España del último tercio del siglo XI, a quien los musulmanes comienzan a denominar “El Cid” por su capacidad para prevalecer siempre en el campo de batalla. Rodrigo, reconciliado y casado con doña Jimena, sueña siempre con regresar a Castilla. Pero se apodera del reino de Valencia, en donde instaura

un orden político de convivencia y tolerancia entre cristianos y musulmanes.

Durante la Era de Alfonso VI, los reyes cristianos realizan grandes progresos territoriales y someten a tributo a los reinos de una España musulmana políticamente muy fracturada. Sin embargo, cuando la reacción almorávide conduce a una nueva invasión de España y la completa derrota del ejército castellano en la batalla de Zalaca el año 1085, Rodrigo y su plaza fuerte de Valencia se convierten en la posición defensiva avanzada del conjunto de la España cristiana. Comienza un largo asedio en cuyo transcurso un ya debilitado Rodrigo enferma y fallece. Pero todavía no ha disputado su última batalla.

**Comentario:** Uno de los grandes clásicos del llamado “cine histórico” se nutrió del *Poema de Mío Cid*, de una interpretación libérrima de la historia de España, y del talento de uno de los grandes autores de la historia del cine, como era Anthony Mann. También, de un reparto estelar, encabezado por Charlton Heston y Sophia Loren en la cúspide de sus respectivas carreras, de magníficas localizaciones en una España de No-Do y venerables historiadores, volcada con un proyecto al que habrían de seguir nuevas grandes superproducciones de Samuel Bronston, como *La caída del imperio romano* (1964), también del propio Mann y *Cincuenta y cinco días en Pekín* (1965), de Nicholas Ray, y de la propia entidad de una historia, la de Rodrigo Díaz de Vivar, que representa una auténtica síntesis de todos los grandes sujetos de debate del universo feudal, y muy especialmente del hispánico: la tensión política entre Corona y nobleza, la convivencia entre religiones y culturas, las reacciones integristas, y la construcción de la identidad política. La película, sin embargo, no resuelve con fluidez el tránsito del Cid más íntimo, y su legendaria historia de amor con doña Jimena, hacia el Cid reivindicativo y exigente en su relación con Alfonso VI, y no digamos el Cid de grandes escenarios abiertos, batallas y cabalgadas. Una película imprescindible en esta selección. Otro tiempo. Otro cine. Imborrables ambos.

34. *FERNÁN GÓMEZ, F.: La venganza de Don Mendo (1961) Cooperativa Acta.*

**Título original:** *La venganza de Don Mendo*. Año: 1961. Producción: Fernando Carballo. José Luis González. Dirección: Fernando Fernán Gómez. Guión: Fernando Fernán Gómez (Pedro Muñoz Seca). Fotografía: José F. Aguayo. Banda sonora: Rafael de Andrés. Reparto: Fernando Fernán Gómez. Paloma Valdés. Juanjo Menéndez. Antonio Garisa. Lina Canalejas. Joaquín Roa. María Luisa Ponte. José Vivó. Paula Martel. Xan das Bolas. Fernando Sánchez Polack. Metraje: 88 minutos. Nacionalidad: España.

**Sinopsis:** Mendo, un caballero carente de recursos, entre otros motivos debido a su escasa destreza en el “vil” juego de naipes denominado “siete y media”, mantiene un romance con Magdalena, una ambiciosa joven cuyo padre ha destinado a contraer matrimonio con el duque de Toro. Cuando la pareja es sorprendida por el padre, y para no mancillar el nombre de Magdalena, Mendo admite haber acudido como ladrón, y no como amante, lo que le conduce a prisión. Mendo jura venganza. Y, cuando escapa a la lóbrega mazmorra en la que se encuentra, adopta la indumentaria y profesión de un trovador, Lindoro, que de nuevo atrae la atención de Magdalena, ignorante de su verdadera personalidad, ya duquesa consorte de Toro, y amante del rey. Mendo decide valerse de la atracción de Magdalena para terminar revelando su verdadera personalidad y perpetrar su venganza.

**Comentario:** El gran Pedro Muñoz Seca, víctima de la intolerancia cainita que en ocasiones se suscita en la historia de España, hubiera seguramente disfrutado contemplando, al final de la adaptación de su obra teatral al cine por el no menos grande Fernando Fernán Gómez, cómo el apuntador se derrumba también, abrumado por el torrente de venganzas y asesinatos que, en abierta parodia de los dramones españoles de época, y de su grandilocuencia hueca, completa el humor extraordinario, lleno de ingenio, que recorre toda la obra original. La representación de teatro con escenografía de cartón-piedra compuesta por Fernando Fernán Gómez mucho antes de *Perceval el galés* de Eric

Rohmer, facilita al espectador, y desde un principio, el necesario distanciamiento irónico con el que el propio genio del dramaturgo gaditano había decidido evocar, con enorme humor y ternura, un género teatral muy unido al gusto del público novecentista. Los soldados que corren por el escenario y detrás del escenario para reaparecer y simular un gran número de figurantes, la divisa del duque de Toro, con sus banderillas, los primos pravianos... El repertorio de memorables puestas en escena de los geniales hallazgos de Muñoz Seca es inagotable. El reparto es maravilloso, expresión fiel de la grandeza de la profesión actoral en España. Y en cualquier tiempo y circunstancia. Filmada el mismo año que *El Cid*, *La venganza de Don Mendo* permite una aproximación menos solemne a la historia medieval de España.

35. *DE FELICE, L.: Constantino el Grande (1962) Beaver-Champion Attractions/Jadran Film/Jonia Film.*

**Título original:** *Constantino il Grande*. Año 1962. Producción: Ferdinando Felicioni. Dirección: Lionello de Felice. Guión: Lionello de Felice. Ennio de Concini. Diego Fabbri. Ernesto Guisa. Fulvio Palmieri. Franco Rossetti. Guglielmo Santangelo. Fotografía: Massimo Dallamano. Banda sonora: Mario Nascimbene. Reparto: Cornel Wilde. Belinda Lee. Massimo Serato. Christine Kaufmann. Fausto Tozzi. Tino Carraro. Carlo Ninchi. Vittorio Sanipoli. Elisa Cegani. Metraje: 127 minutos. Nacionalidad. Italia.

**Sinopsis:** El año 305 el Imperio Romano, tras las reformas de Diocleciano, se encontraba subdividido en el de Occidente y el de Oriente, amenazado en todas sus fronteras por los bárbaros. Constancio Cloro, César en Occidente como heredero del emperador Maximiano, se encontraba en Tréveris, en donde su hijo Constantino contiene las irrupciones francas antes de ser llamado a Roma por Diocleciano, emperador de Oriente y creador de la Tetrarquía. Su padre le entrega un anillo de su madre, de quien nunca le habló. En Roma Fausta, su prometida, hija del emperador Maximiano, y hermana de Majencio, entrega al escultor

Amodio un busto de Constantino. En realidad, Amodio ha sido encargado por Maximiano y Majencio de asesinar a Constantino, y necesita conocer su aspecto. Tras fracasar, Constantino llega a la capital, en donde los dos emperadores abdican en sus Césares, Constancio Cloro en Occidente y Galerio en Oriente, con Flavio Severo y Licinio como nuevos Césares. Pero, en realidad, Maximiano quiere todo el poder para Majencio.

Constantino regresa a las fronteras britanas del Imperio a tiempo de asistir a su padre en el combate contra nuevas invasiones. Constancio Cloro muere, Constantino es proclamado emperador y envía un comunicado al Senado explicando sus directrices políticas: en el exterior, paz en las fronteras con los bárbaros; en el interior, paz a través de la tolerancia hacia los cristianos. Maximiano acude a Tréveris a la boda de Constantino con Fausta, e intenta asesinar a su yerno. Tras su fracaso, se suicida. Mientras, el Senado, manipulado por Majencio, le destituye, y proclama al propio Majencio en Occidente, a quien se une Licinio en Oriente tras el asesinato de Galerio. Finalmente, Constantino se impone a Majencio en la Batalla del Puente Milvio. Constantino se convierte en emperador, conoce a Elena, su madre, y abre un nuevo período de la historia.

**Comentario:** Cuando una película comienza con los frescos de Piero della Francesca en Arezzo sobre Constantino y la Vera Cruz, calificarla como “*peplum*” resulta una simplificación muy poco admisible. A partir de ese instante, además, la capacidad de Lionello de Felice para reflejar el clima político apasionante del Bajo Imperio es muy notable. Una de las mejores expresiones de la calidad de un género, muy injustamente minusvalorado, ofrece una muy interesante recreación del modelo de autoridad imperial creado por Diocleciano, en paralelo con el profundo debate político e institucional que suscitaba la ya muy generalizada difusión del cristianismo por el Imperio en los primeros años del siglo IV. La posición de la película es nítidamente favorable a la figura de Constantino y, con el mismo énfasis condena a Majencio, pero permite contemplar las fortalezas y debilidades del modelo institucional del Bajo Imperio.

Un Cornel Wilde que no es ya el de *Forever Amber* (1947) de Otto Preminger, pero si todavía un gran y convincente actor, encabeza un reparto propio del género, con Belinda Lee y Massimo Serato, pero que funciona muy correctamente. Inolvidable funeral en York por Constancio. En *Elena*, el libro que a su madre dedicó Evelyn Waugh, el emperador Constantino afirma que “Roma es pagana y lo será siempre”, y por eso, porque tiene necesidad de “empezar algo nuevo”, funda Constantinopla, como “una gran capital cristiana en el centro mismo de la cristiandad”. El Constantino de Lionello de Felice es un hombre justo y de gobierno, un soldado y un líder. Un hombre entre dos mundos y dos eras. Una figura capital de la historia.

36. *BRESSON, R.: El proceso de Juana de Arco (1962) Agnès Delahaie Productions.*

**Título original:** *Procès de Jeanne d’Arc*. Año: 1962. Producción: Agnès Delahaie. Dirección: Robert Bresson. Guión: Robert Bresson. Fotografía: Léonce-Henry Burel. Banda sonora: Francis Seyrig. Reparto: Florence Delay. Jean-Claude Fournau. Marc Jacquier. Roger Honorat. Metraje: 62 minutos. Nacionalidad: Francia.

**Sinopsis:** Blanco y negro. Unos pasos sobre la piedra, un hábito oscuro. Una carta de una madre que afirma haber educado en la fe y en la lealtad a la Iglesia a la hija a la que dio a luz, una hija acusada y condenada injustamente. A continuación, un texto que informa al espectador de que Juana de Arco, quemada en Ruán el 30 de mayo de 1431, no recibió sepultura. Pero si dejó su palabra en el proceso al que fue sometida, y puede consultarse en las actas del proceso de rehabilitación que se realizó veinticinco años después.

A continuación, unas manos esposadas juran sobre la Biblia. Son las manos de una joven sometida a juicio que no admite la prohibición de no escapar de la prisión, porque es el derecho de todo prisionero. Que asegura que dirá la verdad, pero no toda la verdad, porque no puede revelar lo que juró no revelar. Que

escuchó las voces de Santa Catalina y Santa Margarita y disfrutó del consuelo, que no la voz, de San Miguel. El interrogatorio, que dirige el arzobispo Cauchon, es primero público, y después en la propia celda de la acusada. Algunos de los jueces abandonan disconformes con un procedimiento en donde el proceso y desarrollo del juicio no responde a las acusaciones presentadas contra la joven, quien además carece de defensa, y es amenazada con sufrir tortura. Juana de Arco se remite a Dios y al Papa y, en una segunda ocasión, al Papa, al Concilio y a la Iglesia para que determinen si las acusaciones que recibe son justas. Cauchon, que como obispo se declara juez “en materia de fe”, que no en el orden civil, y que dice querer su salvación y no su muerte, consigue que en primera instancia la joven firme una retractación que la permite conservar su vida. Pero, finalmente, Juana de Arco no reconoce su retractación y es condenada a morir en la hoguera.

**Comentario:** “Juzgad mis actos y mis palabras”, dice Juana de Arco cuando se la invita a reconocer sus “errores” para salvar su vida. Y ese examen de hechos y testimonios pretende compartir con el espectador Robert Bresson. Apenas una hora de puro, desnudo y contundente cine. Una de las más conmovedoras y, desde luego, más intensas manifestaciones de la autoría del genial director. La Juana de Arco de Bresson, encarcelada en una morada sórdida, es una mujer muy parca en palabras, muy consciente de su suerte, muy devota de la verdad, que hace del silencio y de la economía gestual sus mejores expresiones de autenticidad. Como personaje histórico, se diría que incorpora la visión del cine que atesoraba el director auvernés, siempre conceptista, siempre aliado con la inteligencia y la sensibilidad del espectador, siempre distante. Al final del proceso, Juana de Arco apela “a la conciencia de los jueces”. La película persigue ese mismo efecto en el espectador. Y el maravilloso trabajo de Florence Delay permite reconocer las circunstancias que rodean la vida de un ser humano privado de su libertad por razones injustas, y su actitud ante el dolor y la muerte, una materia muy presente en toda la producción de Bresson, al menos desde *Diario de un cura rural* (1950), prosiguiendo por *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956), y cerrando con la propia obra final del extraordinario realizador,

*El dinero* (1983) Una Juana de Arco medieval y, también, casi por lo tanto, intemporal.

37. REITHERMAN, W.: *Merlín el encantador* (1963) Walt Disney Pictures.

**Título original:** *The Sword in the Stone*. Año: 1963. Producción: Ken Peterson. Dirección: Wolfgang Reitherman. Guión: Bill Peet. Banda sonora: George Bruns. Reparto: Voces de Sebastian Cabot. Karl Swenson. Rickie Sorensen. Junius Matthews. Metraje: 80 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos.

**Sinopsis:** Se abre un volumen de *The Sword in the Stone* de T. H. White por la primera página, mientras un trovador canta el argumento de la historia, que se describe con una serie de ilustraciones que explican por qué la espada se localiza en la piedra, y que sólo quien pueda extraerla podrá aspirar a reinar legítimamente. A continuación nos encontramos con el mago Merlín y su lechuza Arquímedes, en su refugio en el bosque. Entonces llega un visitante, Arturo, que está buscando una flecha perdida por su señor, Kay. Merlín anuncia que asume la educación del niño, y le acompaña al castillo en el que vive.

Merlín sabe que Arturo no es el hermano menor y ayudante del joven Kay, un bruto carente de sensibilidad y lleno de ambición, sino el legítimo heredero del trono, que habrá de ocupar cuando esté preparado para reinar. Y él mismo, y todo el pueblo inglés, tendrá ocasión de descubrirlo cuando, habiéndose organizado un torneo de caballería para que su vencedor se convierte en rey y ponga fin al prolongado interregno, y habiendo olvidado la espada de Sir Kay, Arturo recurre a la espada que lleva décadas en la piedra, esperando a su legítimo heredero, que será la única persona capaz de extraerla de su morada. Valiéndose de sus cualidades mágicas y de encantamiento, Merlín educa a Arturo en todos los saberes humanos, en geografía e historia, en el conocimiento de la naturaleza, convirtiéndose en toda clase de animales. Se prepara así para el momento decisivo de su vida, en

una metáfora de lo que la infancia, una infancia de juegos y de aprendizaje, es y debe ser para cualquier niño.

**Comentario:** Dos años después de *101 dálmatas* (1961), Disney produce este cuento medieval pasado por los años 60', con música dotada de resonancias jazzísticas de fondo, partiendo en *The Sword in the Stone* de T. H. White, uno de los libros predilectos de John Kennedy y Jacqueline Bouvier. Y en plena presidencia del joven y brillante político bostoniano, Walt Disney impulsa una versión animada de la epopeya artúrica y, se diría, su propia contribución a los "Mil Días" el mismo año que se encaminan hacia su trágica quiebra. Como producción dirigida a un público infantil, *La espada en la piedra*, que es el verdadero título de *Merlín el encantador*, no se centra en el mítico bardo y mago, sino en los primeros años de Arturo, es decir, en la formación de un rey. El pequeño Arturo es un niño vivaz, despierto e inteligente. Pero es un niño. Y Merlín un mago sorprendente y bondadoso, dotado de grandes y diversos conocimientos, y de una sorprendente visión prospectiva de la historia.

Si con *La bella durmiente* Disney parecía poner fin a la Era Eisenhower, y adherirse a sus valores caballerescos, *Merlín el encantador* parece también erguirse como la contribución de la mítica productora al proyecto político de la Era Kennedy, jovial, lleno de vida y de optimismo. También del sentido del liderazgo y de la responsabilidad. Toda una demostración de la capacidad de la factoría Disney para adoptarse a las corrientes dominantes de sus tiempos.

38. CARDIFF, J.: *Los invasores* (1963) Columbia/Warwick/Avila.

**Título original:** *The Long Ships*. Año: 1963. Producción: Irving Allen. Dirección: Jack Cardiff. Guión: Berkeley Mather. Beverly Cross. Fotografía: Christopher Challis. Banda sonora: Dusan Radic. Reparto: Richard Widmark. Sidney Poitier. Rossanna Schiaffino. Russ Tamblyn. Oscar Homolka. Colin Blakely.

Lionel Jeffries. Metraje: 123 minutos. Nacionalidad: Gran Bretaña/Yugoslavia.

**Sinopsis:** Para los navegantes vikingos, después de siglos de expediciones por todo el Hemisferio Norte, existe un tesoro tan mítico como subyugante: la campana de oro de San Jaime, una gigantesca pieza de oro macizo que los cristianos han conseguido mantener a salvo de sus correrías. Uno de los más expertos entre sus caudillos y navegantes entre los hombres el Norte, Rolfe, descubre el emplazamiento de la campana, se apodera de un drakkar y decide acudir a la búsqueda del legendario tesoro. Pero igual propósito tiene el sheik Al Mansurh. En realidad, después de las penalidades de una terrible travesía, la expedición llega a un lugar ignoto en donde sólo una modesta iglesia se alza en ese punto de la costa. Pero, cuando las paredes de la construcción son golpeadas, todo el edificio retumba con un sonido metálico: la iglesia, toda la iglesia, es la campana de oro. Y como tal debe ser transportada. Pero, como es natural, la posibilidad de portar el gigantesco hallazgo de vuelta debe enfrentarse a numerosos contratiempos.

**Comentario:** Uno de los grandes títulos del cine de aventuras posteriores a su portentosa década de los 50'. Una maravillosa historia, un excelente reparto, y el oficio en la dirección de quien, como Jack Cardiff, era director de fotografía y, por lo tanto, obtenía el mejor partido del rodaje en grandes escenarios naturales, posibilita la composición de una película narrada con gran agilidad. Rodada en Yugoslavia, convertida en escenario de grandes producciones, como consecuencia del empeño del mariscal Tito en proyectar su régimen político y su figura en todo el mundo, la película, haciendo honor a su muy explicativo título original, recorre las facetas múltiples de la vida del pueblo vikingo: sus costumbres, sus fiestas, su pericia en la navegación, su audacia, su magnífica organización en el combate, con una antológica escena en el que la infantería vikinga se enfrenta en la playa a una carga de la caballería musulmana. Una película ágil, bien armada y bien documentada, que partiendo de un relato fantástico, ofrece un fantástico relato.

39. CORMAN, R.: *La máscara de la muerte roja* (1964) Alta Vista Productions/American International Pictures.

**Título original:** *The Masque of the Red Death*. Año: 1964. Producción: George Willoughby. Dirección: Roger Corman. Guión: Charles Beaumont. Wrought Campbell (Edgar Allan Poe). Fotografía: Nicholas Roeg. Banda sonora: David Lee. Reparto. Vincent Price. Jane Asher. Hazel Court. David Weston. Nigel Green. Patrick Magee. David Davies. Doreen Dawn. Robert Brown. Paul Whitsun-Jones. Julian Burton. Metraje: 90 minutos. Nacionalidad: Gran Bretaña.

**Sinopsis:** Ante los estragos que está causando la epidemia pestífera conocida como “la muerte roja”, el duque Próspero, un noble sin principios y sin escrúpulos, inteligente, brillante y superficial, no sin antes disponer la compañía de una joven que sumar a su numerosos gineceo, se retira a su castillo en compañía de sus mejores amigos. A lo largo de las semanas siguientes, todas las estancias del castillo, y entre ellas sus siete grandes salones, se entregan a una sucesión ininterrumpida de fiestas. Cuando han transcurrido seis meses, y sintiéndose ya seguro, Próspero decide esta vez celebrar una fiesta de disfraces en donde uno de los invitados se disfraza, precisamente, de rojo. El invitado, además, considera que ha llegado el tiempo de incorporar a las danzas del castillo una nueva tipología: la danza de la muerte. Porque el invitado sabe mucho sobre la muerte y sus danzas.

**Comentario:** Basándose en el extraordinario relato de Edgar Allan Poe, el gran Roger Corman realizó el más completo, matizado, sutil, y eficaz de todos sus trabajos, auténticos clásicos de un cine de terror cuyo recuerdo se agiganta hasta el infinito en estos tiempos de “gore” banal y repleto de efectismos para solaz de un público que se merece películas como *La máscara de la muerte roja*. El gran Vincent Price, auténtico maestro del género, y gran actor en toda circunstancia, como habría de poner de manifiesto en *Laura* (1944) de Otto Preminger interpretando, como diría Clifton Webb-Waldo Lydecker a “una belleza masculina en apuros” encabeza un gran reparto. La película, además, disfruta de una inteligente adaptación, por momentos libre, del relato de

Poe gracias a Beaumont y Campbell, y una magnífica fotografía a cargo del futuro realizador, y maestro del *thriller*, Nicholas Roeg. Un título que aporta una nueva perspectiva de las pandemias medievales. Y de las posibilidades del periodo histórico para todos los géneros, incluido el de terror, de la mano de un gran autor y un inmejorable intérprete de sus muy singulares claves.

40. MANN, A.: *La caída del Imperio Romano* (1964) Samuel Bronston Productions.

**Título original:** *The fall of the Roman Empire*. Año: 1964. Producción: Samuel Bronston. Dirección: Anthony Mann. Guión: Ben Barzman. Basilio Franchina. Philip Yordan. Fotografía: Robert Krasker. Banda sonora: Dimitri Tiomkin. Reparto: Alec Guinness. Sophia Loren. Stephen Boyd. Christopher Plummer. James Mason. Anthony Quayle. Omar Sharif. John Ireland. Eric Poter. Metraje: 150 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos.

