

# HISTORIA PROYECTADA: RELACIONES ENTRE EL CINE HISTÓRICO Y LA HISTORIA MEDIEVAL

JUAN MANUEL ORGAZ

El cine se presenta como un sugerente instrumento capaz de facilitar al espectador el acercamiento al Medieval con un alto grado de proximidad y una sensación de realismo difícil de lograr desde otros ámbitos<sup>1</sup>. Sin embargo, el denominado cine histórico tiende a deformar la realidad puesto que se trata, en definitiva, de la plasmación de las inquietudes de los directores de cine y, por lo tanto, este tipo de films suelen responder a preocupaciones sociales y políticas de la época en la que se realizan. *El Reino de los Cielos* tiene más que ver con la contemporaneidad que con la Edad Media<sup>2</sup>. Esto es así en parte porque los historiadores no suelen participar en la elaboración del cine histórico: un caso excepcional sería la intervención del reconocido historiador Jacques Le Goff en el rodaje de *El nombre de la Rosa*<sup>3</sup>.

En la mayoría de las ocasiones la aportación de los medievalistas se limita a señalar las inexactitudes de los films históricos, negando cualquier tipo de validez histórica. En efecto, las películas están realizadas por cineastas que emplean un lenguaje propio donde los detalles históricos importan menos que el significado global de los acontecimientos transmitidos al gran público. Las obras de los historiadores, en cambio, cumplen con una serie de criterios de carácter científico y están destinadas a un público mucho más reducido. Teniendo en cuenta esta sencilla cuestión ¿sería lícito emplear las mismas herramientas intelectuales para analizar una obra histórica y un film? Después de todo, son tipos de obras con planteamientos y formas de expresión muy diferentes; por eso, para analizar los films históricos es nece-

---

<sup>1</sup> En los últimos años han proliferado videojuegos como *Age of Empires II: The Age of Kings*, Microsoft, 1999 que van aún más allá, permitiendo al jugador adoptar el papel de Barbarroja, Juana de Arco y otros personajes característicos del Medieval, participando en batallas y situaciones concretas con objetivos específicos.

<sup>2</sup> *Kingdom of Heaven*, Ridley Scott 2005. El film defiende el diálogo y la convivencia entre el mundo islámico y occidente como solución a los problemas del mundo contemporáneo.

<sup>3</sup> *Le Nom de la Rose*, Jean Jacques Annaud, 1986.

sario, en primer lugar, aprender y comprender los códigos y las prácticas de la profesión cinematográfica para considerar y especificar lo que es correcto, lo que puede valorarse positivamente del film analizando los elementos que pueden servirnos para comprender algunos aspectos del Medioevo. Puesto que, en principio, la historia proyectada en pantalla y la Historia académica no son incompatibles, se trataría más bien de plantear qué mundo histórico reconstruye la película para luego criticarlo adecuadamente y valorarlo. El propio hecho de que una buena película pueda servirnos para aproximarnos a la Edad Media situaría la historia proyectada de forma paralela a la Historia académica, si bien a un nivel similar a la tradición oral o a las memorias<sup>4</sup>.

En cualquier caso, nos encontramos ante dos formas de acercarse al medioevo: la Historia proyectada, el cine, bebe de los tópicos y de los mitos y la Historia académica o científica que se nutre de los avances de la historiografía. A ésta última corriente le corresponde combatir los tópicos, tarea a la que precisamente se han dedicado los diferentes volúmenes de *Tópicos y Realidades de la Edad Media*, poniendo de manifiesto la toma de conciencia por parte de los medievalistas de la necesidad de rebatir premisas equivocadas que desde hace siglos contribuyen a deformar la imagen de lo medieval. Debemos recordar que ambas perspectivas, tanto los *tópicos* como las *realidades*, nacen de forma simultánea con el propio concepto de Edad Media<sup>5</sup>, relacionándose de forma dialéctica y contribuyendo a proyectar la imagen del medioevo en la sociedad.

El principal y primer mito acerca de la Edad Media es de carácter negativo y tiende a considerar este período histórico una época oscura, dominada por el salvajismo y la ignorancia. Un período que se inicia con las invasiones de los bárbaros que ponen fin a la cultura clásica y al uso del latín, del buen latín clásico, puesto que las primeras valoraciones negativas hacia los siglos medievales provienen del campo de la Filología, considerando así la Edad Media como una *tempestad intermedia* entre el esplendor cultural de Roma y los siglos modernos<sup>6</sup>. Esta imagen despectiva de la

<sup>4</sup> ROSENSTONE, R. A., «La Historia en la pantalla» en PAZ, M.<sup>a</sup> A. Y MONTERO, J. (coords.) *Historia y cine*, Madrid, 1995, p. 32.

<sup>5</sup> Los principales creadores del concepto de Edad Media harán de este período una *media tempestas* entre su época y la antigüedad clásica, tal como afirmaría Giovanni Andrea de Bussi en 1469. Pero será Cristóbal Keller quien establezca los límites de la Edad Media en su obra *Historia medii aevi a temporibus Constantini Magni ad Constantinopolim a Turcis captam*, publicada en 1688. Heers nos propone un interesante análisis de estas y otras cuestiones en su obra *La invención de la Edad Media*, Crítica, Barcelona, 1995. Por supuesto, también podemos hallar interesantes referencias al concepto de Edad Media y sus diferentes consideraciones en la aportación de Julio VALDEÓN, «El Concepto de Edad Media: Del infierno a la Gloria» en Benito Ruano *Tópicos y realidades de la Edad Media* (III) Madrid, 2004, pp. 211-231.

<sup>6</sup> Como pondrán de manifiesto Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini y Lorenzo Valla. A lo largo de los siglos XVI y XVII generalizan términos como *medium aevum*, *media aetas*.

Edad Media, se prolonga a lo largo de los siglos XVI y XVII y es llevada a su máxima expresión por los autores racionalistas del XVIII. Los autores ilustrados consideran la Edad Media un período oscuro y supersticioso y, por lo tanto, contrario al progreso dominado por los bárbaros, convertidos en portadores de la oscuridad medieval. Una visión negativa que llegará a nuestros días y que ha sido empleada de forma reiterada por el cine, en algunas ocasiones con mayor acierto como en *La caída del Imperio Romano*<sup>7</sup> y en otras, como *Gladiator*<sup>8</sup> o *El Rey Arturo*<sup>9</sup>, limitándose a emplear la imagen de los bárbaros como la antítesis de la civilización.

Ahora bien, si la Filología latina arremete contra la Edad Media, la Diplomática y la publicación de fuentes contribuirán a disipar la oscuridad Medieval con nuevos datos y aportes científicos<sup>10</sup>. Pero el momento decisivo para la transformación de la imagen de la Edad Media será, sin duda alguna el siglo XIX: por una parte se publican grandes colecciones de fuentes medievales como los *Monumenta Germaniae Historica* de la mano de Georg Heinrich Pertz y la historiografía avanza gracias a las denominadas escuelas históricas nacionales. En este sentido Ranke, de la escuela alemana, contribuirá a señalar los aportes de los pueblos germanos a la cultura europea. Por otra parte, el romanticismo rescatará algunos aspectos positivos para la contemporaneidad valorando el Medievo de forma positiva, redescubriendo la literatura y el arte medieval... y creando nuevos tópicos, esta vez de signo positivo. Se editan ediciones críticas de las obras de Chrétien de Troyes, el *Mío Cid*, el *Cantar de los Nibelungos* o *Beowulf*. En el campo de las artes Viollet le Duc<sup>11</sup> rescata el gótico, un arte denigrado hasta entonces y en el que Friedrich (1774-1840) hallará una constante fuente de inspiración. Otros autores como Delacroix optarán directamente por la re-

<sup>7</sup> *The Fall of the Roman Empire*, Anthony Mann, 1964 donde el director expone las principales causas de la caída del Imperio romano de acuerdo con los parámetros y recursos del lenguaje cinematográfico, es decir traduciendo en imágenes las principales tesis de la clásica obra de Edward GIBBON, *Decline and Fall of the Roman Empire*, Harmondsworth, 1960.