**Sinopsis:** En pleno invierno de la Vindobona romana, el emperador Marco Aurelio siente, el año 180, llegado el final de su vida, tras derrotar a los bárbaros. Sabedor de la ineptitud de su hijo Cómodo, y de la imposible supervivencia de un Imperio mundial acosado en todas sus fronteras por sus enemigos, Marco Aurelio persuade a Livio, el más capaz de sus generales, para que tras su muerte regrese a Roma, y lidere el restablecimiento de la República, una República que él mismo habrá de proteger, y que dará pacífica cabida a los pueblos que tratan de atravesar por la fuerza el *limes* romano. Pero Marco Aurelio muere a manos de Cómodo, quien inmediatamente se proclama emperador y establece un régimen político tiránico, sometido a su voluntad cambiante, que representa la antítesis de la política de su padre: despilfarra los fondos del imperio en grandes festejos, y aniquila las fundaciones germánicas en territorio romano, asesinado a sus pobladores. Cómodo, además, elimina cualquier forma de oposición. Y, carente de la perspectiva histórica de Marco Aurelio, establece las bases para el derrumbamiento de un imperio que, a lo largo del siglo III, entra en una profunda crisis.

**Comentario:** Resulta difícil describir la lección de historia que Alec Guinness nos brinda a los espectadores al comienzo de la película. Quizás el recuerdo de un excelente y ya muy enfermo Richard Harris realizando el mismo trabajo casi cuatro décadas después en *Gladiator*, de Ridley Scott, permita colegir la magnitud de una interpretación magistral. Anthony Mann contó con uno de los grandes repartos de la historia del cine, quizás no acertado en la elección de Stephen Boyd, pero estelar en el tiempo en que la película pertenece al inmenso Alec Guinness, o en las presencias de un James Mason colosal. Magnífica música de Dimitri Tiomkin, magnífica dirección de Mann, vibrante en la carrera de cuadrigas entre Boyd y Plummer por la sierra segoviana. Y, sobre todo, la atmósfera: la efímera plenitud y la engañosa victoria que conducen a la decadencia inevitable; la reiterada y suicida incapacidad humana para crecer en la apertura, en la acogida, en la integración, y en la tolerancia. El sentido de la vida y de la historia. Marco Aurelio, anunciando ya el año 180 la Edad Media que vendrá.

41. GLENVILLE, P.: *Becket* (1964) Paramount.

**Título original:** *Becket*. Año: 1964. Producción: Hal B. Wallis. Dirección: Peter Glenville. Guión: Edward Anhalt. Fotografía: Geoffrey Unsworth. Banda sonora: Laurence Rosenthal. Reparto: Richard Burton. Peter O'Toole. John Gielgud. Siân Phillips. Donald Wolfitt. Martita Hunt. Pamela Brown. Gino Cervi. Paolo Stoppa. Metraje: 148 minutos. Nacionalidad: Gran Bretaña/Estados Unidos.

**Sinopsis:** En el último tercio del siglo XII Enrique II Plantagenet, soberano de una vastísima Monarquía que por herencia, conquista y matrimonio se extiende desde la posesión de Inglaterra y gran parte de Irlanda a Normandía y toda la fachada atlántica francesa, cuenta en Tomás Becket a su más cercano consejero y amigo, y le nombra canciller a pesar de su origen sajón. Becket le advierte al rey acerca del poder de una Iglesia que hace que “Inglaterra tenga dos reyes”. Y, “en diez años, uno”. Y no será

Enrique. El rey decide afianzar su hegemonía política poniendo al frente del arzobispado primado de Canterbury al propio Tomás Becket con el objetivo de someter a su absoluto control a esa poderosa Iglesia de Inglaterra. Becket, sin embargo, comienza por vender todos los bienes del arzobispado y, junto con los suyos, se los entrega a los pobres. Y, cuando un noble inglés decide prender y hacer matar a un sacerdote, Becket, canciller y arzobispo, que le pide a Dios que le haga digno de Él, se convierte en un hombre decidido a hacer honor a ese propósito, lo que significa no dudar en enfrentarse con la propia Corona en defensa de las inmunidades eclesiásticas o, lo que es lo mismo, la plena autonomía de la Iglesia en su esfera propia y, por lo tanto, su supervivencia como un agente político de primer orden. En la concepción de las relaciones políticas de Enrique II, eso conduce, en palabras del propio rey, a “una guerra abierta”, cuando los agentes del rey pretenden detener al arzobispo por presunta malversación como canciller, y Becket invoca la protección del Papa. Una guerra sólo puede resolverse con la victoria de uno de los bandos. Para Enrique II, el conflicto político le afecta en su fuero más íntimo. Como le dice a su esposa, Leonor de Aquitania: “nadie me ha querido, excepto Becket”. Y, ahora, “tengo que aprender a estar solo”.

**Comentario:** Con las obras teatrales de Anouilh y T. S. Eliot, especialmente del primero, como fuente literaria inmediata de la película, Peter Glenville dirige actores con la misma eficacia que había mostrado en obras como *El prisionero*, valiéndose de nuevo de un extraordinario reparto, y reproduciendo la técnica del duelo entre grandes actores, entonces Alec Guinness y Jack Hawkins, ahora Richard Burton y Peter O’Toole, esta vez asistidos por “secundarios” como John Gielgud o Sián Phillips. Enrique II quiere al frente de Canterbury a “un hombre que no tema a Dios”. El propio Becket, mirando a la Cruz, se interroga: “Señor, ¿estás seguro de que no te burlas de mí”. Cuando un Enrique II enfurecido acude a Canterbury a reprocharle su actitud independiente, “Yo no busco el poder, señor. Es que al fin he descubierto un honor digno de defender”. Enrique II le pregunta “qué honor es superior al del rey”, Becket le responde: “el honor de Dios”. Becket decide renunciar a la cancillería, y el rey acude

a entrevistarse con el obispo de Londres para encontrar el modo de destituir a Becket, el obispo, el único que votó en contra del nombramiento de Becket, prorrumpe en insultos contra el “perro sajón”. El rey muestra su cólera: “sólo te he hecho confidencia de mi odio, no de mi afecto”. La película da cuenta de un guion extraordinario, uno de los mejor escritos de la historia del cine, gracias a las magistrales interpretaciones de los dos grandes actores del momento, de los imprescindibles Burton y O’Toole.

42. *SCHAFFNER, F.: El Señor de la Guerra (1965) Universal Pictures/Court.*

**Título original:** *The War Lord*. Año: 1965. Producción: Walter Seltzer. Dirección: Franklin Schaffner. Guión: John Collier. Millard Kaufman. Fotografía: Russell Metty. Banda sonora: Jerome Moross. Reparto: Charlton Heston. Rosemary Forsyth. Guy Stockwell. Henry Wilcoxon. Richard Boone. Niall MacGinnis. Metraje: 120 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos.

**Sinopsis:** Crisagón de la Cruz, noble y guerrero, es destinado por el duque Guillermo de Gante a guarecer una torre ubicada en los pantanos de Normandía, que debe proteger de las devastaciones de los invasores frisios. Crisagón, señor feudal, de vidas y bienes, se enfrenta a una sociedad pagana que todavía realiza sacrificios humanos para procurar la fertilidad de sus cultivos. También se enamora de una joven del lugar, Bronwyn, invocando en sus esponsales el derecho feudal a yacer con ella, lo que conduce a guerreros y campesinos a una tensión sólo resuelta cuando los frisios llegan, contando con la simpatía, cuando no la abierta colaboración de las gentes del lugar. Los frisios comienzan un asedio en el que exhiben todas las técnicas de ataque de la época. En primer lugar, con un carro de asedio que contiene un ariete, repellido tras utilizar un ancla para derribar el ingenio. Por la noche, los frisios proceden al incendio de la torre de acceso al castillo, lo que finalmente no permite superar el foso. Como conclusión, una torre de asedio consigue llevar a los guerreros a pelear dentro de la torre, generando una situación crítica finalmente resuelta por la

llegada de tropas de refresco que ponen en fuga a los atacantes. Crisagón ha conseguido cumplir con su misión.

**Comentario:** “El hombre vivía de la guerra o a su merced”, decía el *trailer* publicitario de una película que, transcurrido casi medio siglo desde su estreno, ha envejecido de una manera espléndida. La eficacia de Schaffner como director, y su austeridad expresiva, depararon uno de los mejores y más contenidos trabajos de un Heston extraordinario, que a su magnífico despliegue físico, y a su convicción como intérprete de grandes epopeyas históricas, incorpora los matices de un guerrero que debe saber ser jefe de gobierno, pero que sucumbe a sus sentimientos. La espléndida aparición de Rosemay Forsyth en el que habría de convertirse en el mejor de sus trabajos, permite completar un drama que, además de una película dotada de un incomparable potencial didáctico, y un excelente vehículo para explicar la Edad Media, contiene también una bella y compleja historia de amor. Excelentes trabajos de Guy Stockwell y Henry Wilcoxon. Una película que procede a un profundo y riguroso examen de la sociedad feudal. Y, además, una gran película, sólida, intensa, con ritmo y con pulso, bien escrita, bien dirigida, y bien interpretada. Un título esencial a la historia, el derecho y la política de la Edad Media del cine.

43. REED, C.: *El tormento y el éxtasis (1965) 20th Century Fox/International Classics Inc.*

**Título original:** *The Agony and the Ecstasy*. Año: 1965. Producción: Carol Reed. Dirección: Carol Reed. Guión: Philip Dunne. Fotografía: John F. De Cuir. Banda sonora: Alex North. Reparto: Rex Harrison. Charlton Heston. Diane Cilento. Harry Andrews. Adolfo Celi. Alberto Lipo. John Stacy. Metraje: 140 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos.

**Sinopsis:** Tras someter a Ferrara y Bolonia, y pacificar los Estados de la Iglesia, el Papa Julio II decide ocuparse de su proyecto soñado: su propio mausoleo. Para su definitiva ejecución decide contratar al mejor escultor de Italia, Miguel Ángel Buonarroti, a

pesar de la radicalidad republicana de sus ideas, y en contra del criterio de su arquitecto Bramante. Pero, al mismo tiempo que de esas esculturas, el Papa quiere que Miguel Ángel se ocupe de completar la decoración de una Capilla construida unas décadas antes por uno de sus antecesores, Sixto IV, que todavía lleva su nombre, en donde apenas unos frescos de Perugino decoran sus paredes, pero cuyo diseño parece propio de “una cuadra”, en el criterio coincidente de Bramante y de Miguel Ángel. Éste comienza su obra sin demasiada fe, para captar, tras unos meses de trabajo, que se encuentra ante una irrepetible oportunidad de relatar toda la Biblia de acuerdo con un repertorio iconográfico integral. Tras diseñar un andamiaje que no daña la cubierta, Miguel Ángel comienza un trabajo colosal, que se nutre de los rostros romanos que el artista encuentra en sus propias vivencias, y suscita la impaciencia papal.

**Comentario:** En el apogeo de sus respectivas carreras, Harrison y Heston sostienen uno de esos duelos actorales característicos de la década, esta vez con nada menos que el Papa Julio II y Miguel Ángel como soportes, a partir de su reconstrucción literaria por Irving Stone, y su muy correcta adaptación al cine por Carol Reed, lejos ya de la mejor expresión de su talento en *El tercer hombre*. El milenarismo conflicto entre poder político y creación artística, entre humana vanidad y segura finitud, entre soberbia y trascendencia, se desarrolla con la historia de la concepción y realización de la Capilla Sixtina como insuperable escenario histórico y plástico. Y el duelo entre el inmenso Rex Harrison y un extraordinario Charlton Heston, plenamente identificados ambos con la interpretación de dos las grandes personalidades de la historia, se resuelve con uno de los títulos clásicos del cine de los 60'. Una película poderosa, llena de contenido, que comienza en la Edad Media y termina en el Renacimiento. Un título excepcional.

44. WELLES, O.: *Campanadas a medianoche* (1966) *International Films/Alpine*.

**Título original:** *Chimes at Midnight*. Año: 1966. Producción: Emiliano Piedra. Dirección: Orson Welles. Guión: Orson

Welles. Fotografía: Edmond Richard. Banda sonora: Alberto Lavagnino. Reparto: Orson Welles. John Gielgud. Jeanne Moreau. Margaret Rutherford. Keith Baxter. Fernando Rey. Marina Vlady. Walter Chiari. Metraje: 115 minutos. Nacionalidad: España/Suiza.

**Sinopsis:** Inglaterra se desangra en contiendas intestinas desde el reinado de Ricardo II, y su destronamiento por Enrique IV no ha puesto fin a la inestabilidad, al dolor, a la destrucción, y a la tristeza. Para el nuevo heredero de la Corona, el príncipe Hal, la mejor forma de enfrentarse a tiempos terribles es divertirse con su maestro e inspirador, John Falstaff. Pero el príncipe ha decidido poner fin al tiempo de la ausencia de responsabilidades, y hacer frente a sus obligaciones. Falstaff acepta con enorme tristeza y amargura al distanciamiento de su discípulo y amigo, recordando las numerosas ocasiones en que ambos escucharon las campanadas a medianoche. Un tiempo que ya no regresará.

**Comentario:** “¡Señor, Señor. Las cosas que hemos visto!” La mejor película nunca rodada en España, y una de las mejores entre las dirigidas por Orson Welles. De nuevo el binomio fértil conformado por dos de los más grandes genios de la historia del arte, William Shakespeare y Orson Welles, depara una obra rotunda, sensible, maravillosamente concebida y resuelta. Nunca el blanco y negro encerró tantos matices. Nunca Falstaff, ni siquiera el de Boito y Verdi, transmitió tanto en sus palabras y en sus silencios como en su interpretación por el genial creador estadounidense. Maravilloso John Gielgud como Enrique IV, siempre a sus anchas en los ropajes y modos de época, extraordinaria Jeanne Moreau, saliendo de la *Nouvelle Vague* para aterrizar en el universo del genio. Peter Bogdanovich dijo que probablemente se trataba de la mejor película de Welles, que resumió su obra con enorme sencillez: “tenemos el triángulo: el príncipe, su padre, el rey y Falstaff, que es una suerte de padre adoptivo. En esencia, la película es la historia de ese triángulo. En oposición a Falstaff, el rey representa la responsabilidad. Pero lo que es tan fascinante en Shakespeare es que el propio rey es un aventurero. Y él, que ha usurpado el trono, defiende la legitimidad. Y Hal tiene que traicionar al único hombre bueno de la historia para proteger una

herencia dudosa y realizar su destino, fríamente elegido, de héroe inglés. Y, naturalmente, Falstaff es en sí mismo un reproche y un rechazo de todas esas pretensiones reales y heroicas”. Una obra admirable.

45. *MONICELLI, M.. La armada Brancaleone (1966) Titanus. Fair Film SPI. Les Films Marceau.*

**Título original:** *L'Armata Brancaleone*. Año: 1966. Producción. Mario Cecchi Gori. Dirección: Mario Monicelli. Guión: Mario Monicelli. Furio Scarpelli. Fotografía: Dario di Palma. Banda sonora: Carlo Rustichelli. Reparto: Vittorio Gassman. Catherine Spaak. Gian Maria Volonté. Barbara Steele. Enrico Maria Salerno. Maria Gracia Buccella. Folco Lulli. Metraje: 120 minutos. Nacionalidad: Italia.

**Sinopsis:** Civitanova, una ciudad de Apulia en el siglo XI es saqueada por una banda de facinerosos. Un caballero llega a la ciudad en medio del saqueo y hace frente a los ladrones. Los bandidos le atacan y le dan por muerto. Entre los bienes del caballero figura la concesión a su poseedor del feudo de Aurrastro por el emperador Otón el Grande. Pero, para apoderarse de él, necesitan contar con otro caballero que haga creíble la pretensión. Ese caballero será Brancaleone de Norcia, descendiente de una familia en plena decadencia, lleno de palabrería sobre las virtudes y los principios, cobarde, provisto de un lamentable jamelgo amarillo. Brancaleone se convierte en el líder de una banda que integran el notario Abanos, el fuerte Pecoro, el joven Taccone, y el escudero Mangoldo. Pero, de camino al feudo, se une a la banda un caballero que resulta ser el dado por muerto, Arnolfo Main-de-Fer.

**Comentario:** Un extraordinario reparto encabezado por figuras tan imprescindibles del cine europeo, y universal, como Vittorio Gassman y Gian Maria Volonté, una excelente historia escrita y dirigida por Mario Monicelli, y una magnífica sátira de las películas de aventuras que, superada su edad dorada, se resignaban a la reproducción de tópicos grandilocuentes y huecos.

La película ofrece una perspectiva corrosiva de la Edad Media italiana, de la corrupción aberrante de los grandes principios de la caballería, y muestra la mezquindad y la vileza de la condición humana, aunque Monicelli no puede evitar mostrar una más que visible ternura por sus criaturas, que tras su más que previsible fracaso en sus pretensiones, finaliza la película en busca de nuevas aventuras. En la Era de la caballería, en donde los caballos eran signo y símbolo de preeminencia social, el legendario rocín amarillo de Brancaleone se convierte en uno de los grandes hitos en la Edad Media del cine. De otra Edad Media.

46. LOGAN, J.: *Camelot* (1967) Warner Bros.

**Título original:** *Camelot*. Año: 1967. Producción: Jack L. Warner. Dirección: Joshua Logan. Guión: T. H. White. Alan Jay Lerner. Fotografía: Richard H. Kline. Banda sonora: Fritz Loewe. Reparto: Vanessa Redgrave. Richard Harris. Franco Nero. David Hemmings. Laurence Naismith. Leonel Jeffries. Metraje: 180 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos.

**Sinopsis:** El joven y brillante rey Arturo ha instaurado un nuevo orden político cuya capital es su brillante castillo de Camelot, en donde la paz, la alegría y la justicia prevalecen. Tras su matrimonio con Ginebra, no menos joven y brillante, Camelot alcanza un nuevo esplendor, vivificado por la Tabla Redonda, una hermandad de caballeros cuya motivación única es la expansión y consolidación de los valores de Camelot por todo el mundo. Un joven noble bretón, Lanzarote del Lago, arde en deseos de unirse a la Tabla Redonda, y se encamina a Camelot, entablando combate con el mismísimo rey Arturo sin haberle reconocido. Arturo le acoge y le distingue como su mejor caballero. Al mismo tiempo, la reina Ginebra y Lanzarote se sienten desde el principio atraídos, si bien la reina intenta detestarlo, e incluso animar a los restantes caballeros a derrotarle en torneo. El amor entre ambos es pronto nítido para Arturo y, también, para Mordred, que ambiciona la Corona, y pone ante la evidencia a todo el reino con el fin de destruir Camelot y la obra del rey.

**Comentario:** La reinención de la Materia de Bretaña por los años 60', o el encuentro entre el mundo artúrico y el mundo *hippie*. No era esa la pretensión de Alan Jay Lerner y Fritz Loewe cuando compusieron el celeberrimo musical, estrenado en Broadway por un irrepetible reparto en el que Richard Burton era el rey Arturo, Julie Andrews la reina Ginebra, y Robert Goulet Lanzarote del Lago. Joshua Logan optó por Richard Harris, Vanessa Redgrave, y Franco Nero, para los tres papeles estelares, y el resultado fue una película maravillosa, probablemente más débil musicalmente que su versión en los escenarios, pero también una obra sumamente representativa de una época, una atmósfera, una cultura, y una actitud. Porque la película, basada en el musical favorito de John Kennedy y Jacqueline Bouvier, rodada en 1967, en plena Era Kennedy, encierra una significación que trasciende ampliamente más allá de sus resultados artísticos. Y su melancolía final, evocadora de ese *brief shining moment* de la historia, de ambas historias, aporta una reflexión sobre la finitud de las ilusiones humanas que, transcurrido casi medio siglo desde el rodaje de la película, conserva toda su vigencia. Un musical para una Era. Y el musical de la Edad Media del cine.

47. HARVEY, A.: *El león en invierno* (1968) Avco Embassy Pictures Release.

**Título original:** *The lion in winter*. Año: 1968. Producción: Martin Poll. Dirección: Anthony Harvey. Guión: James Goldman. Fotografía: Douglas Slocombe. Banda sonora: John Barry. Reparto: Peter O'Toole. Katharine Hepburn. Anthony Hopkins. Jane Merrow. John Castle. Timothy Dalton. Nigel Terry. Nigel Stock. Metraje: 130 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos.

**Sinopsis:** En la Navidad de 1183, y tras la muerte de Enrique, heredero de Enrique II Plantagenet y Leonor de Aquitania, el rey convoca para pasar las Fiestas en el castillo de Chinon a toda su familia, encabezada por su esposa Leonor, confinada en Salisbury, seguida por sus hijos Ricardo y Godofredo, respectivos duques de Aquitania y de Bretaña, Juan, ya entonces "sin

Tierra”, el flamante rey de Francia, Felipe Augusto, y su hermana Alais, prometida de Ricardo y amante de su padre. La herencia de Leonor y Enrique, que se extiende por toda la fachada atlántica europea, desde Escocia hasta Castilla, y de cuya suerte depende la hegemonía mundial, constituye el centro de un conflicto poliédrico, en donde todas las partes aspiran a imponerse. Pero, también, ese conflicto reviste un profundo carácter afectivo, sentimental, y familiar. Y todas las partes están dispuestas a utilizar esa facultad en su propio interés. Y hasta las últimas y, si es posible, destructivas consecuencias.