<sup>8</sup> Riptley Scott, 2000.

<sup>9</sup> *King Arthur*, Antoine Fuqua, 2004.

<sup>10</sup> En esta perspectiva científica debemos incluir además la publicación los *Anales de la corona de Aragón* entre 1562 y 1580 por Jerónimo Zurita (1512-1580) y la edición de los *Anales ecclesiastici* (1588-1593) de César Baronius. El análisis de los documentos avanza de la mano de Jean Mabillon y su *De re diplomatica* (1681), sin olvidar la labor de los monjes benedictinos de Saint Maure. Enrique Flórez (1702-1773) con su *España sagrada* y Francisco de Berganza (1663-1738) con sus *Antigüedades de España*. Esta perspectiva científica continúa a lo largo de la siguiente centuria con obras como *Rerum italicarum scriptores* (1723-1751) de Ludovico Antonio Muratori autor que además defiende el Medievo como el momento histórico en el que se sentaron las bases de Europa.

<sup>11</sup> Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel (1814-1879), *La construcción medieval: el artículo «construcción» del dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, edición a cargo de Enrique Rabasa Díaz y Santiago Huerta Fernández, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2000.

creación de temas medievales como su *Entrada de los cruzados en Constantinopla* (1840). Además de la pintura, la literatura supone una buena forma de reconstrucción del Medievo: podríamos destacar las obras de Walter Scott (1771-1832) *Waverley* (1818) y, especialmente, *Ivanhoe* (1820) que sentarán las bases de la novela histórica. Algunos compositores también se sentirían atraídos por este período histórico inspirándose y adaptando obras medievales, sirvan de ejemplo algunas de las principales obras de Richard Wagner *Tristan und Isolde* (1859), *Der Ring des Nibelungen* (1848-1874) y *Parzival* basada en la obra del poeta del siglo XIII Wolfram von Eschenbach.

Por eso resulta natural que el cinematógrafo se utilice también, prácticamente desde su invención, para recrear la Edad Media<sup>12</sup>. En apenas unas décadas el cine será capaz de aunar pintura, fotografía, palabras y música contribuyendo a configurar nuestra percepción de lo medieval. En efecto, la magia del cine hace posible que tejidos, armas y multitud de objetos cotidianos dejen de ser vestigios del pasado expuestos tras las vitrinas de un museo para convertirse en elementos en pleno uso de un mundo vivo configurando una atmósfera de autenticidad capaz de ofrecer al espectador una interpretación del Medievo sumamente realista; máxime cuando los portadores de armas, trajes etc. son personajes históricos que cobran vida de la mano de los actores.

\* \* \*

El lenguaje cinematográfico emplea sus propios códigos, diferentes a los de la Historia académica, a la hora de plasmar procesos y datos históricos concretos traducéndolos a imágenes, lo que supone simplificar y aportar información simbólicamente, podríamos afirmar que el cine ofrece una aproximación a los acontecimientos pero, desde luego, no los describe y tampoco los explica con la precisión de la historia académica. Su mayor aporte para la historia se produce cuando dispone su enorme capacidad de evocación en el empeño de transmitir con verosimilitud el significado global de una época de acuerdo con la historia científica. Es en este caso cuando podría admitirse su situación respecto a la historia académica, complementándola, ayudando a transmitir los elementos esenciales de la Edad Media y es precisamente en este sentido en el que debemos entender el concepto de historia proyectada. Por otra parte, debemos ser conscientes de que el cine se construye con imágenes, es decir, con certezas, pero la Historia no siempre tiene respuestas para configurar todos los elementos necesarios para reconstruir escenas del pasado. Cuando un historiador se encuentra en uno

---

<sup>12</sup> El caso de *Pedro el Cruel* realizada por Ricardo de Baños en una fecha tan temprana como 1911 es significativo, en el mismo año, en Guazzoni, realiza *Jerusalén liberada*, el primer film sobre uno de los tópicos recurrentes de la Edad Media: las cruzadas.

de estos casos admite su desconocimiento o la falta de fuentes sobre algunos aspectos aventurándose, si al menos tiene certezas, a elaborar alguna hipótesis. No obstante el director, el director artístico y los diseñadores de vestuario y decorados de una película no pueden construir su mundo de imágenes con hipótesis, necesitan certidumbres. De ahí que cuando no se tienen datos se recurra al *artificio cinematográfico*, término que podríamos definir como aquellas alteraciones que los directores introducen en su narración histórica con el fin de adecuar los datos que ofrece la historiografía al lenguaje cinematográfico. Por supuesto, es el elemento que más aleja la historia proyectada de la Historia académica, que en virtud de su carácter científico precisamente evita la ficción. El primero de estos *artifícios* es la forma que adquieren los films históricos, puesto que el lenguaje cinematográfico hace que las películas históricas adopten la forma del drama, construyendo una trama cerrada, completa y sencilla, situando en el primer plano del proceso histórico a individuos. Por supuesto, la historia proyectada en pantalla no ofrece alternativas ni admite dudas, todo ha de afirmarse con seguridad para dotar de mayor verosimilitud al drama y al propio argumento. Se trata de intentar recrear episodios históricos como si realmente fuera posible arrastrar al espectador y situarle frente a los hechos del pasado, convirtiéndole en un testigo privilegiado de la Historia. Vemos así cómo las necesidades del desarrollo dramático suponen la invención de datos, situaciones, acontecimientos y personajes. Elementos a los que podríamos denominar *artifícios cinematográficos* siempre y cuando sean ordenados puesto que están destinados a condensar la narración.

Podríamos afirmar que las películas sobre el Medievo son verídicas cuando ofrecen un significado global que se puede comprobar, documentar y argumentar, acudiendo a las obras de los historiadores sobre el tema. Es entonces cuando podemos afirmar que el film es capaz de transmitir la autenticidad histórica necesaria mediante la ambientación, la dirección artística y sobre todo a través de la descripción de los personajes, sus conflictos y sus actuaciones.

Por eso, el análisis de un film histórico no debe diferenciar entre hechos reales y ficticios, sino entre aquellos *artifícios cinematográficos* adecuados y los no adecuados para hacer inteligibles los hechos del pasado. Si los cambios introducidos por el realizador se adaptan, en la medida de lo posible, al discurso y los planteamientos de la historiografía, nos encontraremos ante un ejemplo de historia proyectada, de buen cine histórico en definitiva<sup>13</sup>.

\* \* \*

---

<sup>13</sup> El director de cine Alfonso Ungría admitía en uno de los encuentros del Ciclo de Cine Histórico celebrado en el Museo Arqueológico Nacional, toda una serie de *artifícios cinemato-*

Podríamos dividir los numerosos films que tratan de recrear la Edad Media en tres grupos diferentes, siendo conscientes de que se trata de una simplificación encaminada a determinar el grado de verosimilitud, de autenticidad de los films que tratan de recrear la Edad Media. En primer lugar tendríamos los films históricos, es decir, aquellos que directamente toman episodios del Medievo para desarrollar su argumento, ofreciendo un espectáculo visual pero tratando de respetar los planteamientos de la Historia académica. En este grupo tenemos obras estupendas como *The Fall of the Roman Empire*, *La Passion de Jeanne d'Arc*, *Le nom de la rose*, *Francesco, giullare di Dio*<sup>14</sup>, *The Crusades*<sup>15</sup>, *El manantial de la doncella*, *El Séptimo Sello*<sup>16</sup>. Entre los episodios históricos preferidos por los cineastas podríamos destacar los ataques vikingos, las cruzadas, y cuestiones de la cultura medieval como la religiosidad y la muerte. Sin embargo, algunos de estos films emplean el término *histórico* como un reclamo publicitario.