**Comentario:** Uno de los títulos imprescindibles en cualquier aproximación al cine de temática medieval. Una obra teatral extraordinaria, una dirección eficaz, y un reparto impresionante, en donde Katharine Hepburn ofrece un auténtico recital, eficazmente secundada por un Peter O’Toole que se singularizaba ya como el actor con más nominaciones frustradas al “Oscar” como mejor actor, y un elenco de jóvenes talentos que encabezaban Timothy Dalton, Jane Merrow, Nigel Terry, John Castle y a gran distancia, la galesa pasión contenida de Anthony Hopkins. El resultado final, seis nominaciones, incluidas las cinco grandes -película, dirección, guion, actriz y actor principales- y premios para el maravilloso texto de Goldman, antológicos cada uno de los diálogos entre la reina y el rey, la Hepburn (ya por tercera vez), una ya casi vieja reina, que se conmueve cuando le pide a la princesa Alais que la abrace, y la incomparable banda sonora de John Barry, la misma que acompaña con visible contundencia a los títulos de créditos iniciales, la misma que anuncia el regreso de la reina a Chinon, una escena memorable de la historia del cine. Puro arte. Y una confesión de la reina al rey: “Enrique... no me gustan nuestros hijos”.

48. DONNER, C.: *Alfredo el Grande (1969) Metro Goldwyn Mayer.*

**Título original:** *Alfred the Great*. Año: 1969. Producción: Bernard Smith. Dirección: Clive Donner. Guión: Ken Taylor.

James R. Webb. Fotografía: Alex Thomson. Banda sonora: Raymond Leppard. Reparto: David Hemmings. Michael York. Ian MacKellen. Prunella Ransome. Colin Blakely. Sinéad Cusack. Peter Vaughan. Alan Dobie. Metraje: 120 minutos. Nacionalidad: Gran Bretaña.

**Sinopsis:** Las Islas Británicas se encuentran sometidas a la tiranía de los daneses, cuya fortaleza militar sólo es superada por su crueldad. Alfredo, desde 871 rey de Wessex tras suceder a su débil hermano mayor, decide enfrentarse a los daneses y liberar a su pueblo. Pero eso significa enfrentarse con campesinos voluntariosos, pero desprovistos de cualificación militar, a un ejército bien armado y equipado, profesional, y nunca derrotado en combate formal por los ingleses. Alfredo, un joven sumamente inteligente y observador, decide aprovechar su conocimiento del terreno y de las fortalezas de sus propios hombres para oponer al ejército de los invasores a todos su pueblo. Decide adoptar una estrategia defensiva, realizando un círculo defensivo con escudos, y “llenando” el interior del círculo con mujeres y niños, lo que permite a los hombres aguantar el ataque danés, causar al ejército agresor las mayores bajas posibles y, utilizando su desgaste, terminar por pasar a la ofensiva. El genio de Alfredo permite obtener la victoria, demostrar que los daneses no son invencibles, y abrir un período de esplendor en la historia de la Inglaterra sajona.

**Comentario:** La historia del joven rey sajón que fue capaz de derrotar a los invencibles daneses gracias a la movilización de todo su pueblo, y su propia inteligencia como estrategia, fue llevada al cine por Clive Donner basándose en un reparto de jóvenes actores muy representativos del brillante cine británico del *free cinema* y años posteriores, como David Hemmings, pero cuya trayectoria habría de prolongarse en el tiempo hasta traspasar las fronteras de nuestro siglo, como es el caso de Michael York y, sobre todo, Ian MacKellen. Clive Donner tiene la virtud de reconstruir con enorme verosimilitud el clima de los años finales del áspero siglo IX, y la heroica capacidad de un pueblo inglés en plena génesis para secundar a su joven rey frente a las invasiones danesas. Hemmings ofrece una interpretación muy medida y desprovista de toda pretensión épica, una composición muy propia

de los años 60' para quien sigue siendo el único rey de la historia de Inglaterra que merece el sobrenombre de "el Grande".

49. PASOLINI, P. P.: *Decamerón* (1970) PEA

**Título original:** *Decameron*. Año: 1970. Producción: Pier Paolo Pasolini. Dirección: Pier Paolo Pasolini. Guión: Pier Paolo Pasolini. Fotografía: Tonino Delli Colli. Banda sonora: Ennio Morricone. Reparto: Franco Citti. Pier Paolo Pasolini. Silvana Mangano. Angela Luze. Ninetto Davoli. Patrizia Capparelli. Metraje: 110 minutos. Nacionalidad: Italia.

**Sinopsis:** De acuerdo con la estructura de la obra compuesta por Boccaccio, diversos son los episodios que se suceden, comenzando por el que protagoniza Andreuccio, un joven que conoce a la esposa de un noble de Agrigento que, debido a su relación con Carlos de Anjou, cae después en desgracia con el rey Federico. En realidad se trata de un ardid para enviarle a las letrinas de la casa y quedarse con su dinero. Andreuccio decide unirse entonces a unos ladrones que desean saquear la tumba en donde un obispo recientemente fallecido reposa con su anillo episcopal y su gigantesco rubí. Encerrado por sus compañeros en la tumba, al no querer compartir la joya, la venida de nuevos saqueadores la proporcionará la oportunidad de escapar

En la siguiente historia, un joven se hace pasar por sordomudo para ganar la confianza de las moradoras en un convento femenino, hasta que opta por descubrir su ardid. En la tercera, una mujer casada se encuentra con su amante cuando llega inesperadamente su marido, ocultándose el amante dentro de una gran tinaja. El marido comunica que tiene comprador para la tinaja por cinco dineros, y la mujer que, precisamente, ella también tiene un comprador dispuesto a pagar siete, siempre que se limpie la tinaja, lo que facilita que el amante pueda salir y el marido entrar, regresando todos los protagonistas al principio. Nuevas historias se desplazan desde Sicilia y Nápoles al Norte, para componer un fresco narrativo que completa el conjunto de las tierras italianas

con aquellas “donde se habla el toscano”. Historias que ofrecen una completa perspectiva de un siglo tan crítico como el XIV.

**Comentario:** En el tramo final de su carrera como director, un Pasolini que se movía siempre muy a gusto en cualquier período de la Historia, se ocupó de adaptar, en primer lugar, los relatos de Boccaccio, un escritor cuya creatividad y capacidad para la crítica social corrosiva, siempre llena de inteligencia y de humor, se corresponde muy bien con la mentalidad y la actitud del propio Pasolini.

De esta forma Boccaccio, y con él Pasolini, procede a una revisión despiadada de todos los estamentos sociales, de los más modestos y miserables, brutales, dedicados al saqueo y al pillaje, a la aristocracia y, con especial virulencia al clero, regular y monástico, masculino y femenino. En la mirada de Boccaccio y de Pasolini, el siglo XIV, con la Peste Negra y la crisis social, ha generado un clima político y social que se distingue por su amoralidad, por la mixtificación de las clases sociales, por la indefensión ante la pandemia y una marcada sensación de incertidumbre. En los campos y en las ciudades, los festejos se llenan de imágenes de finitud, de danzas de la muerte, de tristeza y de dolor. Pasolini se desenvuelve admirablemente en esos escenarios. Y el resultado es una película abigarrada y desigual, que recurre a menudo a intérpretes no profesionales. Es decir: una muy original película.

50. *POLANSKI, R.: Macbeth (1971) Columbia Pictures.*

**Título original:** *The Tragedy of Macbeth*. Año: 1971. Producción: Andrew Braunsberg. Hugh M. Hefner. Victor Lowndes. Dirección: Roman Polanski. Guión: Roman Polanski. Kenneth Tynan (William Shakespeare). Fotografía: Gilbert Taylor. Banda sonora: The Third Ear Band. Reparto: Jon Finch. Francesca Annis. Nicholas Selby. Martin Shaw. Terence Bayler. John Stride. Stephan Chase. Sydney Bromley. Paul Shelley. Metraje: 136 minutos. Nacionalidad: Gran Bretaña.

**Sinopsis:** Tres mujeres escarban en la arena y entierran una sogá y una mano que empuña una daga. Una batalla acaba de

finalizar. MacDonald se rebeló desde Poniente, una ocasión que pretendió aprovechar el rey de Noruega, con el apoyo del *thane* de Cwador. Pero los generales Macbeth y Banquo les derrotaron. Las tres mujeres se encuentran, precisamente, con ambos guerreros. Saludan a Macbeth como *thane* de Cawdor y rey, y a Banquo como “inferior y más grande”, porque no será rey, pero engendrará reyes. El rey Duncan, en efecto, le entrega Cawdor a Macbeth, pero proclama a su hijo Malcolm príncipe de Cumberland y heredero del trono. Macbeth decide pasar a la acción, y con la plena anuencia de su esposa, que piensa que “la maldad debe acompañar a la ambición”, asesina al soberano en su castillo. Los hijos del rey, Malcolm y Donaldbain, huyen al instante hacia Inglaterra, y Macbeth es proclamado rey en Scone. A continuación, elimina a Banquo, aunque su hijo Fleance consigue escapar. Macbeth visita a las brujas, que le dicen que no debe temer hasta que el bosque de Birnam avance hacia el castillo de Dunsinane, y que ningún nacido de mujer podrá vencerle. Tras la huida de Macduff, el rey decide asesinar a toda su familia, mientras su mujer pierde la razón y muere. Finalmente, el príncipe Malcolm, con diez mil soldados ingleses y todos los barones exiliados, invade Escocia y ataca Dunsinane. Los soldados se ocultan detrás de ramas de Birnam. Macduff combate con Macbeth. Fue arrancado del vientre de su madre, y no nació de mujer. Al final de la película, Donaldbain visita a las brujas...

**Comentario:** “Hermoso es lo feo y feo lo hermoso”... ¿Cuándo volveremos a encontrarnos? En el viento, en el rayo, o en la tempestad...”. Desde su siempre familiar comienzo, el drama escocés atrapa al espectador. Macbeth decía que “me atrevo a lo propio del hombre; quien se atreve a más, no es hombre”. Y Polanski se atreve a lo propio del director de cine: realizar una gran película. La tragedia escocesa abandonaba el blanco y negro de Welles, para conducir el tránsito del brillo de los 60’ al barroquismo oscuro de los 70’. Tras *El baile de los vampiros*, y la dramática masacre perpetrada en su casa californiana, el realizador polaco disfrutó del respaldo de una gran productora para dirigir una adaptación a un tiempo siniestra y lujosa, con un reparto de jóvenes actores en donde Jon Finch incorpora a un muy correc-

to Macbeth. Francesca Annis compone un trabajo extraordinario en el que es uno de los más bellos y difíciles papeles que puede afrontar una actriz. El resultado es académico y poderoso al tiempo. El rey Duncan dice que “ningún arte puede ver en el rostro cómo es la mente”. Pero, como sostiene también Lady Macbeth, la memoria es la “guardiana de la razón”. Y para la memoria de una generación, la mía, el primer *Macbeth* es y será siempre el de Polanski.

51. FERRONI, G.: *El arquero de Sherwood* (1971) Oceani Prudizoni Internazionali Cinematografiche/Talia Films/ Les Films Corona.

**Título original:** *L'arciere di fuoco*. Año: 1971. Producción: Giorgio Ferroni. Dirección: Giorgio Ferroni. Guión: Giorgio Stegani. Manuel Torres Lareda. André Tranché (Ennio De Concini) Fotografía: Giuseppe Pinori. Banda sonora: Gianni Ferrio. Reparto: Giuliano Gemma. Silvia Dionisio. Mark Damon. Helga Liné. Mario S Dorf. Manuel Zarzo. Daniele Dublino. Nello Pazzafini. Valerie Forques. Metraje. 98 minutos. Nacionalidad: Italia/Francia/España.

**Sinopsis:** 1195. Castillo de Dünnerstein, en Alemania. Un caballero despide a dos guerreros a los que entrega un sello. Un mes después se encuentran en el Norte de Inglaterra, a la vista del castillo de Nottingham, donde el más joven, Enrique de Nottingham, nació, y del que salió con apenas 15 años para acompañar a la Cruzada al rey Ricardo, el caballero que les despedía un mes antes. Su acompañante es el conde Rudolf von Battenberg, y el objeto de su embajada es comunicar al príncipe Juan, hermano del rey y regente del reino, que deberá pagar cien mil piezas de oro como rescate por el rey, y el plazo para hacerlo expira el solsticio de verano. El príncipe Juan, astuto y taimado, asegura que reunirá el dinero, pero le hace ver al sheriff de Nottingham, sir Robert, la posibilidad de que el embajador alemán no regresé nunca a su país. El conde de Nottingham se reencuentra con un antiguo amigo para descubrir que el pueblo inglés, fiel a Ricardo,

ignora que el rey sigue con vida. En unión de un grupo de proscritos que habitan en el bosque de Sherwood, sajones como él, decide levantar al país contra el regente, toma el nombre de Robin, en honor del nombre de una de las víctimas de los normandos, y mediante asaltos a los partidarios del regente va reuniendo la suma necesaria para liberar al rey Ricardo. Además, en el certamen de tiro con arco de Nottingham, urdido por los normandos para atraparle, reencuentra también a su antigua prometida, Mariana, descendiente de la familia sajona más antigua de Inglaterra, quien no le reconoce. Los partidarios del regente, sin embargo, no han renunciado a que se convierta en rey. Y a toda costa.

**Comentario:** Giuliano Gemma, protagonista de numerosos *spaghetti western*, traslada esta vez a la Inglaterra medieval el escenario de sus aventuras, tomando la identidad de Robin Hood. La crítica saludó a la producción como la versión italiana de Robin Hood, en el mejor de los supuestos, y como un *spaghetti western* medieval, en la más elaborada. Para los niños que vimos *El arquero de Sherwood* en un cine de pueblo hace más de cuarenta años, en mi caso el desaparecido cine Garcilaso en Torrelavega, la estampa del bandido justiciero que se enfrenta a la tiranía forma parte indisoluble de la pasión por la historia y la vocación de investigarla y enseñarla. La película, además, es sumamente entretenida, y tiene momentos verdaderamente brillantes. Uno, incluso, antológico. Fray Tuck le insistía a Muck en que debía aprender latín porque “Dios habla en latín”. Poco después, los soldados del regente atraviesan Sherwood disfrazados de monjes. Tuck se une a ellos y les propone ir rezando las letanías. Cuando el supuesto abad al mando se niega, Tuck le dice en latín que es estúpido aprender la lengua latina, a lo que su interlocutor asiente. Así que, fingiendo que reza, Tuck grita a sus compañeros escondidos en el bosque que no son frailes, sino soldados, y que estén preparados para el gran peligro que se avecina. O cómo la inteligencia y las lenguas supuestamente “muertas” se ponen al servicio de la justicia. Por cierto: los cultivados críticos que censuraron severamente la película no dedicaron ningún comentario a esta escena.

52. PASOLINI, P. P.: *Cuentos de Canterbury* (1972) PEA

**Título original:** *I racconti di Canterbury*. Año: 1972. Producción: Pier Paolo Pasolini. Dirección: Pier Paolo Pasolini. Guión: Per Paolo Pasolini. Fotografía: Tonino Delli Colli. Banda sonora: Ennio Morricone. Reparto: Hugh Griffith. Franco Citti. Alan Webb. Pier Paolo Pasolini. Ninetto Davoli. Josephine Chaplin. Derek Deadman. Nicholas Smith. Dan Thomas. Peter Cain. Daniele Bukler. Metraje: 104 minutos. Nacionalidad: Italia.

**Sinopsis:** En la Inglaterra del siglo XIV, en una sociedad azotada por la crisis y la pobreza, en donde se comercializan supuestas reliquias provistas de también supuestas indulgencias, un grupo de peregrinos que van camino de Canterbury después de, en algunos casos, haber visitado ya previamente Roma, Jerusalén, Santiago, y Colonia, deciden, siguiendo la sugerencia de su guía, que se ofrece además a compilarlas, ir narrando historias con la finalidad de hacer el viaje menos aburrido. Cada uno de ellos, así pues, relata una historia. La primera es la de Nicola, que desea a la joven esposa del rico y viejo Giovanni, quien se ha casado por considerar que el matrimonio es el paraíso para el hombre de cultura y posición que ambiciona descendencia, y que se vale de las supersticiones del anciano para satisfacer su pretensión. Después se van sucediendo otras historias, como la del joven Perkin, que casa, en cambio, con una mujer más vieja, la historia de la viuda de Bath... Y, en un alarde de composición y de exceso, por todos los conceptos, muy propios del intelectual de origen friulano, la visita al infierno, un páramo en donde diablos de colores juegan a los chinos y se burlan de sus huéspedes, que son introducidos en las calderas, mientras Satán hace espantosamente accesible a los sentidos su presencia.

**Comentario:** Pasolini, siempre apoyado en un poderoso soporte literario en sus realizaciones, acude en esta ocasión a Chaucer para componer un particular díptico con su *Decamerón* apenas un año precedente. La película tiene mejor factura, está más elaborada y cuidada, y el Oso de Oro que obtuvo en el Festival de Berlín de 1972 viene a testimoniar la buena acogida de la crítica. Y, también, el mismo humor y la misma voluntad satírica acom-

pañan a esta producción, de nuevo de exquisita factura, con fotografía de Tonino Delli Colli y música de Ennio Morricone. La película cuenta con localizaciones en el propio Canterbury, Cambridge, Warwick, Wells, cánticos medievales ingleses, y todo lo necesario para que la inmersión cultural resulte creíble. El resultado es una obra que probablemente no ha envejecido demasiado bien, pero que reproduce el universo alternativo al socialcristiano no menos propio del director de *El Evangelio según San Mateo*, que algunos seguimos considerando, junto con *Teorema*, como su mejor película. Pasolini, por momentos, en su expresión más deliberadamente provocadora, excesiva e histriónica; y, por momentos, contenido, medido, muy cuidadoso con su aparición, con un vestuario y un sombrero que después habrá de adoptar incluso Renato Zero. Inteligente, histriónico, iconoclasta, corrosivo. Pasolini, según Pasolini.

53. GIL, R.: *El mejor alcalde, el rey* (1973) Coral P.C.-Midego Films-Champion S.P.R.

**Título original:** *El mejor alcalde, el rey*. Año: 1973. Producción: Mariano de Lope. Dirección: Rafael Gil. Guión: José López Rubio (Lope de Vega). Fotografía: José F. Aguayo. Banda sonora: S. Ruiz de Luna. Reparto: Analía Gadé. Raymond Lovelock. Simoneta Stefanelli. Fernando Sancho. Andrés Mejuto. Pedro Valentín. José Nieto. Tomás Franco. Fernando Sánchez Polack. Metraje: 102 minutos. Nacionalidad: España/Italia.

**Sinopsis:** En el siglo XII, y en la Corona castellano-leonesa de Alfonso VII, nieto de Alfonso VI y “emperador de toda España” tras su coronación en León el año 1135, los planes matrimoniales del pastor Sancho, que desea casarse con su amada Elvira, han de contar con el preceptivo permiso del conde de Neira, su señor. El aristócrata, sin embargo, tras conceder su autorización, se siente también atraído por la joven, y ordena que se proceda a su rapto. Ante el abuso, Sancho recurre al propio rey, quien le dota de una carta, a entregar al conde, en donde le exhorta a liberar inmediatamente a Elvira. Pero Sancho cae también prisionero,

y sólo cuando consigue escapar a los abusos del conde puede informar al rey de que sus instrucciones han sido desobedecidas. El rey, entonces, decide ejercer sus competencias jurisdiccionales: dispone el matrimonio de Elvira con el conde de Neira para así preservar el honor de la joven. Pero, a continuación, ordena dar muerte al de Neira. Elvira, ya viuda, adquiere en herencia todos los bienes de su difunto marido, y casa finalmente con Sancho.

**Comentario:** Rafael Gil ofrece una sólida adaptación de un clásico de la literatura española del Siglo de Oro y, probablemente, la obra cumbre de Lope de Vega. Gil, que ya en 1944 había adaptado con enorme sabiduría y éxito *El clavo*, de Pedro Antonio de Alarcón, exhibe su extraordinario oficio, así como su capacidad para deducir toda la profundidad de un mensaje social y político que expresa toda la modernidad de pensamiento de los grandes escritores de la edad dorada de la literatura española. La Corona, tal y como la concebía la perspectiva política de los grandes intelectuales de la Monarquía Hispánica, es la garantía de la preservación del bien común, la primacía del orden público sobre el interés privado, y la institución que garantiza la recta aplicación del derecho y la conservación de la justicia. Un excelente reparto en el que sobresale la competencia y la belleza de Analía Gadé permite que el texto de Lope pueda brillar.

54. *BRESSON, R.: Lancelot du Lac (1974) Mara Films/Laser Production/ORTF/Gerico Sound.*

**Título original:** *Lancelot du Lac*. Año 1974. Producción: Jean Yanne. Jean-Pierre Rassam. Dirección: Robert Bresson. Guión: Robert Bresson. Fotografía: Pasqualino de Santis. Banda sonora: Philippe Sarde. Reparto: Luc Simon. Humbert Balsan. Patrick Bernard. Laura Duke Condominas. Metraje: 82 minutos. Nacionalidad: Francia/Italia.

**Sinopsis:** La película comienza con un texto que describe cómo después de las aventuras que protagonizó *Lancelot du Lac*, otros caballeros del rey Artús salieron a la búsqueda del Grial, oculto en algún lugar de Bretaña, en respuesta a la última volun-

tad de Merlín. La búsqueda no la dirigió Lancelot sino el joven Perceval. Han pasado dos años, y los caballeros regresan al castillo de Artús y la reina Guenièvre, diezmados y sin el Grial.

Lancelot se encuentra con Gauvain y otros caballeros de regreso a la corte del rey Artús, y le dice que “el Grial nos elude”. Cuando Lancelot se encuentra con la reina, ella le anuncia que “nunca volverás a apartarte de mí”. El caballero le responde que “todo se ha acabado para nosotros aquí en Bretaña”. A pesar de todo, la reina le pide que le diga que la ama, y se lo repita, y él lo admite. Pero Lancelot le confiesa que vio el Grial una noche en que una voz le despertó diciéndole que había cometido engaño y traición. Por eso, Lancelot le anuncia a la reina que no volverá a ser su amante: ha hecho un voto ante Dios, y le pide a la reina que le libere de su voto de amor. El rey Artús, mientras, contempla un castillo vacío en el que únicamente escucha “el silencio de los caballeros que no están”. Gauvain le sugiere al rey un nuevo objetivo: rezar. Mientras, Lancelot reanuda sus encuentros con la reina, y trata en vano de hacer las paces con Mordred, que pretende alzarse con el trono. Lancelot confiesa luchar “contra una muerte peor que la muerte”. Pero, cuando Mordred desafíe al rey Artús, Lancelot cabalgará y luchará a su lado.