En un segundo grupo podríamos incluir aquellas películas que tratan de recrear la Edad Media basándose en la literatura, films como *Tristán e Isolda*<sup>17</sup> o *Tirante el Blanco*<sup>18</sup> que en principio no tienen por qué ser históricas pese a que el público las considere como tales. Por otra parte, algunas películas de este grupo ofrecen un alto grado de verosimilitud, trasladando al espectador una imagen acertada de la Edad Media, puesto que, en algunas ocasiones, los directores se enfrentan a la tarea de la reconstrucción histórica con mucho más talento y dedicación que los realizadores de las auto-denominadas películas históricas<sup>19</sup>.

---

gráficos a la hora de elaborar *La Conquista de Albania* (Alfonso Ungría, 1983). Algunos de los artificios se debían a cuestiones puramente estéticas, como mostrar a los guerreros ataviados con armaduras mientras comían, otros eran de índole político, puesto que parte del dinero de la producción lo aportaba el gobierno de una comunidad autónoma para potenciar su identidad; y finalmente, otros artificios se debían sencillamente a cuestiones personales. Eso no significa que el director no se hubiera documentado —de hecho había acudido a diferentes archivos para elaborar el guión— sino, sencillamente, que su arte requiere este tipo de distorsiones.

<sup>14</sup> *Francesco, giullare di Dio*, Roberto Rosellini, 1950.

<sup>15</sup> Cecil B. DeMille, 1935.

<sup>16</sup> Ambos films del magnífico director Ingmar BERGMAN, *Jungfrukallan* (1960), y *Det sjunde inseglet* (1957), los dos recrean diferentes cuestiones de la Edad Media, la primera los últimos estertores de un paganismo agonizante, la segunda la cuestión de la muerte en la Edad Media. En ambos casos los personajes y las situaciones son artificios cinematográficos, no se basan en ningún suceso concreto del pasado, sin embargo, su director logra recrear con una gran inteligencia y belleza estética esa autenticidad histórica a la que me refería anteriormente.

<sup>17</sup> *Tristan and Isolde*, Kevin Reynolds, 2006.

<sup>18</sup> Vicente Aranda, 2006.

<sup>19</sup> En este apartado podríamos incluir también aquellos films que se basan en obras literarias ambientadas en la Edad Media, como *Macbeth*, Orson Welles, 1948. E incluso aquellas películas que versan sobre materias de índole medieval, como *Indiana Jones y la última Cruzada* (*Indiana Jones and the last Crusade*, Steven Spielberg, 1989), aunque estas cuestiones nos alejarían demasiado de la estricta recreación de la Edad Media.

En tercer lugar tendríamos aquellas películas que se basan en mundos fantásticos que hacen de la Edad Media su marco de referencia y aunque se encontrarían más vinculados a la literatura fantástica que a la Historia académica, en muchos casos pueden recrear algunos aspectos de la cultura medieval<sup>20</sup>.

\* \* \*

Antes de iniciar el análisis de los films históricos sería interesante acercarse a la cuestión desde una de las mejores obras que recrean el medioevo tomando como punto de partida una obra literaria. Me refiero, claro, a *Le Morte D'Arthur* de Sir Thomas Malory. *Excalibur*, dirigida por John Boorman en 1981, que supone, en muchos aspectos, el mejor film sobre los mitos artúricos rodado hasta la fecha<sup>21</sup>. Boorman plantea una propuesta atrevida: recoger en apenas 135 minutos la esencia de la mitología artúrica traduciendo con acierto los textos medievales en evocadoras imágenes, respetando en la medida de lo posible el substrato mítico. *Excalibur* se nos ofrece como una gran metáfora del Medioevo, exponiendo de forma concisa y acertada multitud de aspectos característicos del período histórico. Posee un ritmo narrativo y una sencillez expositiva encomiable, que permiten al espectador percibir los principales valores de la Edad Media, ofreciendo, además, una aproximación fidedigna a los textos tardíos de la literatura artúrica, motivo por el que las armaduras empleadas en el film sean bajomedievales. Boorman no plantea una recreación histórica<sup>22</sup> sino un acercamiento al medioevo desde la propia literatura que este período histórico generó, los rótulos con los que inicia el film dejan constancia de este planteamiento. Podríamos dividir el film en tres grandes bloques y un prólogo, donde Boorman pre-

---

<sup>20</sup> Destacando, por supuesto *El Señor de los Anillos* de Peter Jackson (*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, 2001; *The Two Towers*, 2002; *The Return of the King*, 2003), basada en la obra del filólogo y medievalista JRR Tolkien (1892-1973). Basta un análisis superficial de la trilogía para percibir la influencia de la Historia de la Francia Carolingia, tanto en el propio personaje del rey exiliado como en las obras arquitectónicas del reino de Gondor, cuya recreación cinematográfica evoca la Capilla palatina de Aquisgrán.

<sup>21</sup> Tema recurrente para la cinematografía que ha abordado en innumerables ocasiones el mundo artúrico, citaré apenas algunos de los ejemplos más significativos: *Knights of the Round Table* de Richard Torpe (1953); *El caballero verde* (*The sword of the Valiant*; Stephen Weeks, 1982); *Merlín and the sword* (Clive Donner, 1983); Y el *El primer caballero* (*First Knight*, Jerry Zucker, 1995); Podríamos situar en otro nivel aquellos films inspirados de forma indirecta en la mitología artúrica como la conocida *Prince Valiant* (Henry Hathaway, 1954). Títulos a los que podríamos sumar el musical *Camelot* de Joshua Logan (1967) y, por supuesto, la obra en clave humorística de los Monty Python *Los Caballeros de la mesa cuadrada*, (*Monty Python and the Holy Grail*, Terry Gilliam, 1975), una mirada irónica e irreverente sobre la cuestión en la que se llega a parodiar la historiografía marxista de los años 70 del siglo XX.

<sup>22</sup> Como el fallido intento de Fuqua, *El Rey Arturo*, 2004.

senta a los personajes y narra la concepción de Arturo gracias a la intervención de Merlín, excepcionalmente interpretado por Nicol Williamson.

La primera parte se centraría en el ascenso al trono del hijo de Uther y el nacimiento del mítico reino de Camelot, bloque que culminaría con la brillante secuencia de la boda de Arturo (Nigel Terry) y Ginebra (Cherie Lunghi). Durante la ceremonia Merlin y Morgana (Helen Miren) hablan sobre el fin de las antiguas creencias ejemplificando a través de un emocionante diálogo el triunfo del cristianismo. Este primer bloque supone el esplendor de Camelot, momento culminante que dará origen a la leyenda y que podría identificarse con la Alta Edad Media, caracterizada por las luchas intestinas, la influencia germánica de las costumbres y el fin del paganismo. De esta forma, el fin de este primer fragmento supone también el fin de la Alta Edad Media, el triunfo del cristianismo, de la caballería y de los valores corteses. Mediante el film de Boorman podemos apreciar con verosimilitud la evolución del Medievo, de acuerdo con los parámetros y el lenguaje cinematográfico y de las divisiones clásicas de la historiografía, una evolución que el espectador percibe, mediante algunas escenas recurrentes, como los bailes y fiestas. Así, en este primer fragmento Igrayne protagoniza una danza sensual y atávica en una oscura sala del castillo de Tintagel, casi una mazmorra, que contrasta con la luminosidad y esplendor del palacio de Camelot donde se celebra la boda de Arturo y Ginebra, los bailes de carácter cortés han sustituido los voluptuosos movimientos de Igrayne. Se trata de una forma de proyectar en pantalla una imagen del Medievo que, en lugar de distorsionar la historia la refuerza y potencia, interesando al espectador por el período histórico, mostrando algunos de sus aspectos como las armaduras, formas de combate, ropas, costumbres, comportamientos y creencias que respetan la esencia del período en el que se desarrollan los hechos sin transgredir la historia.