**Comentario:** La reina Guenièvre le dice a Lancelot que ella ha sido creada para caminar con él por el vacío y la oscuridad. Sostiene que “el orgullo ajeno es una falsedad”, y que “Dios no es un trofeo para llevar a casa”. Robert Bresson procede a un profundo y razonado examen moral de la ruina de Camelot y el consiguiente desmoronamiento del orden político e institucional creado por el rey Arturo, y sus caballeros de la Tabla Redonda, incapaces de acceder al Grial, un fracaso que Lancelot adjudica a su relación con la reina. Pero Bresson no juzga. Bresson sostenía que el cine es un arte de “formas que piensan”. A lo largo de la carrera de Bresson, una carrera indiscutible, inconfundible, irrepetible, la historia del amor entre la reina Ginebra y Lanzarote disfruta, diría que por primera vez en la historia del cine, del espacio necesario para afrontar, con verdadera profundidad, la colisión entre el amor y la lealtad, entre la pasión y la responsabilidad.

Bresson escribió y dirigió una de sus obras más personales, en plena itinerario final de su carrera extraordinaria. La delicada fotografía de Pasqualino de Santis, y la bella música de Philippe Sarde enmarcan una obra, como siempre en Bresson, inteligente, sutil, contenida, austera en su concepción y en su realización. Una película en donde Luc Simon y Laura Duke Condomines incorporan maravillosamente a Lancelot y Guenièvre, y Vladimir Antolek-Oressek al rey Artús, así llamados, en su forma bretona. Y Humbert Balsam compone un extraordinario Gauvain. Una película de miradas y de silencios. De amistad y amor, de tristeza y amargura. Una obra bellísima.

55. GILLIAM, T.; JONES, T.: *Los caballeros de la Mesa Cuadrada* (1975) EMI/Python Pictures.

**Título original:** *Monty Python and the Holy Grail*. Año: 1975. Producción: Marc Forstater. Charles Otte. Michael White. Dirección: Terry Gilliam. Terry Jones. Guión: Graham Chapman. John Cleese. Michael Palin. Terry Jones. Terry Gilliam. Eric Idle. Fotografía: Terry Bedford. Banda sonora: Neil Innes. Ron Wasserman. Reparto: Graham Chapman. John Cleese. Michael Palin. Terry Jones. Terry Gilliam. Eric Idle. Metraje: 86 minutos. Nacionalidad: Gran Bretaña.

**Sinopsis:** Comienza la película. Se llama *Dentista en el trabajo*, está en blanco y negro, y la dirige C. M. Pennington-Richards. Súbitamente, se anuncia que no era esa la película prevista. Mientras los créditos de la verdadera van pasando, unos créditos propios de una película de Bergman, unos subtítulos en sueco preguntan “¿Por qué no van de vacaciones a Suecia este año?”. Finalizados los créditos en una clave más festiva, se nos anuncia que estamos en Inglaterra, Año del Señor 932. Arturo, rey de los britanos, aparece con su escudero Patsy, quien con unos cocos simula el galopar de un caballo. Al llegar a una fortaleza sus defensores le preguntan cómo es posible que haya cocos, un fruto tropical, en Mercia. El rey recorre después una Inglaterra en donde los muertos (y los moribundos) se arrojan en una carreta

por nueve peniques, mientras sus súbditos llegan a una inteligente deducción: “debe ser un rey porque no está sucio”. Después, el rey llega a una comuna anarco-sindicalista que no reconoce su autoridad. Finalmente, conoce a un conjunto de caballeros con los que podría ir en busca del Santo Grial: Bedevere, Lancelot, Galahad, y Robin, el cobarde. Con ellos emprende una búsqueda llena de peligros y de aventuras.

**Comentario:** La primera obra maestra de los Monty Python. Y una disparatada traducción española del título original (en la versión original los caballeros siempre, siempre, se refieren a la “Tabla Redonda”) casi a la altura del formidable equipo de guionistas-actores británicos, constituye el pórtico de una lectura corrosiva de la Edad Media más tópica, de las películas del cine de aventuras y sus motivos habituales, de la historia de Inglaterra, de las lecturas dogmáticas de la historia, y de las lecturas tradicionales de la leyenda. Inolvidable el episodio de la brujería y el silogismo de Bedevere, el episodio del frustrado asedio al castillo en donde se encuentran de guarnición soldados franceses que arrojan vacas con sus catapultas, y no digamos el ardid del “Conejo de Troya”, el ímpetu criminal de Lanzarote en el Castillo del Pantano, cuatro veces levantado sobre aguas cenagosas, la cobardía de Sir Robin, y la gallina en el escudo, cantada por sus propios trovadores, el Castillo de Antrax, con sus casi insuperables “peligros” la conversión de Merlín en Tim, un mago escocés que advierte los riesgos que origina el conejo asesino, que elimina a caballeros tan nobles como Héctor, Gawain y Bors... Y no digamos la aparición de un Dios molesto con las constantes peticiones de perdón, con la tristeza, y con esas personas que se arrodillan para dirigirse a Él y le elevan “salmos deprimentes”.

56. AKKAD, M.: *El Mensaje* (1976) Filmco.

**Título original:** *The Message*. Año: 1976. Producción: Moustapha Akkad. Dirección: Moustapha Akkad. Guión: H. A. L. Craig. Tewfik El-Hakim. Fotografía: Said Baker. Jack Hildyard. Banda sonora: Maurice Jarre. Reparto: Anthony Quinn.

Irene Papas. Michael Forest. Michael Ansara, Johnny Sekka. Metraje: 168 minutos. Nacionalidad: Líbano.

**Sinopsis:** Al comienzo de la película, se comunica al espectador que instituciones académicas y universitarias egipcias y libanesas certifican el rigor histórico del relato que propone la producción. A renglón seguido, los productores comunican igualmente que, como muestra de su voluntad de respetar los preceptos de la religión islámica, Mahoma en ningún momento aparecerá representado en la película. El espectador escuchará su voz. Es decir, la película quiere, en efecto, ser leal a su propio título.

Unos jinetes galopan por el desierto. Un embajador llega a Bizancio a comunicar al emperador Heraclio una exhortación de Mahoma, el mensajero de Dios. Al mismo tiempo, unos jinetes cabalgan junto a las Pirámides de Egipto para visitar al Patriarca de Alejandría, y otros acuden a presencia del emperador de Persia, con el mismo mensaje, para ellos, y para sus pueblos: aceptad el Islam para vuestra salvación. El emperador Heraclio pregunta quién es Mahoma, y de dónde proviene su autoridad. Y, a continuación, la acción se traslada a La Meca, en donde Mahoma nació, hacia el año 600 de la Era cristiana, un centro comercial y de peregrinaciones cuyos pobladores practican diversos cultos de acuerdo con unas creencias politeístas. El resto es historia.

**Comentario:** Inicialmente traducido el título en España como *Mahoma, el mensajero de Dios*, el actual es mucho más fiel al original y, con ello, al contenido de la película. El único gran *biopic* sobre la vida de Mahoma, es resuelto con una superproducción que disfruta de una excelente banda sonora del casi inevitable Maurice Jarre y un reparto encabezado por dos figuras tan grandes como Anthony Quinn como Hamza e Irene Papas como Hind. Una producción por definición singular, si se considera la prohibición de representar a Mahoma en imágenes, una prohibición que se resuelve con enorme inteligencia, acudiendo a la cámara subjetiva, y centrándose, tal y como reza el propio título de la película, en un mensaje analizado en su contexto histórico, cultural, y de pensamiento.

57. LESTER, R.: *Robin y Marian (1976) Columbia Pictures/Rastar Pictures.*

**Título original:** *Robin and Marian*. Año: 1976. Producción: Denis O'Dell. Richard Shepherd. Dirección: Richard Lester. Guión: James Goldman. Fotografía: David Watkin. Banda sonora: John Barry. Reparto: Sean Connery. Audrey Hepburn. Richard Harris. Robert Shaw. Ian Holm. Nicol Williamson. Denholm Elliott. Kenneth Haig. Ronnie Parker. Victoria Abril. Metraje: 105 minutos. Nacionalidad: Gran Bretaña.

**Sinopsis:** El rey Ricardo Corazón de León muere en Francia en pleno asedio del castillo de Charlus cuando, tras ser herido por una flecha, la poca pericia de un galeno inexperto origina una infección que pone fin a un reinado breve siempre signado por la guerra, primero en las Cruzadas y después en las posesiones francesas de los Plantagenet. Los caballeros de Ricardo regresan a Inglaterra, y entre ellos Robin, conde de Locksley, quien tras ser recompensado por Ricardo por su lealtad a la Corona, le acompañó en sus empresas bélicas. Y Robin se enfrenta, diez años después, a la misma situación que en la época en que era un proscrito: la tiranía de Juan sin Tierra. Pero Juan es ahora rey de pleno derecho, el rey Ricardo no volverá. Y, para colmo, Marian, harta de aguardar a Robin, decidió ingresar en un convento. Escépticos, cansados y, sobre todo, carentes de la ilusión de antaño, Robin y Marian, sin embargo, continúan compartiendo el mismo amor y, a pesar de que su energía no es ya la misma, de nuevo se enfrentan, en compañía de sus camaradas de antaño, al desafío de combatir la tiranía y la injusticia.

**Comentario:** La “reconversión” del paradigma Bond en uno de las presencias actorales más imprescindibles de las últimas décadas, iniciada en la extraordinaria *El hombre que pudo reinar*, de John Huston, y proseguida en *The Molly Maguires*, de Martin Ritt, se completó en esta pequeña obra maestra en donde Robin Hood y Lady Marian, interpretada por una maravillosa Audrey Hepburn, mayores y fatigados, pero no derrotados, y tan enamorados como siempre, son capaces de enfrentarse a sus existencias con humor y con lucidez, superando los inevitables reproches ini-

ciales con la complicidad y ternura del antiguo amor, de los viejos días de ilusiones y de esperanzas sólo distantes en el tiempo, nunca abandonadas. Richard Lester, tras completar en su amada España el díptico de los mosqueteros, de nuevo rodó en nuestro país la que es, probablemente, la más completa entre sus películas, siempre llenas de oficio y de británico sentido del humor, esta vez gracias al trabajo inmenso del fugaz rey Ricardo del comienzo que interpreta Richard Harris y, sobre todo, el dúo protagonista, en plena, conmovedora y brillante madurez: Sean Connery como Robin y Audrey Hepburn como Marian. Bellísima película. Emocionante final. Inolvidable

58. ROHMER, E.: *Perceval el Galés* (1978) *Les Films du Losange/FR 3*.

**Título original:** *Perceval le Gallois*. Año: 1978. Producción: Barbet Schroeder. Margaret Menégoz. Dirección: Eric Rohmer. Guión: Eric Rohmer (Chrétien de Troyes). Fotografía: Néstor Almendros. Banda sonora: Guy Robert. Reparto: Fabrice Luchini. Arielle Dombasle. André Dussollier. Pascale de Boysson. Gérard Falconetti. Marie-Christine Barrault. Guy Delorme. Clémentine Amouroux. Marc Eyraud. Michel Etchevery. André Dussollier. Metraje: 133 minutos. Nacionalidad: Francia.

**Sinopsis:** Una canción suena. Dice que era el tiempo en que los árboles florecen, “pájaros que en su latín cantan dulcemente por la mañana”. El joven Perceval sale de su castillo a cazar al bosque, y ve venir a cinco caballeros. Piensa que son más bellos que los ángeles. Uno de ellos, Gawain, le pregunta si vio a otros caballeros y a una doncella. También le pregunta si tiene miedo. Perceval decide ser uno de ellos y acudir a la corte del rey Arturo en Carduel para ser armado caballero. En su camino se encuentra a una doncella en una tienda en un claro del bosque y le pide su anillo.

En Carduel constata cómo Sir Keu maltrata a una doncella y jura vengarla cuando complete sus aventuras. El rey Arturo está “alegre y triste”. Se encuentra pensativo porque su peor enemi-

go, el caballero bermejo, quiere apoderarse de su tierra. Pero Perceval le da muerte al caballero bermejo y se queda con sus armas. Después acude a un castillo en donde Gornemant de Coort le adiestra en el manejo de la lanza y de la espada. Puede así derrotar al caballero Anguinguerón, y llegar a un nuevo castillo en donde una hermosa doncella le pide que pase la noche pero no le pregunte por nada de cuanto pueda ver o escuchar. Perceval adopta la prudente costumbre de no preguntar. Esa prudencia, sin embargo, puede llegar a resultar funesta cuando se trata de encontrar el Grial.

**Comentario:** Una de las producciones más personales en la, de por sí, original e imprevisible producción del gran artista francés. La película se desarrolla como si de una obra teatral se tratara, como en medio de un decorado, anticipando la extraordinaria última gran película del realizador nacido en Nancy, *La inglesa y el duque* (2001) Rohmer realiza un singular homenaje a la Materia de Bretaña, acudiendo a las propias fuentes célticas y más específicamente galesas de Perceval, figura central del ciclo artúrico, y singularmente de todo el ciclo mitológico del Grial. Un joven Fabrice Luchini, en una clave muy distinta a la que incorpora en la reciente *En la casa* (2012) de François Ozon, da vida a Perceval, mientras André Dusollier es Gauvain, Marc Eyraud el rey Arturo, Michel Etchevery el Rey Pescador y Marie-Christine Barrault la reina Ginebra. Rohmer acude a una ambientación de nítida inspiración bretona, como demuestra el sonido constante del *biniou*, la gaita bretona, o la indumentaria de los campesinos. Y compone una muy estilizada fábula medieval, llena de inteligencia y de sencillez. Una obra única.

59. BOORMAN, J.: *Excalibur* (1981) Warner Bros.

**Título original:** *Excalibur*. Año: 1981. Producción: John Boorman. Michael Dryhurst. Robert A. Eisenstein. Edgar F. Gross. Dirección: John Boorman. Guión: John Boorman. Rospo Pallenberg (Thomas Malory). Fotografía: Alex Thomson. Banda sonora: Trevor Jones (Carl Orff. Richard Wagner). Reparto: He-

len Mirren. Nigel Terry. Nicolas Clay. Cherie Lunghi. Nicol Williamson. Liam Neeson. Patrick Stewart. Gabriel Byrne. Metraje: 140 minutos. Nacionalidad: Gran Bretaña/Estados Unidos.

**Sinopsis:** Arturo Pendragón, hijo de Uther Pendragón y de Igraine de Cornualles, consigue la unidad de todos los pueblos britanos con la ayuda del druida Merlín y de su mágica espada, Excalibur. Sólo su hermana Morgana, dotada también de facultades mágicas, conoce el origen de Arturo, y está decidida a destruir los símbolos de su proyecto de unidad: Camelot, capital del reino, y la Tabla Redonda, una hermandad de caballería cuya misión es preservar la paz y la justicia, y tratar de rescatar el Santo Graal. Sin embargo, el más distinguido de los integrantes de la hermandad, el caballero bretón Lanzarote del Lago, y la propia esposa de Arturo, la reina Ginebra, entablan una relación que es descubierta por el propio rey, que renuncia a seguir blandiendo la espada que simboliza la unidad del reino bajo una misma autoridad. Y, además, Arturo concibe un heredero con Morgana, un niño llamado Mordred al que su madre educa para devolver Britania al caos y la fragmentación, mientras consigue apartar a Merlín del lado del rey. Sin embargo, cuando diezmadas las fuerzas del rey Arturo por la infructuosa búsqueda del Grial, y enfermo el propio soberano de los britanos, Mordred trata de apoderarse del reino, Arturo le hace frente. Y esta última batalla no la disputará precisamente en solitario.

**Comentario:** Transcurridas casi tres décadas desde su estreno, la recreación de la Materia de Bretaña por John Boorman, partiendo de *La muerte d'Arthur* de Thomas Malory, y con *El oca-so de los dioses* de Richard Wagner y los *Carmina Burana* según Carl Orff como telón musical de fondo, se consolida como uno de los grandes clásicos del ciclo artúrico en el cine. La película contó con un reparto de jóvenes actores británicos e irlandeses entre los que solo Nigel Terry, el Juan sin Tierra de *El león en invierno* (1968), y Helen Mirren disfrutaban de una cierta relevancia, e impulsó decisivamente la carrera de figuras como Cherie Lunghi. Patrick Stewart, Gabriel Byrne y Liam Neeson. John Boorman compuso con Rospo Pallenberg un guion magnífico, denso, por momentos subyugante. Y la puesta en escena incorporó, como

probablemente nunca en la historia del cine, toda la atmósfera legendaria, casi mágica, que envuelve a la historia de Arturo, sus caballeros y Merlín, esta vez dotados de más protagonismo, así como toda la familia Pendragon, la Dama del Lago y, cómo no, Excalibur. Bellísimo final, con la espada de regreso a sus dominios, y Arturo camino de Avalón mientras suenan las notas finales de la tetralogía wagneriana. Mucho más que una gran película de aventuras.

60. *DONNER, R.: Lady Halcón (1984) 20th Century Fox/Warner Bros.*

**Título original:** *Lady Hawke* Año: 1984. Producción: Richard Donner. Harvey Bernhard. Lauren Shuler Donner. Dirección: Richard Donner. Guión: Edward Khmara. Tom Mankiewicz. Michael Thomas. Fotografía: Vittorio Storaro. Banda sonora: Andrew Powell. Reparto: Rutger Hauer. Michelle Pfeiffer. Matthew Broderick. Leo McKern. John Wood. Alfred Molina. Metraje: 120 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos.

**Sinopsis:** El joven Philippe Gaston, ladrón y fugitivo perseguido por los soldados del señor episcopal de Aquila, se encuentra a Etienne Navarre, un guerrero que porta consigo un halcón y le protege. Acampados en el bosque para pasar la noche, Philippe se aleja, y cuando se acerca ya no encuentra a Etienne, sino a una mujer con un lobo. A la mañana siguiente, de nuevo Etienne y el halcón se encuentran a su lado. Philippe piensa que todo ha sido un sueño. Los soldados del obispo consiguen localizar a ambos, casi matando al halcón. Etienne le pide a Philippe que lo porte consigo a la morada del monje Imperius, quien lo encierra en una estancia y comienza a dispensarle sus cuidados. Cuando Philippe consigue franquear su puerta, de nuevo encuentra a la mujer de la primera noche, esta vez herida. Imperius, entonces, le revela la verdad: Etienne y la joven, llamada Isabeau, se enamoraron. Pero el obispo de Aquila también se enamoró de la joven. Y, por eso, concertó un pacto con el demonio: durante el día, Isabeau se transforma en un halcón y durante la noche Etienne se convierte

en un lobo. Los enamorados nunca están juntos, pero cuidan el uno del otro. Y en el tránsito entre la noche y el día, apenas se adivinan mutuamente. El peligro de que el obispo ponga fin a la existencia de Etienne, sin embargo, es permanente.

**Comentario:** La definitiva revelación de Michelle Pfeiffer como una de las grandes estrellas del cine de los años finales el siglo XX, se produjo bajo la dirección del siempre eficaz Richard Donner, que regaló, en la inolvidable aparición de la actriz californiana en la película, una de esas comparecencias de cine que marcan a toda una generación. La historia, tan inverosímil como hermosa, funciona gracias al oficio con el que se comporta un reparto muy sólido, en el que destaca Rutger Hauer, siempre familiarizado con historias de época en donde se crucen los aceros, un jovencísimo Matthew Broderick, en el clásico papel, en las producciones medievales, de joven novicio espectador y narrador, y viejos y nuevos nombres de la inmensa cantera actoral británica como McKern en el papel de Imperius, Wood como un malísimo obispo, y Molina como César, el asesino al servicio del perverso prelado. Storaro se convirtió en el mejor fotógrafo de la Pfeiffer, y las bellísimas localizaciones italianas completaron una obra muy representativa del cine de los 80', entre la Edad Media y la fantasía. Valga la redundancia.

61. ANNAUD, J. J.: *El nombre de la rosa* (1986) Neue Constantin Film/ZDF/Cristaldifilm/RAI/Les Films Ariane/France 3 Cinéma.

**Título original:** *Der Name der Rose*. Año: 1986. Producción: Bernd Eichinger. Dirección: Jean-Jacques Annaud. Guión: Andrew Birkin. Gérard Brach. Howard Franklin. Alain Godard. (Umberto Eco). Fotografía: Tonino Delli Colli. Banda sonora: James Horner. Reparto: Sean Connery. Christian Slater. F. Murray Abraham. Michael Lonsdale. Valentina Vargas. Metraje: 130 minutos. Nacionalidad: Alemania Federal/Francia/Italia.

**Sinopsis:** En 1327, una misteriosa sucesión de crímenes en una abadía benedictina motiva la intervención de Fray Guiller-

mo de Baskerville, un monje franciscano de origen escocés, conocido por su talento para el razonamiento lógico, y sus dotes detectivescas, un conjunto de capacidades que despiertan el recelo de otras órdenes, y singularmente de los dominicos, celosos guardianes de la ortodoxia religiosa. En el transcurso de sus investigaciones Fray Guillermo, secundado por un joven novicio austriaco, Adso de Melk, descubre que los crímenes obedecen a un plan tan lógico como sistemático: la protección de los fondos de la biblioteca, y muy concretamente de uno de sus volúmenes. Y, sobre todo, comprende que el asesino está dispuesto a volver a matar siempre que sea necesario para cumplir su propósito. Adso, por su parte, descubre el amor y, también, la naturaleza despiadada del fanatismo, especialmente cuando invoca una motivación religiosa. Se trata de un combate entre inteligencias que únicamente puede resolverse con el triunfo de la razón o de la intolerancia. Y en los libros, en los propios libros, se encuentra la clave.

**Comentario:** La esperada adaptación al cine del “best-seller” de Umberto Eco tuvo como responsable al director francés Jean Jacques Annaud. Como si estuviera rodando la segunda parte de *En busca del fuego* (1981), tan efectista como sobrealvalorada, Annaud incorporó un tratamiento de la novela y, por ende, de la Edad Media, instalado en la desmesura y en la caricatura autocomplacientes. Cuesta mucho reconocer la inteligencia y la sutileza de la novela de Eco, y de sus protagonistas, en esta película por momentos histriónica, que dibuja a sus personajes con perfiles deliberadamente acentuados. Pero, con Sean Connery como Fray Guillermo de Baskerville, un jovencísimo Christian Slater como Adso de Melk, y un F. Murray Abraham que, todavía no despojado del todo de Antonio Salieri, soporta la exhibición del talento escocés, la película resulta bastante soportable, aunque el largo cuarto de siglo transcurrido desde su estreno denote un marcado envejecimiento. Uno de los ejemplos menos positivos de la secular confluencia entre literatura y cine.

62. *BRANAGH, K.: Enrique V (1989) Metro Goldwyn Mayer/Samuel Goldwyn Company.*

**Título original:** *Henry V*. Año: 1989. Producción: Bruce Sharman. Dirección: Kenneth Branagh. Guión: Kenneth Branagh (William Shakespeare). Fotografía: Kenneth MacMillan. Banda sonora: Patrick Doyle. Reparto: Kenneth Branagh. Emma Thompson. Derek Jacobi. Paul Scofield. Ian Holm. Judi Dench. Christian Bale. Metraje: 135 minutos. Nacionalidad: Gran Bretaña.

**Sinopsis:** Enrique V, joven rey de Inglaterra, decide convocar a los juristas de su Consejo para que le informen acerca de la legalidad de sus derechos a la Corona de Francia. Su resolución favorable le conduce a la invasión de Normandía. La empresa no sólo representa un desafío gigantesco para el país y para su propia dinastía, tras el destronamiento de Ricardo II por su padre, Enrique IV. El rey debe superar, sucesivamente, su propia juventud atolondrada, malgastada en compañía de delincuentes en las tabernas de Windsor, enfrentarse con firmeza a la traición de algunos de sus mejores amigos, como el conde de Cambridge, y hacer frente a una extraordinaria desproporción de fuerzas en el combate contra Francia. Tras conseguir prevalecer en el campo de batalla, y no vacilar en enviar al patíbulo a los ladrones que fueron sus amigos cuando era el joven príncipe Hal, el rey decide regresar a Inglaterra y escapar a los rigores del lluvioso otoño normando. Pero para eso debe derrotar a un ejército francés cuya brillante caballería multiplica por cinco sus fuerzas.

La mañana del 26 de octubre de 1415, a la vista de las tropas enemigas formadas para cargar, el conde de Westmoreland lamenta no contar con una milésima parte de los ingleses que disfrutaban de su lecho en Inglaterra. Es entonces cuando el rey le responde que si están destinados a morir son ya suficiente pérdida para su país; pero, si van a vivir, cuantos menos sean mayor será la gloria que les corresponderá. Cuando finaliza su arenga a los “pocos, nosotros, felices pocos”, sus arqueros galeses se encargan de convertir la carga de la caballería francesa en un concurso de tiro, y la batalla de Azincourt en una de las más completas vic-

torias jamás obtenidas por el ejército inglés en los campos de batalla. Enrique V se casará con Catalina de Francia, hija de Carlos VI, y su hijo es reconocido desde su nacimiento como heredero de ambas Coronas. Pero, como dice el narrador, cuando llegue al trono, muchos querrán gobernar por él.

**Comentario:** Una película que se rueda en las últimas semanas de 1988, y a cuyo rodaje asiste el príncipe de Gales, se convierte en un acontecimiento histórico ya con anterioridad a su estreno. Si, además, la historia del joven galés que se convirtió en el único rey de la historia que siempre venció y nunca envejeció, adopta acentos y formas perfectamente reconocibles para los jóvenes que, animados por la lectura de Fukuyama, suponían que, en efecto, los “*happy few*” eran ahora felices y muchos, el carácter casi generacional del debut del también joven actor irlandés como director, necesariamente había de convertirse en un éxito. Además, Shakespeare regresó con enorme aceptación al circuito cinematográfico, convertido ahora en un soporte de películas que, a su indiscutible calidad, añadían un muy significativo recorrido comercial. Un extraordinario reparto, en el que emergían nuevas figuras tan extraordinarias como Judi Dench y, sobre todo, Emma Thompson, brillaba el talento grandioso de Paul Scofield, Ian Holm, y un inolvidable Derek Jacobi como el narrador, y una bellísima banda sonora compuesta por el gran músico de película de la última década del siglo XX, Patrick Doyle, completaron una película que es, por muchos conceptos, el emblema de algunos de los más felices años de la historia.

63. ZEFFIRELLI, F.: *Hamlet, el honor de la venganza* (1990)  
Warner Bros./Sovereign Pictures/Icon.

**Título original:** *Hamlet*. Año: 1990. Producción: Franco Zefirelli. Dirección: Franco Zefirelli. Guión: Franco Zefirelli. Christopher de Vore (William Shakespeare). Fotografía: David Watkin. Banda sonora: Ennio Morricone. Reparto: Mel Gibson. Glenn Close. Paul Scofield. Alan Bates. Helena Bonham-Carter.

Ian Holm. Michael Maloney. Metraje: 135 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos.

**Sinopsis:** Tras el extraño fallecimiento de su padre, rey de Dinamarca, su hijo y heredero, Hamlet, asiste a la coronación de su tío Claudio, quien además se casa con su madre. Hamlet sospecha que su tío no es ajeno a la inseperada desaparición de su padre. Pero se muestra especialmente exigente e implacable con su madre, a quien imputa no respetar el duelo por el rey muerto, y afea la facilidad con la que ha entregado su amor y su confianza a quien, habiéndose convertido en rey, no parece lamentar el prematuro fallecimiento de su hermano.

Desde la coronación, el fantasma del difunto rey Hamlet se aparece a su hijo, el príncipe, huérfano, apartado del trono, quien en su fuero más íntimo se siente también abandonado por su propia madre. Hamlet, un joven lleno de vitalidad, por momentos brutal, decide distanciarse de la flamante pareja reinante y adoptar un comportamiento extravagante para no suscitar recelos, algo que conduce a su familia, pero también a sus amigos y, singularmente, a su prometida, Ofelia, a un profundo desconcierto, que muy prontamente se transmuta en locura y muerte. Una espiral de muerte a la que no escapará el propio príncipe.

**Comentario:** Mel Gibson, uno de los actores más indiscutiblemente versátiles de su generación, y también uno de los más maltratados por la crítica “seria”, se zambullía por primera y última vez en Shakespeare, y nada menos que en la historia del príncipe danés, enfrentándose a fuerzas de la naturaleza como Glenn Close, Paul Scofield y Alan Bates. El resultado, a pesar de un Zeffirelli que produce, dirige y escribe, siguiendo la tradición de Olivier y de Branagh (únicamente la tradición), en todo caso un Zeffirelli fiel a sí mismo, rígido y formalista, se diría que abrumado por la confluencia de tanto talento a sus órdenes, es más que digno. Contemplada en forma retrospectiva, la película demuestra que el muy convincente trabajo de Gibson en *Braveheart* no se dio por casualidad.

El Hamlet de Zeffirelli es más “medieval” que el “renacentista” príncipe de Olivier, igual que el de Branagh se traslada al Castillo de Blenheim para componer un Hamlet casi propio de los

Imperios Centrales. Pero no sólo por la indumentaria, las trenzas, la oscuridad de las piedras, o la escenografía. Hamlet es más violentamente familiar, menos delicado e intelectual, menos sutil, y mucho más sanguíneo. Un Hamlet medieval. En definitiva, un Hamlet fiel a sus verdaderas coordenadas históricas.

64. STOPPARD, T.: *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* (1990) Brandenburg/ WNET Channel 13 New York.

**Título original:** *Rosencrantz and Guildenstern are dead*.

Año: 1990. Producción: Michael Brandman. Emanuel Azenberg. Dirección: Tom Stoppard. Guión: Tom Stoppard. Fotografía: Peter Biziou. Banda sonora: Stanley Myers. Reparto: Gary Oldman. Tim Roth. Joanna Roth. Richard Dreyfuss. Iain Glen. Ian Richardson. Joanna Miles. Metraje: 118 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos/Gran Bretaña.

**Sinopsis:** El usurpador rey Claudio de Dinamarca, tío de Hamlet, le envía a Inglaterra en compañía de dos de sus nobles cortesanos de confianza, Rosencrantz y Guildenstern, con una carta en donde solicita a su colega inglés que de muerte al príncipe, y el siempre inteligente Hamlet se las arregla para que la carta invite, precisamente a la eliminación de ambos. Pero Rosencrantz y Guildenstern habitan en un mundo cuyo sentido, significado y objetivos no entienden, en donde tan sólo sus muy personales debates nominalistas, sus juegos de palabras, y sus rivales talentos, parecen otorgar algún tipo de coherencia al caos.

En todo caso, el embajador recién llegado de Inglaterra, al final de *Hamlet*, contempla horrorizado los cadáveres del rey, la reina, Laertes y el propio Hamlet, antes de pronunciar su célebre “insensibles hallamos los oídos que debían recibir nuestro mensaje de que sus órdenes se han cumplido, y Rosencrantz y Guildenstern han muerto”.

**Comentario:** Tom Stoppard dirigió la adaptación al cine de su propia obra teatral, inspirada en la historia de los dos asesinos frustrados de Hamlet a los que la astucia del propio príncipe danés les convirtió en víctimas. Un reparto que encabezan dos actores

tan extraordinarios como Gary Oldman y Tim Roth, bien secundados por un extraordinario Iain Glen, y un Ian Richardson muy afectado ya por su terrible enfermedad. Teatro llevado al cine. Y la película se beneficia y se resiente de ambas circunstancias.

Horacio cierra la obra de Shakespeare y la de Stoppard de una forma tan explicativa como terminante: “ordenad que estos cuerpos sean expuestos sobre un túmulo a la vista del pueblo, y dejad que yo relate al mundo, que aún lo ignora, de qué modo han ocurrido estos sucesos. Así conoceréis de actos impúdicos, sangrientos y monstruosos, de muertes producidas por la astucia y la violencia, y, como remate, de maquinaciones fallidas cayendo por descuido sobre la cabeza de sus inventores: he aquí lo que fielmente he de contaros”. Esta vez la filosofía de Horacio sí parece capaz de explicar algunas de las cosas que se encuentran entre el cielo y la tierra.

65. JARMAN, D.: *Eduardo II* (1991) *British Screen/BBC/Working Title Films*.

**Título original:** *Edward II*. Año: 1991. Producción: Steve Clark-Hall. Anthony Root. Dirección: Derek Jarman. Guión: Ken Butler. Derek Jarman. Stephen McBride (Christopher Marlowe). Fotografía: Ian Wilson. Banda sonora: Simon Fisher Turner. Reparto: Steven Waddington. Tilda Swinton. Andrew Tiernan. Dudley Sutton. Kevin Collins. John Lynch. Nigel Terry. Metraje: 90 minutos. Nacionalidad: Gran Bretaña.

**Sinopsis:** Tras la muerte de Eduardo I de Inglaterra, su hijo, Eduardo II, se convierte en el heredero de la gigantesca Monarquía creada por la energía implacable del primer rey que sometió a su control político los cuatro países británicos: de hecho, la reina Leonor de Castilla había tenido a Eduardo II en el castillo de Caernarfon, en plena guerra por el dominio de Gales. Eduardo II, casado con Isabel de Francia por mandato de su padre, se enamora del joven Piers de Gaveston, de modesta extracción. Su primera orden reza: “mi padre ha fallecido; venid, Gaveston, y compartid este reino con vuestro estimado amigo”. Gaveston, sin

embargo, les confiesa a sus amigos que “no es que ame a la persona, sino que es lo que posee lo que pretendo tanto”. El rey recibe a su favorito con túnica dorada, y se define como “Vos mismo, otro Gaveston”, recordando el “Efestión es también Alejandro” del Magno emperador. Gaveston recibe títulos, como Señor de la Isla de Man, que forman parte de los títulos hereditarios de los Plantagenet, lo que suscita la abierta hostilidad del Consejo Real, que solicita su expatriación, y de su propia esposa, la reina Isabel. Uno de los nobles, Mortimer, amante de la reina, le propone asesinar a Gaveston y, a renglón seguido, el destronamiento de Eduardo II, que llevará aparejado la proclamación de su hijo Eduardo III como rey y la regencia de la reina.

Estalla la guerra, y se cumplen los planes de la reina y Mortimer. El nuevo favorito real, Hugo Despenser, es capturado y estrangulado por el propio Mortimer. El rey es derrotado y encarcelado en el castillo de Berkeley, muy cerca de Gloucester, y recibirá una muerte terrible. Mortimer puede decir, siguiendo a Maquiavelo, que “temido soy más que amado”. Pero ordena asesinar a Edmund, tío del rey, y el joven Eduardo III ordena su deposición y ejecución. Mortimer descubre, entonces, que en la rueda de nuestra Fortuna, tal y como la describía Christopher Marlowe, “hay un punto al que, cuando los hombres aspiran, van cabeza abajo”.

**Comentario:** Entre todos los manifiestos militantes de Derek Jarman, *Eduardo II* es, sin duda, el más reivindicativo y más explícito. Jarman recurrió a la extraordinaria obra de Christopher Marlowe para componer, con Ken Butler y Stephen McBride, el que es probablemente, si cabe, el más personal de los textos que ha rodado. Un extraordinario reparto encabezado por Steven Waddington como el rey, y Andrew Tiernan como Gaveston, y una joven, gélida e implacable Tilda Swinton, premiada como mejor actriz en el Festival de Venecia, se completa con un antológico Nigel Terry interpretando al vil Mortimer.

Ambientación y vestuario entre isabelina y contemporánea, con trajes y corbatas oscuras y uniformes británicos de combate. Eduardo II y Gaveston escuchan una canción de Annie Lennox, o recitar el comienzo de la *Divina Comedia* de Dante, La historia

no fue la prioridad de Derek Jarman, quien no presta la menor atención a los fracasos políticos de Eduardo II, como la independencia de Escocia en 1314. Jarman acude a una estructura teatral, a una marcada economía de medios, y una puesta en escena muy eficaz. El enfrentamiento entre los ejércitos de Eduardo II y Mortimer, por ejemplo, cobra la forma de una manifestación por el derecho al amor libre y los derechos civiles y disuelta por las fuerzas antidisturbios. El texto de Marlowe brilla cuando el rey preso recuerda que “para los hombres desdichados la muerte es felicidad”. Y, sobre todo, cuando pide que “si vivo, dejad que me olvide de mí mismo”. Mejor Marlowe que Jarman. Pero mejor Jarman que muchos tardíos descubridores del teatro isabelino.

66. REYNOLDS, K.: *Robin Hood, príncipe de los ladrones* (1992) Warner Bros.

**Título original:** *Robin Hood: Prince of Thieves*. Año: 1992. Producción: Pen Densham. Richard Barton Lewis. John Watson. Dirección: Kevin Reynolds. Guión: Ben Densham. John Watson. Fotografía: Douglas Milsome. Banda sonora: Michael Kamen. Reparto: Kevin Costner. Mary Elizabeth Mastrantonio. Morgan Freeman. Christian Slater. Alan Rickman. Sean Connery. Geraldine McEwan. Brian Blessed. Michael McShane. Metraje: 142 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos.

**Sinopsis:** Sir Robin de Locksley consigue abandonar el cautiverio al que se encontraba sometido en Tierra Santa, y regresar a Inglaterra. en compañía de un musulmán que, en gratitud por llevarle consigo, se consagra a su servicio. De regreso en su país, descubre que, en su ausencia, su castillo ha sido destruido, su padre asesinado, sus tierras incautadas por orden del regente, el príncipe Juan, y su prometida está en cautividad. Convertido en un proscrito, debe radicarse en el bosque de Sherwood, y desde allí combatir contra la tiranía, con el designio último de vengar a su padre, liberar a su novia, y evitar que el príncipe Juan y sus secuaces normados se apoderen de Inglaterra, antes de que el re-

greso del legítimo soberano, posibilite el restablecimiento de la legalidad y la legitimidad.

**Comentario:** Kevin Reynolds, siempre muy próximo a las producciones de Kevin Costner, dirige la segunda de las adaptaciones de la historia de Robin Hood en menos de un año. Esta vez la pretensión de rigor histórico es menor, y prioritario el deseo de brindarle a un Costner en la cúspide de su carrera un vehículo para su exclusivo lucimiento. El resultado es una película muy entretenida, en donde el director de *Bailando con lobos* (1990) no desmerece en medio de un excelente reparto en donde la sola mención del trío Sean Connery-Morgan Freeman-Alan Rickman ofrece adecuado testimonio de la magnitud de una producción que, además, disfrutó de muy sólidas interpretaciones de presencias clásicas en la escena británica como Geraldine McEwan y Brian Blessed, una presencia también habitual en el universo de Kenneth Branagh. Buena banda sonora de Michael Kamen. Y un metraje, quizás, un poco excesivo. Pero, en todo caso, el regreso del cine de aventuras de atmósfera medieval a la agenda de las grandes productoras, con grandes estrellas, y en el 1992 en que el comienzo de la presidencia Clinton recupera a una figura de la historia y de la literatura, como Robin Hood, siempre muy cercana a la sensibilidad de la mentalidad liberal clásica estadounidense.

67. GIBSON, M.: *Braveheart* (1995) 20th Century Fox/Icon/Ladd Company.

**Título original:** *Braveheart*. Año: 1995. Producción: Mel Gibson. Alan Ladd Jr.. Bruce Davey. Dean Lopata. Stephen McEveety. Elisabeth Robinson. Dirección: Mel Gibson. Guión: Randall Wallace. Fotografía: John Toll. Banda sonora: James Horner. Reparto: Mel Gibson. Sophie Marceau. Patrick MacGoohan. Angus MacFadyen. Catherine MacCormack. Brendan Gleeson. Ian Bannen. Tommy Flanagan. Peter Mullan. Metraje: 175 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos/Irlanda.

**Sinopsis:** William Wallace, un noble escocés, cuyo padre fue asesinado cuando combatía la dominación inglesa, regresa a

su país tras una larga y fecunda estancia en el extranjero, para encontrarlo ocupado, y en vigor usos feudales tan humillantes como la “*prima nocte*”. Por ese motivo, contrae matrimonio en secreto con su novia de infancia, Merron, apresada y asesinada por las tropas inglesas. Tras vengar su muerte, Wallace conduce a la insurgencia a toda Escocia, derrota a la caballería pesada inglesa en la primera batalla de Stirling, es nombrado por los nobles “Lord Protector” de Escocia, e invade Inglaterra. El rey de Inglaterra, Eduardo I, consigue comprar a la nobleza escocesa, comenzando por el propio Robert Bruce, heredero del clan real de los Balliol, y candidato al trono escocés, para derrotar y aislar a Wallace. Y, finalmente, utiliza a los Balliol y a otros linajes para apresar a Wallace, conducirlo a la Torre de Londres, y ejecutarlo. Sin embargo, Escocia obtiene su independencia bajo el liderazgo de Bruce, convertido ya en rey, y en 1314 esa independencia se consolida en la batalla de Bannockburn, en donde los escoceses derrotan al último ejército invasor inglés en dos siglos al grito de “Wallace”.

**Comentario:** Uno de los títulos clásicos de los años finales del siglo XX, repletos de épica liberal clásica, y de héroes y líderes entregados a la defensa de los grandes principios y valores. Una historia, sobre todo, bien dirigida y protagonizada por el mejor Mel Gibson. pero también bien escrita y bien interpretada, con una magnífica Sophie Marceau como Isabel de Francia, un inolvidable Patrick MacGoohan componiendo con su muy peculiar Eduardo I a uno de los grandes malos de la historia, y un Ian Bannen como John Balliol cuyas apariciones son auténticos tratados de ciencia política, así como un extraordinario elenco de actores escoceses e irlandeses casi desconocidos, en donde destaca la brillante irrupción de los jóvenes Angus MacFadyen y Catherine McCormack, y la sólida presencia de jóvenes veteranos como Brendan Gleeson, junto a la inolvidable banda sonora de James Horner, una muy adecuada selección de localizaciones, y una narración ágil y eficaz, depararon un gran éxito comercial. Un año después del estreno Escocia disputó la Eurocopa de Inglaterra y hubo de enfrentarse en Wembley a la selección anfitriona. Los escoceses acudieron al centenario estadio con la cara pintada de

azul. Así es el cine. Escocia, esta vez, al contrario que en 1967, perdió. Así es la vida.

68. ZEMECKIS, R.: *El primer caballero* (1996) Columbia Pictures.

**Título original:** *First Knight*. Año: 1996. Producción: Jerry Zucker. Hunt Lowry. Dirección: Jerry Zucker. Guión: Lorne Cameron. David Hoselton. William Nicholson. Fotografía: Adam Greenberg. Banda sonora: Jerry Goldsmith. Reparto: Sean Connery. Richard Gere. Julia Ormond. Valentina Pelka. John Gielgud. Ben Cross. Jane Robbins. Marie Coffey. Metraje: 130 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos.

**Sinopsis:** El viejo y sabio rey Arturo lidera un país en paz desde Camelot, en donde una brillante corte articulada en torno a los caballeros de la Tabla Redonda garantiza la paz, la justicia y el bienestar. La próxima llegada de la prometida del rey, Ginebra, para convertirse en reina, permitirá cerrar el cuadro institucional y afectivo del reino y del propio rey. Pero Mordred, que aspira a derrostrar a Arturo, trata de apoderarse de la joven, y sólo la intervención del joven Lanzarote evita su secuestro. En el transcurso de tan accidentado viaje, Lanzarote y Ginebra se enamoran. Su llegada a Camelot abre una sensible grieta política y humana en el orden casi perfecto que lidera el rey Arturo, y ofrece a Mordred la oportunidad que estaba esperando para apoderarse del castillo. Pero cuando, rodeados por el ejército de Mordred, el usurpador insta a Arturo a que llame a su pueblo a la rendición, el rey les anima a luchar por Camelot. Arturo es acribillado por las flechas. Sus caballeros y su pueblo derrotan a los enemigos de Camelot, pero él fallece. Le aguarda el funeral de un guerrero.

**Comentario:** Quince años después de *Excalibur*, y casi tres décadas después de *Camelot*, el rey Arturo reaparecía en las grandes producciones, pero esta vez un rey Arturo según Zemeckis y Zucker, paternal y venerable, noble pero viejo, interpretado por Sean Connery. Enfrente, Richard Gere interpretaba un Lanzarote muy distante de Franco Nero, y no digamos de Robert Taylor,

Julia Ormond completaba el último de sus trabajos de éxito componiendo una imposible Ginebra, una Ginebra aplastada por el recuerdo de Ava Gardner y de Vanessa Redgrave, y Ben Cross era un oscuro pero sólido y verosímil Mordred. El verdor de la Snowdonia galesa, y de las grutas próximas al incomparable castillo de Harlech, ofrecían una ambientación más convincente que el propio trabajo de Zemeckis, el hombre que decidió sumar el rey de los bardos y de los trovadores, y en cuyo honor se “inventó” la novela, a su trayectoria previa de la mano de Roger Rabbitt y Forrest Gump. Menos mal que en Avalon no hay cines.

69. PACINO, A.: *Looking for Richard* (1996) Fox Searchlight Pictures/JAM.

**Título original:** *Looking for Richard*. Año: 1996. Producción: Al Pacino. Dirección: Al Pacino. Guión: Al Pacino. Frederic Kimball (William Shakespeare). Fotografía: Robert Leacock. Nina Kedrem. John Kranhouse. Steve Confer. Banda sonora: Howard Shore. Reparto: Al Pacino. Kevin Spacey. Winona Ryder. Alec Baldwin. Estelle Parsons. Penelope Allen. Kevin Conway. Harris Yulin. Metraje: 112 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos.

**Sinopsis:** Ricardo III es una obra de las obras más representativas del talento de Shakespeare. Una desmesurada ambición de poder, una ambición hija del resentimiento, de la inteligencia perversa, y de la total ausencia de escrúpulos, pero también de la carencia de principios y de valores, son algunos de los signos característicos del que es uno de los grandes papeles de la historia del teatro. Al Pacino, fascinado siempre por la figura de Ricardo III, se interna en la personalidad histórica de un rey sobre el que recayó la sospecha de eliminar a toda su dinastía para acceder al trono, pero que mereció de Shakespeare una de sus más completas tragedias, en donde brillan su inteligencia y su astucia, su cinismo, y su capacidad de seducción y de liderazgo. Al Pacino se aproxima, además, a la propia profesión de actor “buscando” a

este Ricardo III en donde se concitan muchos de los secretos y de los tópicos del arte al que ha dedicado su vida.

**Comentario:** Ricardo III y Al Pacino. Ricardo III según Al Pacino. Ricardo III o Al Pacino. En manos de cualquier otro actor, este debut como director hubiera resultado insoportable a la altura del minuto diez. Pero, con Al Pacino, uno se pregunta por qué esperó tanto para esta incursión en el territorio sagrado del maestro de Stratford-upon-Avon. Ricardo III, que había merecido en 1995 una adaptación dirigida por Richard Loncraine, y protagonizada por Ian McKellen, ambientada en los años 30' del siglo XX, se convertía en manos de Al Pacino en el substrato para una reflexión acerca de la inmortalidad de los clásicos, es decir, de las reelaboraciones de las conductas invariables y constantes de la condición humana, de sus ambiciones y sus temores, de sus complejos y sus expectativas, de sus resentimientos y sus esperanzas. Un excelente reparto y una eficaz banda sonora de Howard Shore completan una película sumamente original e interesante. Y, claro: Al Pacino. Siempre Al Pacino.

70. *MCTIERNAN, J.: El guerrero número 13 (1999) Touchstone Pictures.*

**Título original:** *The 13th Warrior*. Año: 1999. Producción: Michael Crichton. John McTiernan. Andrew G. Vajna. Dirección: John McTiernan. Guión: Warren Lewis. William Wisher Jr. (Michael Crichton). Fotografía: Peter Menzies Jr. Banda sonora: Jerry Goldsmith. Reparto: Antonio Banderas. Omar Sharif. Clive Russell. Vladimir Kulich. Dennis Storhoi. Richard Bremmer. Tom Curran. Diane Venora. Metraje: 100 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos.

**Sinopsis:** Ahmed Ibn Fdlan, poeta e intelectual árabe, debe abandonar precipitadamente su patria tras su relación adúltera con uno de los magnates más próximos al califa. De camino hacia el Norte como embajador, es invitado por unos navegantes vikingos. liderados por un poderoso guerrero, llamado Bulywyf, a unirse a ellos. Tras aprender el idioma de los vikingos, el intelectual se

convierte en parte de su dispositivo defensivo cuando deben hacer frente a la amenaza de una extraña tribu de criaturas, los llamados wendols, que atacan a campesinos. Inicialmente parecen bestias.

Pero, tras repeler uno de sus ataques, los vikingos descubren que se trata de una suerte de individuos prehistóricos. Y bajo el mando de Bulywyf, con el concurso del propio Ahmed, deciden acudir a su guarida, y eliminar a la bruja que los manda. El último ataque de los wendols, sin embargo, se cobra un precio muy alto: la vida del propio Bulywyf. Los vikingos y Ahmed pueden entonces entonar su ancestral letanía: “veo a mi padre, veo a mi madre, a mis hermanas y mis hermanos; veo el linaje de mi pueblo hasta sus orígenes; y me llaman, me piden que ocupe mi lugar entre ellos, en los atrios del Valhala, el lugar en el que habitan los valientes para siempre”.

**Comentario:** Un director tan eficaz como John McTiernan creyó seguir dirigiendo una entrega más de *Terminator* en esta especie de *thriller* medieval en donde confluyen refinados intelectuales islámicos y arrojados aventureros vikingos enfrentados a criaturas que parecen sacadas de una versión “gore” de *En busca del fuego*. Omar Shariff y Antonio Banderas le imprimen coherencia y credibilidad a una película que, sin ellos, se colocaría en el umbral de la serie B. Sin embargo, la película tiene la virtud de reanudar la serie de aventuras protagonizadas por los vikingos en la época dorada del cine de aventuras. Está muy lejos de *Los vikingos* (1958), y lejos de *Los conquistadores* (1963) Pero recupera a los hombres del Norte para el cine.

71. ARANDA, V.: *Juana la Loca* (2001) Enrique Cerezo P. C.

**Título original:** *Juana la Loca*. Año: 2001. Producción: Montxo Armendáriz. Puy Oria. Karl Baumgartner. Michael Eckelt.. Dirección: Vicente Aranda. Guión: Vicente Aranda. Antonio Larreta. Fotografía: Paco Femenía. Banda sonora: José Nieto. Reparto: Pilar López de Ayala. Daniele Liotti. Manuela Arcuri. Eloy Azorín. Roberto Álvarez. Rosana Pastor. Héctor Colomé. Guillermo Toledo. Metraje: 115 minutos. Nacionalidad: España.

**Sinopsis:** La infanta Juana de Castilla es prometida al archiduque de Austria, duque de Borgoña, y heredero del trono alemán, Felipe, como consecuencia del doble matrimonio concertado por sus padres, los Reyes Católicos, y el emperador Maximiliano. La infanta se enamora perdidamente de su prometido, mientras los sucesivos avatares dinásticos de los Trastámara convierten a la pareja en heredera del trono castellano. Tras la muerte de Isabel I, Felipe desplaza a su suegro, Fernando de Aragón, de la gobernación de Castilla, mientras planea con sus consejeros flamencos la ocupación de las dignidades castellanas, valiéndose de las graves crisis de celos padecidas por la reina Juana, unas crisis que afectan a su propia credibilidad como mujer de gobierno. Sin embargo, la reina reacciona a tiempo de evitar su incapacitación por las Cortes de Burgos. También, a tiempo de contemplar cómo, casi súbitamente, su esposo enferma y fallece. La crisis de celos deviene, entonces en una locura desgarradora, que terminará apartando a la reina del efectivo gobierno del reino, un reino del que, formalmente, seguirá siendo reina durante casi medio siglo más.

**Comentario:** La historia de quien fuera reina titular de Castilla durante más de medio siglo, apartada de las tareas de gobierno tras enviudar de su esposo, el rey Felipe, por su padre, Fernando de Aragón, y después por su propio hijo, Carlos I, con la anuencia de las instituciones de la Corona, es abordada por Vicente Aranda desde similares parámetros históricos que Juan de Orduña. Pero, al contrario que Orduña, Aranda no comienza en la muerte de Isabel la Católica a finales de 1504, sino con la propia reina, en 1496, en Laredo, cuando la infanta Juana se dirige hacia Flandes para contraer matrimonio con el archiduque Felipe. Ello le permite al director recorrer la trepidante década que va del doble matrimonio hispano flamenco en 1497 al súbito óbito de Felipe el Hermoso en 1506. Como es inevitable, el drama de la joven reina enamorada, extraordinariamente interpretada por Pilar López de Ayala, oscurece toda posibilidad de un análisis histórico exhaustivo. Pero la crisis política e institucional castellana se muestra con bastante fidelidad, y los grandes trabajos de Eloy Azorín, Roberto Álvarez y Rosana Pastor compensan las li-

mitaciones de Daniele Liotti. El éxito de la película demostró que a los españoles les interesa su historia. Toda su historia.

72. JACKSON, P.: *El señor de los anillos*. 1. *La comunidad del anillo* (2001). 2. *Las dos torres* (2002). *El regreso del rey* (2003). New Line Cinema.

**Título original:** *The Lord of the Rings*. 1. *The Fellowship of the ring*. 2. *The two towers*. 3. *The return of the king*. Año: 2001, 2002, 2003. Producción: Peter Jackson. Michael Lynne. Mark Ordesky. Robert Shaye. Bob Weinstein. Harvey Weinstein. Barrie M. Osborne. Dirección: Peter Jackson. Guión: Peter Jackson. Philippa Boyens. Frances Walsh. Stephen Sinclair. (J. R. R. Tolkien). Fotografía: Andrew Lesnie. Banda sonora: Howard Shore. Reparto: Elijah Wood. Sean Astin. Ian Holm. Ian MacKellen. Christopher Lee. Viggo Mortensen. Orlando Bloom. Cate Blanchett. Liv Tyler. Sean Bean. John Rhys-Davies. Dominic Monaghan. Billy Boyd. Hugo Weaving. Andy Serkis. Miranda Otto. David Wenham. Brad Dourif. Karl Urban. John Noble. Metraje. 178+180+200 minutos. Nacionalidad: Nueva Zelanda/Estados Unidos/Gran Bretaña.

**Sinopsis:** El destino de la Tierra Media depende de la posesión de un anillo cuyo control persigue el malvado Sauron. Un viejo hobbit, Bilbo Bolsón, disfruta de su tenencia. Pero, gracias a los consejos del mago Gandalf, decide cedérselo a su sobrino, Frodo, para que proceda a su destrucción. Frodo estará acompañado por otros jóvenes habitantes de La Comarca, como Samsagaz Ganyí, Merry, y Pippín, así como por un humano, Aragorn, Boromir, procedente de Gondor, un elfo de Rivendel, Legolas, y Gymlí, rey de los enanos. Tras enfrentarse a las fuerzas enviadas por Sauron, pero también a la codicia de Boromir, esta comunidad decide escindirse a fin de hacer más fácil y discreto el viaje de Frodo, quien cuenta con la ayuda de Sam, y la aparición como guía del Gollum, una extraña criatura sometida por el anillo, que en realidad aguarda la oportunidad de dar muerte a los hobbits y recuperar “su tesoro”.

Mientras, Aragorn, Legolas y Gimli llegan a Rohan, en donde consiguen liberar a su rey del encantamiento al que le tenía sometido Sauron. Sabiendo que un gigantesco ejército orco procedente de Mordor pretende arrasar Rohan, el rey decide conducir a su pueblo al abismo de Helm, cuyas legendarias fortificaciones han permitido la salvación de los hombres de Rohan a lo largo de varias generaciones. Las fuerzas con las que cuentan, sin embargo, son muy escasas, a pesar de la incorporación de los arqueros elfos. Además, los orcos conocen la existencia de debilidades en la muralla. Cuando está a punto de caer el último reducto, la llegada de Gandalf, ya “el Blanco”, al frente de los jinetes de Rohan, consigue hacer retroceder al ejército de los orcos.

Sin embargo, el peligro no ha desaparecido. La propia ciudad blanca de Minas Tirith se encuentra ahora a merced de las fuerzas que pretenden someter a la Tierra Media y a todos los pueblos que lo habitan. Mientras Frodo y Sam van acercándose a su objetivo, es evidente que ha llegado el momento de que los integrantes de la antigua comunidad del anillo, y todos sus aliados, disfruten de un verdadero líder. Es el momento en el que debe regresar el rey, Aragorn, hijo de Arathorn, heredero de Isildur y señor de los Dúnedain. Un Aragorn que sabe que la tarea más grande está reservada a los más pequeños.

**Comentario:** De la Edad Media a la Tierra Media. La más acabada demostración de hasta qué punto la Edad Media se convirtió, a lo largo del siglo XX, en una Edad intemporal en sus resonancias y en sus propuestas y, siempre, en un escenario abierto a la inventiva y la creatividad. *El Señor de los Anillos* se levanta sobre los grandes pilares de las grandes epopeyas medievales: la lucha entre el bien y el mal, y entre la verdad y la falsedad. La definición de líderes heroicos, cuyo comportamiento está presidido por la amistad, la generosidad, el desprendimiento, el sentido del deber, la responsabilidad, la audacia, la energía, la tenacidad, el sentido de la exigencia, la humildad, y la sencillez. Singular homenaje rinden Tolkien y Jackson a las criaturas más vulnerables y débiles que, al cabo, demuestran que la grandeza no se mide por el tamaño o por el volumen, sino por la fidelidad a creencias y convicciones. Eficaz dirección de Peter Jackson, maravillosa

música de Howard Shore, espectaculares localizaciones en Nueva Zelanda, y un reparto excepcional, en el que cada espectador, fanático o no fanático de Tolkien, puede localizar a sus personajes e intérpretes predilectos. Al venerable y atormentado Bilbo de Ian Holm, al abnegado y leal Sam de Sean Astin, al inteligente y sensible Frodo de Elijah Wood... Un auténtico festival de la imaginación y de la creatividad. Una lección de vida, por la vida, y para la vida.

73. *FUQUA, A.: El rey Arturo (2004) Touchstone Pictures/ Jerry Bruckheimer Films/Green Hill Productions/World 2000 Entertainment.*

**Título original:** *King Arthur*. Año: 2004. Producción: Jerry Bruckheimer. Dirección: Anthony Fuqua. Guión: David Franzoni. John Lee Hancock. Fotografía: Slavomir Idziak. Banda sonora: Hans Zimmer. Reparto: Clive Owen. Keira Knightley. Stellan Skarsgaard. Stephen Dillane. Ray Winstone. Ioan Gruffydd. Hugh Dancy. Mads Mikkelsen. Til Schweiger. Ray Stevenson. Metraje: 140 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos/Gran Bretaña/Irlanda.

**Sinopsis:** La retirada de los últimos contingentes romanos de Britania deja al territorio fracturado entre los britanos no convertidos al cristianismo y los britanos más romanizados, cristianos, ahora a merced de los sajones invasores, paganos y brutales, que lidera el sanguinario rey Vortigern. El último de los generales romanos, Arturo, en realidad un jinete sármata reclutado en su infancia junto a sus compañeros por los romanos, y que ahora podría regresar a su tierra, tras finalizar su período de servicio al Imperio, decide permanecer en Britania y no abandonar ni a romanos ni a britanos. Ello significa, en primer lugar, establecer una alianza con los pueblos celtas autóctonos, sus enemigos hasta la llegada de los sajones. Y, al frente de esa alianza precaria, enfrentarse a los más formidables guerreros del mundo. De la suerte de ese combate depende la virtualidad del nacimiento de una nueva forma de organización política, cultural, y civilización.

**Comentario:** El nuevo rey Arturo. Es decir, el viejo, por mucho más próximo al histórico, rey Arturo. Una muy plausible interpretación histórica de su identidad en clave romano-britona, aderezada por una sombría presentación del cristianismo, y la vindicación de una empanada espiritual que se fundamenta en el paganismo y la *New Age*, partiendo de una folclórica interpretación de la identidad céltica de los países atlánticos. Y con música de Hans Zimmer. Pero Fuqua hace funcionar una época apasionante, de tránsito de la Antigüedad a la Edad Media, impulsando una acción dinámica, sin perder nunca el pulso de la narración, y hace funcionar una historia que requiere la exploración de los matices que aportan los pueblos en concurso, romanos, celtas y germanos, sin contar el posible origen sármata de Arturo y de sus caballeros, una licencia histórica que, sin embargo, no rechina excesivamente. Un muy convincente reparto reúne a muchos de los grandes nombres del cine reciente, como Clive Owen, Keira Knightley y Mads Mikkelsen. Y el cine de aventuras se instala en los siglos proverbialmente más “oscuros” de la Edad Media, en donde permanecería durante algunos años.

74. GUNNARSSON, S.: *Beowulf y Grendel (El retorno de la bestia)* (2005) Eurasia Motion Pictures/Bjolfskvida/Spice Factory.

**Título original:** *Beowulf & Grendel*. Año: 2005. Producción: Michael Cowan. Sturla Gunnarsson. Eric Jordan. Anna Maria Karlsdóttir. Jason Piette. Paul Stephens. Dirección: Sturla Gunnarsson. Guión: Andrew Rai Berzins. Fotografía: Jan Kieser. Banda sonora: Hilmar Öm Hilmarsson. Reparto: Gerard Butler. Stellan Skarsgard. Sarah Polley. Tony Curran. Ingvar Eggert Sigurosson. Martin Delaney. Metraje: 98 minutos. Nacionalidad: Canada/Islandia/Gran Bretaña.

**Sinopsis:** “Oíd, grandes son las historias de los daneses. De cómo desangraron al enemigo y cómo conquistaron el Mar del Norte”. Así comienza, en la actual Dinamarca, a comienzos del siglo, con el nacimiento del odio, una historia que

muestra a un guerrero que, acompañado de su pequeño hijo, es acosado contra un acantilado por un grupo de jinetes. El guerrero es asesinado, y el niño conserva la vida. Tras apoderarse de la cabeza de su padre se refugia en una gruta junto a la costa, en donde crecerá sólo, destruido por el dolor, convertido en una bestia.

Años después el rey Hrothgar construye un gran palacio para su residencia, las reuniones del Consejo y las fiestas. Los sacerdotes paganos bendicen el recinto, mientras que cantan que nadie está por encima de los daneses. Sin embargo, esa noche una bestia, conocida como Grendel, ataca el palacio y con enorme crueldad realiza una auténtica masacre. Esa bestia es el niño que habita en la costa. Y, para acabar con él, y devolver la paz y la estabilidad a sus tierras, el rey decide llamar a un gran campeón, el célebre guerrero Beowulf, que tras combatir con él en el palacio de los daneses, y conseguir cortarle un brazo, puede llegar hasta la guarida de Grendel, moribundo, y levantar un túmulo en su memoria.

**Comentario:** En apenas dos años se rodaron dos adaptaciones al cine del gran poema épico de los anglos y los jutos en su Jutlandia originaria, un poema que describe hechos datados en el siglo VI, y compuesto en el IX. La primera de ambas adaptaciones, rodada en Islandia en 2005 bajo la dirección del realizador Sturla Gunnarsson, también islandés, pretende aproximarse con rigor a la epopeya original, sin grandes alardes de medios, con un tono muy equilibrado, que muestra las formas de vida y cultura propias de los pueblos del Norte en el origen de la Edad Media. Excelentes trabajos de Gerard Butler como el héroe Beowulf, y del siempre sólido y versátil Stellan Skarsgard como el rey Hrothgar, y muy meritorio trabajo del intérprete de Grendel, el actor islandés Ingvar Eggert Sigursson, con una Sarah Polley también muy convincente como Selma. Una muy interesante película, bien dirigida y bien resuelta.

75. REYNOLDS, K.: *Tristán e Isolda* (2006) 20th Century Fox. Scott Free. Apollo Media.

**Título original:** *Tristan and Isolde*. Año: 2006 . Producción: Ridley Scott. Tony Scott. Dirección: Kevin Reynolds. Guión: Dean Georgaris. Peter Morgan. Dominic Morgan. Matthew Harvey. Fotografía: Arthur Reinhart. Banda sonora: Anne Dudley. Reparto: James Franco. Sophia Myles. Rufus Sewell. Jamie King. David O'Hara. Henry Cavill. Metraje: 125 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos.

**Sinopsis:** En los primeros siglos de la Edad Media, los irlandeses han conseguido someter a los pueblos británicos explotando sus diferencias. El último intento de conciliar sus antagonismos se resuelve en una masacre a la que apenas escapan el rey Marke de Cornualles, que pierde su mano derecha tratando de proteger a un niño, Tristán, que crece en su Corte. Cuando llega a la edad adulta, Tristán se convierte en un guerrero muy diestro, que repele un ataque irlandés, pero cae mortalmente herido por su veneno, hasta el punto de ser objeto de un funeral que conduce su cuerpo a las costas irlandesas, en donde será cuidado por Isolda, hija del rey de Irlanda, surgiendo el amor entre ambos jóvenes. Cuando, en una nueva estratagema para dividir a los britanos, Isolda se convierte en el trofeo que Irlanda entregará al ganador de un torneo que, de nuevo, enfrenta a pueblos y caudillos entre sí, Tristán descubre que ha ganado para su rey, Marke, a su amada. Su conversión en esposa de Marke, y reina de Cornualles, prefigura un conflicto cuyo estallido pretenden utilizar en su beneficio el rey de Irlanda, Wictred, caudillo de los sajones, y Molot, sobrino de Marke. Y ese conflicto lleva aparejada la suerte de los pueblos insulares.

**Comentario:** Ridley y Tony Scott produjeron esta película, eficazmente dirigida por Kevin Reynolds, siempre tan falto de originalidad como fiel intérprete de las directrices de sus productores, y se internaron en un espacio de reflexión singularmente grato a la profunda vocación por la historia que distinguía a ambos hermanos. Probablemente por eso se recurre a un reparto en donde, a excepción de Rufus Sewell, no existen grandes figuras

de la interpretación. Sin embargo, estos jóvenes actores, con James Franco y Sophia Myler a la cabeza, incorporan muy sobria y eficazmente una legendaria narración, esencial a la Edad Media, a su literatura y a su espíritu, en donde la confluencia de historia, política y conflicto sentimental anuncian siempre una enorme dificultad para encontrar el equilibrio entre el rigor del relato histórico y la banalidad del drama romántico de época. Una recreación de la célebre historia de amor, a partir de Gottfried Von Strassbourg y de las leyendas celtas, convertida en un muy interesante y contemporáneo testimonio del cine de aventuras, y que actualiza la fallida adaptación irlandesa realizada por Donovan en 1982, en donde el único interés, aunque superlativo, residía en la presencia de Richard Burton en el reparto. Un título muy interesante.

76. SCOTT, R.: *El reino de los cielos* (2006) 20th Century Fox/Scott Free.

**Título original:** *Kingdom of heaven*. Año: 2006. Producción: Ridley Scott. Dirección: Ridley Scott. Guión: William Monahan. Fotografía: John Matieson. Banda sonora: Harry Gregson-Williams. Reparto: Orlando Bloom. Jeremy Irons. Eva Green. Liam Neeson. Brendan Gleeson. David Thewlis. Edward Norton. Jon Finch. Marton Csokas. Ghassan Massoud. Michael Sheen. Iain Glen. Metraje: 145 minutos Nacionalidad: Alemania.

**Sinopsis:** Balian de Ibelin, reconocido como hijo por un noble francés, cruzado, viaja al Reino de Jerusalén para hacerse cargo de sus dominios en el momento más complejo en la vida del reino desde su fundación por Godofredo de Bouillón apenas un siglo antes, cercado por las fuerzas del mayor caudillo islámico en varios siglos, el gran sultán Saladino. El rey, Balduino IV, un hombre inteligente y muy dotado para el gobierno, padece la lepra, y su heredera es su hermana, Sibila, casada con Guy de Lusignan, un ambicioso advenedizo manejado por Renato de Chatillón. Cuando el rey fallece, Lusignan y Chatillón deciden atacar a Saladino, sufriendo una catastrófica derrota y perdiendo todo su ejército en la batalla de Hattin. Balian de Ibelin debe enton-

ces liderar la defensa de la capital del reino. Balian decide armar caballeros a los jóvenes de Jerusalén, y eliminar las diferencias sociales, para conducir a la ciudad a una batalla que no obedece a un propósito político o religioso, sino a la mera ambición de supervivencia, a pesar de la abrumadora inferioridad de sus fuerzas en conflicto. Tras una resistencia desesperada, Saladino respeta la vida de los defensores y la integridad de los Santos Lugares, permitiendo el retorno en paz a sus hogares de los supervivientes. Balian de Ibelin regresa a sus tierras a tiempo de conocer que una nueva Cruzada, liderada por el emperador de Alemania, y los reyes de Francia y de Inglaterra, se dirige a Tierra Santa con la pretensión de recuperar Jerusalén.

**Comentario:** Orlando Bloom protagonizó una nueva gran producción histórica dirigida por un Ridley Scott que, en algunos momentos, recupera el sentido reflexivo y la perspectiva histórica de *Los duelistas*. La aventura del reino cruzado de Jerusalén, y su caída en manos de Saladino, ofrece esta vez espacio a personajes tan extraordinarios como el rey Balduino y la reina Sibila, maravillosamente incorporada por Eva Green. Y, sobre todo, a un gran Edward Norton interpretando al gran rey Balduino, el “rey leproso”. Extraordinario Jeremy Irons, gran Liam Neeson, gran Brendan Gleeson... La película realiza un despliegue de medios siempre inteligente, especialmente afortunado cuando el rey Balduino, apasionante figura de la historia, acude con la Santa Cruz y todo su reino en defensa de sus vasallos para restablecer la paz con Saladino, o cuando los miserables Guido de Lusignan y Renato de Chatillón pierden todo el ejército cristiano en los Cuernos de Hattin, con el célebre juicio de Saladino, quien mientras perdonaba a Lusignan y le daba de beber agua helada porque “un rey no mata a otro rey”, degollaba a Chatillón, el asesino de su propia hermana. Una película desigual, por momentos desmesurada. Pero, en todo caso, una gran película.

77. ROHMER, E.: *El romance de Astrea y Celadón* (2007)  
Rezo/Alta/Bim.

**Título original:** *Les Amours d'Astrée et de Céladon*. Año: 2007. Producción: Éric Rohmer. Dirección: Éric Rohmer. Guión: Éric Rohmer (Honoré d'Urfé). Fotografía: Diane Baratier. Banda sonora: Jean-Louis Valéro. Reparto: Andy Gillet. Stéphanie de Crayencour. Cécile Cassel. Rossette. Véronique Reymond. Mathilde Mosnier. Jocelyn Quivrin. Serge Renko. Rodolphe Pauly. Metraje: 108 minutos. Nacionalidad: Francia/España/Italia.

**Sinopsis:** En la Galia del siglo V, en un bosque gobernado por la sabiduría de los druidas, Astrea decide poner término a su relación con Celadón debido a los celos, y Celadón opta por el suicidio. Sin embargo, cuando está a punto de quitarse la vida, unas ninfas lo portan consigo, enamorándose de una de ellas. Temeroso de que Astrea pueda tomar represalias en cuanto ambos abandonen su refugio, y pueda contemplarles, Celadón la abandona. Pero las ninfas urden un plan para que ambos enamorados puedan encontrarse sin suscitar recelos en Astrea: que Celadón se disfrace de mujer. Y ello significa que el joven intentará conquistar a su amada valiéndose de su nueva identidad.

**Comentario:** La última de las grandes películas del autor de *Perceval el Galés* (1978) Y también una de las más controvertidas. El regreso a la Edad Media por primera vez en tres décadas, de la mano de una obra elaborada por Honoré d'Urfé en el siglo XVII, ofrece la oportunidad para que el ya anciano realizador regrese a sus espacios predilectos: la religión, el arte, el sentido de la vida, el destino, el amor. Los trabajos del reparto que lideran Andy Gillet y Stéphanie de Crayencour son más que aceptables. Y, a partir de esta constatación se abre el debate: ¿se trata de una sucesión de sublimes reflexiones, de aliento contemporáneo, sobre los grandes debates de la vida? ¿O más bien de una afectada e insoportable expresión de grandilocuentes disquisiciones filosóficas, especialmente ridículas cuando las intercambian pastores y ninfas? La respuesta: es Rohmer. Para lo bueno. Y, en ocasiones, para lo insufrible.

78. ZEMECKIS, R.: *Beowulf* (2007) Warner Bros/Paramount/ImageMovers/Shangri-La Entertainment.

**Título original:** *Beowulf*. Año: 2007. Producción: Robert Zemeckis. Dirección: Robert Zemeckis. Guión: Roger Avary. Neil Gaiman. Fotografía: Robert Presley. Banda sonora: Alan Silvestri. Reparto: Ray Winstone. Angelina Jolie. Anthony Hopkins. Robin Wright-Penn. John Malkovich. Alison Lohman. Brendan Gleeson. Metraje. 112 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos.

**Sinopsis:** En la Dinamarca del año 507, en medio de una gran fiesta, el viejo rey Hrothgar pide hidromiel mientras explica el cristianismo: “no mueres si has aceptado el único Dios”. Su nuevo palacio y residencia, y salón para los festejos de su pueblo, denominada Hérot, es perturbado brutalmente por la aparición del monstruo Grendel, a quien se enfrenta el rey espada en mano. Grendel desaparece y recibe la reprimenda de su madre desde la aguas. Y el rey llama al guerrero Beowulf, hijo de Edgethrow. Beowulf ha matado a una tribu de gigantes en las Orcadas y a serpientes en el mar. El rey le promete el Cuerno Real del Dragón, el primer tesoro del reino, si da muerte a Grendel.

Beowulf y sus guerreros esperan a Grendel en el gran salón del palacio. Beowulf le hace frente, consigue hacerle menguar de tamaño, le ata con una cadena y, aunque Grendel escapa, pierde el brazo. Beowulf se siente poderoso: “míos son el poder, la lujuria y la fuerza”. Pero, a la mañana siguiente, casi todos sus guerreros aparecen muertos y colgados del techo del salón. El rey sabe que es obra de la madre de Grendel, porque él mismo es el padre de Grendel. Beowulf acude a la guarida de ambos, en donde encuentra muerto a Grendel, y corre la misma suerte que Hrothgar. Ella le asegura que, si le entrega el Cuerno Real, y mientras ella lo custodie, él será rey. De regreso, Hrothgar proclama a Beowulf como su heredero en el trono y en cuanto tiene. Y, seguidamente, se arroja al vacío.

Comienza una nueva Era. Beowulf derrota fácilmente a los invasores frisones. La reina se convierte al cristianismo, y Beowulf interpreta que “el Dios de los cristianos derrota a los

dioses, y los mártires reemplazan a los héroes”. Pero el antiguo guerrero se encuentra triste y cansado. Se ha compuesto en su honor el “Cantar de Beowulf”, que se recita cada año. Pero, cuando el Cuerno de Oro aparece en los páramos, sabe que el pacto se rompió, y una amenaza mucho mayor que la de Grendel se cierne, de nuevo, sobre su reino.

**Comentario:** Rodada apenas dos años después de *Beowulf* y *Grendel*, una producción danesa que sacrifica la espectacularidad a la pretensión de proceder a una adaptación fiel de la historia, Robert Zemeckis regresa a la Edad Media para filmar una espectacular superproducción de animación en tres dimensiones de actores reales, pródiga además en magníficos efectos especiales, para ofrecer un poderoso espectáculo visual, que a pesar de los posibles efectos nocivos de la animación, se beneficia de la potencia de un excepcional reparto integrado por las versiones animadas de Ray Winstone, como protagonista, más un elenco tan extraordinario como el que conforman Anthony Hopkins, Angelina Jolie, Robin Wright-Penn, John Malkovich y Brendan Gleeson. El resultado es entretenido, por momentos vibrante. Y el mensaje del poema épico una constante alusión al sentido de la lealtad, del deber, y de la responsabilidad. O, como dice el propio Beowulf: “los dioses no harán por nosotros lo que nosotros no hagamos por nosotros mismos”. Una producción formalmente original, pero también dotada de contenidos.

79. FLINTH. P.: *El Caballero Templario* (2007-2008) Svensk Filmindustri/Telepool CMBH/Fin I Väst/TV4/AB/SF Norge AS/Juonifimi/SF Film Production DK/Danmarks Radio.

**Título original:** *Arn. Tempelriddaren. Arn. Riket vid vägens slut*. Año: 2007-2008. Producción: Peter Flinth. Dirección: Peter Flinth. Guión: Hans Gunnarsson (Jean Guillou). Fotografía: Eric Kress. Banda sonora: Tuomas Kantelinen. Reparto: Joakim Nätterqvist. Sofia Helin. Stellan Skarsgård. Simon Callow. Bibi Andersson. Vincent Perez. Milind Soman. Nicholas Boulton. Fanny

Risberg. Michael Nyqvist. Mirja Turestedt. Jakob Cedergren. .  
 Metraje: 137 minutos. Nacionalidad: Suecia.

**Sinopsis:** Tierra Santa. 1187. Unos caballeros cristianos salvan a unos jinetes musulmanes de unos bandidos que reconocen al “demonio con la cruz escarlata”, Al-Ghouti. Al instante, la acción se traslada a Gothia, en el Sur de la actual Suecia, en donde una joven da a luz un bebé en un convento. De regreso a Tierra Santa, el caballero conversa con el más noble de los jinetes que salvó: es el sultán Saladino. Él, Arn Magnusson, regresa a su infancia y juventud en un monasterio sueco en donde un monje, antiguo templario, le instruyó en todas las artes, incluida la guerra. El joven Arn defiende a su clan frente al de Sverk, el mismo del rey, derrotando a su paladín. Cecilia, la mujer a la que ama, está prometida a un Sverker, y cuando Arn y Cecilia se comprometen y esperan un hijo, el joven debe huir a Jerusalén, en donde se une a los templarios que, bajo sus directrices, emboscan y derrotan a Saladino. Pero el gran maestre decide atacar a Saladino atravesando el desierto, y es derrotado y pierde todo el ejército cristiano en la batalla de Hattin. Arn sobrevive y es acogido por el propio Sultán, regresando a Suecia.

En Gothia, una novicia amiga de Cecilia, Blanca, se ha convertido en reina de Suecia. Pero los sverkers acechan el trono tras la muerte del rey. Y Arn, tras reunirse con su mujer y su hijo, debe crear un ejército para enfrentarse a los sverkers, que cuentan con la alianza de los daneses. Arn obtiene una total victoria gracias a la acción devastadora de sus arqueros, que aniquilan a la caballería pesada danesa. Arn, mortalmente herido, fallece poco después. Pero, gracias a su sacrificio, las tierras de los suecos se unifican, naciendo el reino de Suecia.

**Comentario:** La historia de Arn Magnusson fue llevada al cine, partiendo de la trilogía de Jean Guillou, en dos películas que en España se comercializaron en una producción unitaria. En la iniciativa participaron productoras públicas y privadas de todas las naciones del Norte, grandes figuras de la historia de la cinematografía escandinava, comenzando por Bibi Andersson y Stellan Skarsgard, presencias actorales internacionales tan relevantes como Simon Callow y Vincent Perez, y actores autóctonos como

Joakim Nätterqvist y Sofia Helin. El resultado es una obra muy ágil e interesante que arroja información históricamente muy contrastada sobre un personaje tan interesante como el mariscal que lideró a las fuerzas de los reyes de Suecia Knut Eriksson y Erik Knutsson, y que se impuso a Sverker Karlsson en la batalla de Lena en 1208, y en 1210 no solo de nuevo le derrotó en la batalla de Gestilren, sino que el pretendiente al trono cayó en su transcurso. Arn Magnusson perdería también la vida a consecuencia de las heridas. La película se adentra en los años menos conocidos de su vida, en la maduración de las instituciones políticas y la identidad del reino de Suecia, y en la profunda incardinación del desarrollo de los países escandinavos en la propia conformación histórica de Europa y en la empresa de las Cruzadas.

80. MARTINELLI, R.: *Barbaroja* (2009) *Martinelli Film Company International/Rai Fiction/Na-Comm/Rai Cinema/MiBAC*.

**Título original:** *Barbarossa*. Año: 2009. Producción: Renzo Martinelli. Dirección: Renzo Martinelli. Guión: Renzo Martinelli. Giorgio Schottler. Anna Samuelli. Fotografía: Fabio Cianchetti. Banda sonora: Aldo De Scaizi. Reparto: Rutger Hauer. F. Murray Abraham. Christo Jivkov. Antonio Cupo. Katia Smutniak. Raz Degan. Ángela Molina. Metraje: 140 minutos. Nacionalidad: Italia.

**Sinopsis:** El año 1158 Alberto da Giussano, un adolescente que está cazando violando las prescripciones legales, es perdonado por el emperador Federico I von Hohenstaufen. Apenas cuatro años después el emperador decide someter a Lombardía y hacer así realidad el sueño de un imperio universal que reúna germanismo y latinidad bajo una misma autoridad y un mismo derecho. Al final del invierno de 1162 comienza el asedio de la capital lombarda Milán, en cuya defensa se empeña el ya joven y belicoso Alberto de Giussano. Sin embargo, el ya joven e inteligente líder sabe que la única posibilidad que asiste a las ciudades italianas si pretender derrotar a las fuerzas imperiales es unirse forman-

do una Liga. Se enfrenta a uno de los más formidables líderes y hombres de gobierno de la historia: el emperador Federico I Hohenstaufen.

**Comentario:** Una interesante, bien razonada históricamente y bien realizada película italiana, en donde la formación de la Liga Lombarda inevitablemente conduce al espectador a meditar acerca de la Italia contemporánea: la película está protagonizada por el legendario Alberto da Giussano que el 29 de mayo de 1176 defendió el estandarte lombardo con la Cruz de San Jorge en la batalla de Legnano frente a las tropas imperiales, una estampa que hoy es el símbolo de la *Lega Nord*. Figuras indiscutibles del gran cine de las pasadas décadas, como Rutger Hauer, F. Murray Abraham y Ángela Molina participan en una película que probablemente se resiente en cuanto a ritmo y agilidad de su vocación de rigor histórico, y de su afán por trasladar al espectador una interpretación veraz de unos acontecimientos históricos, y sufre también las limitaciones del actor israelí Raz Degan como el mítico héroe lombardo. Una película que, en todo caso, permite una aproximación seria, por momentos espectacular, como en las escenas de asedio y de batalla, a dos grandes personalidades de la Europa del siglo XII poco presentes en el cine, y a un conflicto cuyas resonancias históricas y políticas pueden todavía advertirse en pleno siglo XXI.

81. SCOTT, R.. *Robin Hood* (2010) Universal/Scott Free Productions/Imagine Entertainment.

Título original. *Robin Hood*. Año: 2010. Producción: Ridley Scott. Dirección: Ridley Scott. Guión: Brian Koppelman (Brian Koppelman, Ethan Reiff, Cyrus Nowrasteh). Fotografía: John Mathieson. Banda sonora: Marc Streitfeld. Reparto: Russell Crowe. Cate Blanchett. Vanessa Redgrave. Mark Strong. Oscar Isaac. Léa Seydoux. Max von Sydow. William Hurt. Eileen Atkins. Danny Huston. Douglas Hodge. Kevin Durand. Gerard McSorley. Metraje: 132 minutos. Nacionalidad: Estados Unidos.

**Sinopsis:** El arquero Robin Longstride sirve al rey Ricardo en Francia tras haberlo hecho en las Cruzadas. Tras la muerte del rey Ricardo, Longstride decide cumplir la promesa que le formuló al caballero Robin Locksley antes de que muriera: volver a Inglaterra y llevar su espada a su padre anciano, en sus dominios de Nottingham. En cumplimiento de su misión, Robin se encuentra con Marian, la viuda de Locksley. Mientras, el nuevo rey, Juan, el único superviviente entre los hijos de Enrique II y Leonor de Aquitania, ha confirmado los peores pronósticos acerca de su crueldad, su vesania, y su incapacidad como hombre de gobierno. Y estalla una guerra civil que coloca al reino en el umbral de una invasión de las fuerzas francesas del rey Felipe Augusto.

Con el objeto de ganar la unidad de todos los ingleses frente a la invasión, el rey Juan promete la *Magna Charta*, un reconocimiento explícito de derechos humanos tan fundamentales como el *habeas corpus*, así como los derechos políticos y representativos de los poderes del reino. Los ingleses derrotan la invasión bajo el liderazgo de Robin, dando muerte a antiguos favoritos del rey como el traidor sir Godfrey. Pero, conjurado el peligro, el rey Juan no ratifica el documento y declara fuera de la ley a Robin y a sus hombres. Se reinicia la rebelión.

**Comentario:** Un tercio de siglo después del estreno de *Los duelistas*, Ridley Scott cierra una sucesión de grandes producciones denotadas por su ambientación histórica. Una década por la que ha transcurrido la batalla de Vindobona, el conflicto con los señores de la guerra somalíes, y la caída de Jerusalén, no parecen haber saciado la vocación histórica del autor de obras como *1492, la conquista del Paraíso* (1992). En esta ocasión, de nuevo Robin Hood, tras serlo, ya maduro y escéptico, y no digamos Lady Mariana, según el mismo supuesto de *Robin y Marian*, pero esta vez dotado de mucho más sentido político. La presencia del poderoso actor Mark Strong, opone a Robin Hood un musculoso adversario, muy propio de la más contemporánea acepción del cine de aventuras, pero también desprovisto de las perversas sutilezas del Guy de Gisbourne que ofrecía Basil Rathbone. Gran Cate Blanchett como lady Marian. Una película que conduce a los hombres de Sherwood al siglo XXI.

82. ENGLISH, J.: *Templario* (2011) Vid Medienfonds 4. *Rising Star*.

**Título original:** *Ironclad* Año: 2011. Producción: Rick Be-  
rtratar. Andrew J. Curtis. Jonathan English. Dirección: Jonathan  
English Guión: Jonathan English. Erick Kastel. Fotografía: Da-  
vid Egby. Banda sonora: Lorne Balfe. Reparto: James Purefoy.  
Kate Mara. Brian Cox. Paul Giamatti. Dereck Jacobi. Jason Fle-  
ming. Charles Dance. Rhys Parry Jones. Aneurin Barnad. Jamie  
Foreman. Metraje: 120 minutos. Nacionalidad: Gran Bretaña.

**Sinopsis:** Un grupo de caballeros templarios, que tras su  
paso por las Cruzadas ha realizado voto de silencio, regresan a  
Inglaterra en 1215, cuando tras la derrota de las fuerzas de Juan  
sin Tierra en Bouvines y la concesión de la *Magna Charta*, el rey  
ha decidido restaurar violentamente su autoridad, y el país se en-  
cuentra de nuevo asolado por la guerra civil. Tras verse obligados  
a repeler diversas agresiones por parte de los seguidores del rey,  
los templarios, paulatinamente diezmados por su enfrentamiento  
con las fuerzas reales, se refugian en el estratégico castillo de  
Rochester, que apenas cuenta con unos pocos hombres para hacer  
frente a toda la mesnada real. El objetivo es resistir hasta que pue-  
dan llegar los socorros. Pero el cruel rey Juan sabe que, si quiere  
someter al reino, debe expugnar Rochester.

**Comentario:** Un año después del éxito del *Robin Hood* de  
Ridley Scott, *Ironclad*, en España bautizada bajo el mucho más  
comercial título de *El templario*, se presentó como la continua-  
ción de la acción allí donde la gran superproducción protagoniza-  
das por Russell Crowe y Cate Blanchett finalizaba.. Y lo cierto  
es que el proyecto disfrutaba de muchísimo sentido, al ocuparse  
de un periodo históricamente no especialmente estudiado, y toda-  
vía menos abordado por el cine, como es la denominada primera  
“Guerra de los Barones”, con su episodio central, el asedio del  
estratégico castillo de Rochester. Además, un muy experimenta-  
do reparto, integrado por veteranos actores tan excelentes como  
Brian Cox, Derek Jacobi, y un impresionante Paul Giamatti como  
Juan sin Tierra, el mejor desde Claude Rains, y por jóvenes ta-  
lentos tan prometedores como Kate Mara, venían a dotar de se-

riedad a un proyecto que quiere ser muy riguroso, incluyendo episodios tan llamativos como la utilización de la piara de cerdos para generar el calor necesario para derribar el último reducto de la fortaleza. La película, que por momentos quiere unirse al subgénero del “cine de asedios”, un clásico cinematográfico desde *Beau Geste* (1939) de William Wellman, con obras tan memorables como *55 días en Pekín* (1965) de Nicholas Ray, se resiente de la dirección bisoña de English, que recurre a la truculencia casi “gore” innecesariamente, y de un James Purefoy como un correcto protagonista que, sin embargo, desmerece junto a los maestros que le rodean. Pero, en conjunto, se trata de una interesante producción.

## BIBLIOGRAFÍA

### FUENTES BIOGRÁFICAS Y LITERARIAS

- ANÓNIMO: *La muerte del rey Arturo*. Introducción de Carlos Alvar. Madrid. 1980.
- , *Demanda del Santo Graal*. Edición preparada por Carlos Alvar. Madrid. 1980.
- , *Mabinogion. Relatos galeses*. Edición preparada por María Victoria Cirlot. Madrid. 1982.
- , *Perlesvaus o el Alto Libro del Graal*. Edición a cargo de Victoria Cirlot. Madrid. 1986.
- , *La leyenda de Tristán e Iseo*. Edición a cargo de Isabel de Riquer. Madrid. 1996.
- BERGMAN, I.; BURGESS, A.: *Ingrid Bergman: My Story*. London. 1984.
- BERGMAN, I.: *Linterna mágica. Memorias*. Barcelona. 1995.
- BOGDANOVICH, P.: *Fritz Lang en América*. Madrid. 1991.
- BRANAGH, K.: *Beginning*. London. 1990.
- BRESSON, R.: *Notes sur le cinématographe*. Paris. 1988.
- BROSSARD-DANDRÉ, M.; BESSON, G. (Eds.): *Ricardo Corazón de León. Historia y Leyenda*. Madrid. 1991.
- BURTON, R.: *The Richard Burton Diaries*. Edited by Chris Williams. London. 2013.
- CALLOW, S.: *Charles Laughton. A Difficult Actor*. New York. 1993.
- CHAUVIN, Y.: *Guillaume le Conquérant. L'épopée normande*. Saint-Malo. 2013.
- CLARAVAL, B. de. *Elogio de la nueva milicia templaria*. PERNOUD, R.: *Los templarios*. Edición a cargo de Javier Martín Lalanda. Madrid. 1994.
- DANTE ALIGHIERI: *La Vida Nueva*. Prólogo de Carlos Alvar. Madrid. 1985.
- DOUGLAS, K.: *El hijo del trapero*. Barcelona. 1998.
- ECO, U.: *El nombre de la rosa*. Barcelona. 1982.
- , *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona. 1984.
- EISENSTEIN, S. M.: *Yo. Memorias inmorales*. Madrid. 1988.
- FLYNN, E.: *My wicked, wicked ways*. London. 2005.
- GANCE, A.: *Prisme. Carnets d'un cinéaste*. Paris. 2010.

- GARDNER, A.: *Ava, con su propia voz*. Barcelona. 1991.
- GRAVES, R.: *El conde Belisario*. Barcelona. 1982.
- GUINNESS, A.: *My Name Escapes Me. The Diary of a Retiring Actor*. London. 1997.
- , *Blessings in Disguise*. London. 1997.
- HEPBURN, K.: *Yo misma. Historias de mi vida*. Barcelona. 1991.
- HUGO, V.: *Nuestra Señora de París*. Madrid. 2006.
- LERNER, A. J. (Book and Lyrics); LOEWE, F. (Music): *Camelot*. London. 1988.
- LERNER, A. J.: *The street where I live*. New York. 1994.
- LEWIS, C. S.: *Las Crónicas de Narnia. El león, la bruja y el armario*. Barcelona. 2005.
- MALORY, T.: *La Muerte de Arturo*. III vols. Edición preparada por Francisco Torres Oliver. Madrid. 1985.
- MONMOUTH, G. de: *Historia de los Reyes de Britania*. Edición preparada por Luis Alberto de Cuenca. Madrid. 1984.
- , *Vida de Merlín*. Madrid. 1984.
- PASOLINI, P. P.: *El caos. Contra el terror*. Barcelona. 1981.
- PETRARCA, F.: *Triunfos*. Edición preparada por Jacobo Cortines y Manuel Carrera. Madrid. 1983.
- PYLE, H.: *Las alegres aventuras de Robin Hood*. Madrid. 2004.
- RENART, J.: *Nueve Lais bretones y La Sombra*. Introducción de Isabel de Riquer. Madrid. 1987.
- RENOIR, J.: *Mi vida y mi cine*. Madrid. 1993.
- , *Écrits (1926-1971)*. Paris. 2006.
- ROHMER, E.: *Le goût de la beauté*. Paris. 2004.
- , *Perceval el Galés*. Barcelona. 2009.
- , *Le celluloid et le marbre*, suivi d'un entretien inédit avec Noël Herpe et Philippe Fauvel. Paris. 2010.
- SACKVILLE WEST, V.: *Juana de Arco*. Madrid. 1989.
- SCOTT, W.: *Ivanhoe*. Barcelona. 1984.
- , *Las aventuras de Quintín Durward*. Barcelona. 1988.
- STEINBECK, J.: *Los hechos del rey Arturo y sus nobles caballeros*. Barcelona. 1994.
- STEVENSON, R. L.: *La flecha negra*. Madrid. 1996.
- STONE, I.: *La agonía y el éxtasis*. Madrid. 2005.
- STOPPARD, T.: *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*. Madrid. 2002.
- STRASSBURG, G. von: *Tristán e Isolda*. Edición preparada por Bernd Dietz. Madrid. 1981.
- TOLKIEN, J. R. R.: *El Señor de los Anillos. 1. La comunidad del anillo, 2. Las dos torres. 3. El regreso del rey*. Barcelona. 1978.
- , *El Hobbit*. Barcelona. 1982.
- , *El Silmarillion*. Barcelona. 1984.

- TROYES, C. de: *Lanzarote del Lago o el Caballero de la Carreta*. Madrid. 1982.
- , *Erec y Enid*. Edición preparada por Carlos Alvar. Madrid. 1982.
- , *El Cuento del Grial y sus Continuaciones*. Prólogo y traducción por Martín de Riquer. Traducción de las Continuaciones e Índices por Isabel de Riquer. Madrid. 1991.
- , *Guillermo de Inglaterra*. Introducción de Marie-José Lemarchand. Madrid. 1991.
- VIDAL, G.: *Juliano el Apóstata*. Barcelona. 1983.
- , *Ricardo Corazón de León*. Barcelona. 1995.
- , *Palimpsest. A memoir*. London. 1995.
- VILLEMARQUÉ, H. de la: *El Misterio Celta (Barzaz Breiz) Relatos populares de Bretaña*. Palma de Mallorca. 1982.
- WALTARI, M.: *El sitio de Constantinopla. La caída del Imperio Bizantino*. Barcelona. 1994.
- WAUGH, E.: *Elena*. Buenos Aires. 1954.
- WELLES, O.; BOGDANOVICH, P.: *Ciudadano Welles*. Barcelona. 1994.
- WHITE, T. H.: *Camelot. El libro de Merlín*. Barcelona. 1993.
- ZEFFIRELLI, F.: *Autobiografía*. Milano. 2008.

## FUENTES CIENTÍFICAS

- ALCOCK, L.: *Arthur's Britain. History and Archaeology AD 367-634*. London. 2001.
- ALVIS, J. E.: "Introductory: Shakespearean Poetry and Politics". ALVIS, J. E.; WEST, T. G. (Eds.): *Shakespeare as Political Thinker*, pp. 1-27. Wilmington (Del.). 2000.
- AMY DE LA BRETÈQUE, F.: *La légende de Robin des Bois*. Toulouse. 2001.
- ARNAUD, P.: *Robert Bresson*. Paris. 2003.
- ASBRIDGE, T.: *The Crusades. The War for the Holy Land*. London. 2010.
- AURELL, M.: *L'Empire des Plantagênet. 1154-1224*. Paris. 2004.
- BALE, J.; THORNTON, D.: *Shakespeare. Staging the World*. London. 2012.
- BENNETT, M.: *The battle of Bosworth*. New York. 1985.
- BLOCH, M.: *La sociedad feudal*. Madrid. 2002.
- BOYER, C.; NADRIGNY, X.: *Louis XI. Vers l'État moderne*. Paris. 2012.
- BRAY, C.: *Sean Connery. The Measure of a Man*. London. 2010.
- BRAUDEL F.: *L'identité de la France*. Paris. 1990.
- CAMPARI, R.: *Il fascino discreto dell'Europa. Il vecchio continente nel cinema americano*. Venezia. 2001.
- CARTMELL, D.: "Franco Zeffirelli and Shakespeare". JACKSON, R. (Ed.): *The Cambridge companion to Shakespeare on Film*, pp. 212-221. Cambridge. 2004.

- CHAUOU, A.: *Sur les pas de Aliénor d'Aquitaine*. Rennes. 2005.
- CINTRÉ, R.: *Les Marches de Bretagne. Une frontière du Moyen Âge à découvrir*. Rennes. 2011.
- CIRLOT, V.: *La Novela Artúrica. Orígenes de la Ficción en la Novela Europea*. Barcelona. 1987.
- COBOS, J.; RUBIO, M.: "Después de las campanadas. Segundo encuentro: charla con un hombre bueno (Enero de 1966)". *Nickel Odeon 16*, pp. 128-145. Madrid. 1999.
- COLLINSON, P.: "The monarchical republic of Queen Elizabeth I". GUY, J. (Ed.): *The Tudor Monarchy*, pp. 110-134. London. 1997.
- COURSEN, H. R.: "Filing Shakespeare's history: three films of Richard III". JACKSON, R. (Ed.): *The Cambridge companion to Shakespeare on Film*, pp. 99-116. Cambridge. 2004.
- COWAN, L.: "God Will Save the King: Shakespeare's Henry IV". ALVIS, J. E.; WEST, T. G. (Eds.): *Shakespeare as Political Thinker*, pp. 71-93. Wilmington (Del.). 2000.
- CRAINZ, G.: *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*. Roma. 2005.
- CROSSLEY-HOLLAND, K. (Ed.): *The Norse Myths*. New York. 1980.
- DAVIES, R. R.: *The Age of Conquest. Wales. 1063-1415*. Oxford. 1991.
- DAVIES, R. R.: *The revolt of Owain Glyn Dwr*. Oxford. 1997.
- DELAGE, C.: "Cinéma, enfance de l'histoire". BAECQUE, A. de: DELAGE, C. (Dirs.): *De l'histoire au cinéma*, pp. 61-98. Bruxelles. 1998.
- DELAHAYE, M.: "Entretien avec Carl Theodor Dreyer". VV.. AA.: *La politique des auteurs. Les entretiens*, pp. 233-262. Paris. 2001.
- DEVICTOR, A.; FEIGELSON, K. (Dirs.): *Croyances et sacré au cinéma*. Paris. 2010.
- DUBY, G.: *Guerreros y campesinos. Desarrollo inicial de la economía europea 500-1200*. Madrid. 1980.
- , *Guillermo el Mariscal*. Madrid. 1985.
- , *El domingo de Bouvines. 27 de julio de 1214*. Madrid. 1988.
- DULCE, J. A.: *Dreyer*. Madrid. 2000.
- EARLE, P.: *The Life and Times of Henry V*. London. 1993.
- ECO, U.: "La Edad Media ha comenzado ya". ECO, U.; COLOMBO, F.; ALBERONI, F.; SACCO, G.: *La nueva Edad Media*, pp. 7-34. Madrid. 1974.
- ELIAS, N.: *El proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México D. F. 1987.
- FALK, A.: *Anthony Hopkins. The authorised biography*. London. 2000.
- FEENEY CALLAN, M.: *Richard Harris. A Sporting Life*. London. 1992.
- , *Anthony Hopkins*. Barcelona. 1994.
- FERGUSON, N.: *Civilization. The Six Killer Apps of Western Power*. London. 2012.

- FERGUSON, W.: *The Identity of the Scottish Nation. An historic quest*. Edinburg. 1998.
- FERRO, M.: *Cinéma et Histoire*. Paris. 1993.
- FLORI, J.: *Prêcher la croisade (XIe-XIIIe siècle) Communication et propagande*. Paris. 2012.
- FRANKOPAN, P.: *The First Crusade. The Call from the East*. London. 2013.
- FRODON, J.-M.: *Robert Bresson*. Paris. 2007.
- GALLIOU, P.: *La Bretagne d'Arthur. Bretons et Saxons des siècles obscurs*. Clermont-Ferrand. 2011.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, J.: *Castilla (Entre la percepción del espacio y la tradición erudita)* Madrid. 1985.
- GINZBURG, C.: *Pesquisa sobre Piero. El Bautismo. El ciclo de Arezzo. La Flagelación de Urbino*. Barcelona. 1984.
- GRANT, A.: *Independence and Nationhood. Scotland 1306-1469*. London. 1984.
- GRAPE, W.: *La Tapisserie de Bayeux. Monument à la gloire des Normands*. Paris. 1999. pp. 14 y ss.
- GRIFFIN, W.: *C. S. Lewis. The Authentic Voice*. Oxford. 2005.
- GRIFFITHS, R. A.; THOMAS, R. S.: *The making of the Tudor dynasty*. Stroud. 1997.
- GUARNER, J. L.: *Roberto Rossellini*. Madrid. 2006.
- GUY, J.: *Thomas Becket. Warrior, Priest, Rebel, Victim: A 900-Year-Old Story Retold*. London. 2013.
- HARRIS, G. L.: "Introduction: the Exemplar of Kingship". HARRIS, G. L. (Ed.): *Henry V. The Practice of Kingship*, pp. 1-30. Stroud. 1993.
- HELLER, A.: *The Time is Out of Joint. Shakespeare as Philosopher of History*. Oxford. 2002.
- HUIZINGA, J.: *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Madrid. 1978.
- ISHAGHPOUR, Y.: *Historicité du cinéma*. Tours. 2004.
- JONES, D.: *The Plantagenets. The Kings Who Made England*. London. 2013.
- JORDAN, C.: *Shakespeare's Monarchies. Ruler and Subject in the Romances*. Cornell. 1999.
- KANTOROWICZ, E.: *Los dos cuerpos del rey. Un ensayo de teología política medieval*. Madrid. 1984.
- KARBO, K.: *Cómo ser única. Lecciones de vida de Katharine Hepburn*. Barcelona. 2008.
- LANCELYN GREEN, R.; HOOPER, W.: *C. S. Lewis. A Biography*. London. 2003.

- LAWRENCE GUNTNER, J.: "Hamlet, Macbeth and King Lear on film". JACKSON, R. (Ed.): *The Cambridge companion to Shakespeare on Film*, pp. 117-134. Cambridge. 2004
- LEAMING, B.: *Orson Welles*. Barcelona. 1991.
- , *Katharine Hepburn*. New York. 1995.
- LEBESQUE, M.: *Comment peut-on être breton? Essai sur la démocratie française*. Paris. 1983.
- LE GOFF, J.: *El Dios de la Edad Media*. Madrid. 2005.
- LEGRAND, G.; LOURCELLES, J.; MARDORE, M.: *Otto Preminger*. Paris. 1993.
- LEHMANN, C.: *Shakespeare Remains. Theater to Film, Early Modern to Postmodern*. New York. 2001.
- MALTIN, L.: *The Disney Films*. New York. 1995.
- MANN, W. J.: *Kate. The Woman Who Was Katharine Hepburn*. London. 2007.
- MARIE, M.: *La Nouvelle Vague. Una escuela artística*. Madrid. 2012.
- MATTOSO, J.: *Identificação de um país. Ensaio sobre as origens de Portugal 1096-1325. I. Oposição*. Lisboa. 1991.
- MEADE, M.: *Eleanor of Aquitaine. A Biography*. London. 2002.
- MENÉNDEZ PIDAL, R.: *La España del Cid*. Madrid. 1967.
- MERON, T.: *Bloody Constraint. War and Chivalry in Shakespeare*. Oxford. 1998.
- MILLER, D.: *Richard the Lionheart. The Mighty Crusader*. London. 2005.
- MINGANT, N.: *Hollywood à la conquête du monde. Marchés, stratégies, influences*. Paris. 2010.
- MORLEY, S.: *James Mason. Odd Man Out*. London. 1989.
- MORRIS, J.: *The Age of Arthur. A History of the British Isles from 350 to 650*. London. 1993.
- MORRIS, M.: *A Great and Terrible King. Edward I and the Forging of Britain*. London. 209.
- MORTIMER, I.: *The Perfect King. The Life of Edward III. Father of the English Nation*. London. 2007.
- , *The Fears of Henry IV. The Life of England's Self-Made King*. London. 2008.
- , *1415. Henry's Year of Glory*. London. 2010.
- NEVEUX, F.: *L'aventure des Normands (VIIIe-XIIIe siècle)*. Paris. 2009.
- PANOFSKY, E.: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid. 1975.
- PEARCE, J.: *Tolkien. Hombre y Mito*. Barcelona. 2000.
- PEARLMAN, E.: "Macbeth on films: politics". ALEXANDER, C. M. S. (Ed.): *Shakespeare and Politics*, pp. 236-246. Cambridge. 2004.
- PENN, T.: *Winter King. The Dawn of Tudor England*. London. 2012.
- PERNOUD, R.; CLIN, M.-V.: *Jeanne d'Arc*. Paris. 1986.

- POWELL, E.: "The Restoration of Law and Order". HARRIS, G. L. (Ed.): *Henry V. The Practice of Kingship*, pp. 53-74. Stroud. 1993.
- PUAUX, F.: "Les procès de Jeanne d'Arc: de Dreyer a Bresson". *CinémaAction 105. La justice à l'écran*, pp. 19-30. Paris. 2002.
- RANCIÈRE, J.: "L'historicité du cinéma". BAESCQUE, A. de; DELAGE, C. (Dirs.): *De l'histoire au cinéma*, pp. 45-60. Bruxelles. 1990.
- ROSS, C.: *The Wars of the Roses*. London. 1987.
- ROUSSELET, F.: *Et le cinéma britannique entra en guerre...* Paris. 2009.
- RUBIO GIL, L. (Com.); GIL, R. (Coord.): *Rafael Gil. Director de cine*. Madrid. 1997.
- RUBYTHON, T.: *And God Created Burton*. London. 2011.
- RUNCIMAN, S.: *La caída de Constantinopla*. Madrid. 1973.
- , *Historia de las Cruzadas. 1. La Primera Cruzada y la Fundación del Reino de Jerusalén. 2. El Reino de Jerusalén y el Oriente Franco 1100-1187. 3. El Reino de Acre y las últimas Cruzadas*. Madrid. 1973.
- , *Vísperas Sicilianas. Una historia del mundo mediterráneo a finales del siglo XIII*. Madrid. 1979.
- SAFFAR, P.: *Otto Preminger*. Rome. 2009.
- SAN MIGUEL PÉREZ, E.: "Una antología del cine jurídico". LUIS, G. de (Coord.): *Abogados de cine. Leyes y juicios en la pantalla*, pp. 147-176. Madrid. 1996.
- , *Historia, Derecho y Cine*. Madrid. 2003.
- , *Abogacía, Justicia y Derecho en Shakespeare*. Madrid. 2004.
- SCOBELTZINE, A.: *El arte feudal y su contenido social*. Madrid. 1990.
- SHÉRER, M.; TRUFFAUT, F.: "Entretien avec Roberto Rossellini. Nouvel entretien avec Roberto Rossellini par F. HOVEYDA et E. ROHMER". *La politique des auteurs. Les entretiens*, pp. 80-110. Paris. 2002.
- SPOTO, D.: *Laurence Olivier. A Biography*. London. 1991.
- SUTHERLAND, J.; WATTS, C.: *Henry V, War Criminal? & Other Shakespeare Puzzles*. Oxford. 2000.
- TINAZI, G.; ZACAN, M. (A cura di): *Cinema e Letteratura del Neorealismo*. Venezia. 1990.
- TORRES, A. M.: *George Cukor*. Madrid. 1992.
- TUCK, A.: *Crown and Nobility. 1272-1461. Political conflict in late medieval England*. London. 1985.
- VALANTIN, J.-M.: *Hollywood, le Pentagone et le monde. Les trois acteurs de la stratégie mondiale*. Paris. 2010.
- VANNEUVILLE, E.: *Charlemagne. Rome chez les Francs*. Paris. 2000.
- VANOYE, F.: *L'adaptation littéraire au cinéma. Formes, usages, problèmes*. Paris. 2011.
- VERDON, J.: *Le Moyen Age. Ombres et lumières*. Paris. 2008.
- VIGNAUX, P.: *El pensamiento en la Edad Media*. México D. F. 1993.
- VILLAPALOS, G.; SAN MIGUEL, E.: *Cine para crear*. Barcelona. 2002.

—, *Enseñanzas de cine*. Madrid. 2006.

WALKER, A.: *Audrey. Her Real Story*. London. 2003.

WAPSHOTT, N.: *The Man Between. A Biography of Carol Reed*. London. 1990.

WEIR, A.: *Eleanor of Aquitaine. By the Wrath of God, Queen of England*. London. 2000.

WILLIAMS, G. A.: *When was Wales?* London. 1985.

WOLFFE, B.: *Henry VI*. London. 1983.