La segunda parte se inicia en Camelot, supone el momento culminante del mito artúrico, la plasmación en pantalla de los siglos de plenitud medieval. La historia central de este fragmento está constituida por el desarrollo del amor adúltero entre Lancelot (Nicholas Clay) y la reina, incluyendo el posterior duelo para defender el honor de Ginebra. Una ordalía que Boorman emplea para mostrar la evolución de los torneos. Sin embargo, en esta ocasión el director descarta las aportaciones historiográficas, que nos hablan más bien de batallas simuladas<sup>23</sup>, presentando las características justas

<sup>23</sup> KEEN, Maurice Hugh, *La caballería*, Barcelona, Ariel, 1986. Y por supuesto, el clásico de Georges DUBY, *Guillermo el Mariscal*, Madrid, Alianza, 1997, servirían para acercarnos de forma más precisa al mundo de los torneos medievales. Cuestión que con más errores que aciertos planteó *Destino de caballero (A Knight's Tale)*, Brian Helgeland, 2001), especialmente en lo que al retrato de personajes y desarrollo dramático se refiere, por no hablar de las innumerables transgresiones a la historia, el film se limita a proyectar valores actuales en el medievo, una práctica habitual en este tipo de producciones.



de la tradición cinematográfica centrándose en la propia vistosidad de las armaduras.

El drama alcanza su apogeo: Lancelot y la reina consuman su pasión. Merlin es derrotado por Morgana. Se anuncia así la ruina de Camelot simbolizada por la concepción incestuosa de Mordred, cuyo nacimiento, rodeado de antiguos druidas, significa un retroceso y el fin de los valores defendidos por los caballeros de Arturo.

La Búsqueda del grial supone la última parte del film. Por primera vez Boorman nos ofrece la perspectiva del pueblo, hambriento por las malas cosechas, decepcionado con la caballería, es el fin del Medievo, el fin de algunos de los valores que tuvieron vigencia en sus siglos de plenitud. Además, en este último fragmento, metáfora de los siglos bajomedievales, se muestran aspectos interesantes como el concepto de la *terra gaste*, tema sugerente y que encontramos desarrollado en la *Suite du Merlin*.

La marcha de Arturo hacia el mar occidental es también el fin de esta gran metáfora de la Edad Media planteada por Boorman en un film que, a pesar de no ser histórico —puesto que, conviene repetirlo, se basa no en la historia sino en una obra literaria—, supone un excelente acercamiento al Medievo, a sus transformaciones, valores y creencias.

\* \* \*

Entre los films propiamente históricos —o que se consideran como tales— un gran número de producciones configuran su argumento y su desarrollo dramático en torno a figuras históricas, podrían ser considerados films biográficos aunque entre sus objetivos está, en mayor o menor medida, la plasmación de períodos del medievo. Por supuesto, este tipo de films tienden a exagerar las virtudes de los héroes en aras de la espectacularidad como *El Cid*<sup>24</sup> o *William Wallace*<sup>25</sup> o de la ideología dominante y problemas contemporáneos que preocupan a su director, como la clásica *Alexander Nevsky*<sup>26</sup>. Un caso digno de destacar sería la recreación cinematográfica de Juana de Arco, una de las figuras fundamentales para la construcción de la conciencia nacional francesa.

---

<sup>24</sup> Anthony Mann, 1961. Una espectacular producción de Samuel Bronston con las interpretaciones de Sofia Loren como Jimena y, por supuesto, Charlton Heston como protagonista. Sin embargo, los esfuerzos de su realizador no están encaminados a mostrar la realidad del siglo XI sino un espectáculo al estilo de Hollywood, destacando, además de las interpretaciones de los protagonistas y las escenas de acción, la fotografía de Robert Krasker, y la épica partitura de Miklos Rozsa.

<sup>25</sup> *Braveheart*, Mel Gibson, 1995.

<sup>26</sup> Sergei M. Eisenstein, 1938. Una película excepcional desde el punto de vista cinematográfico, desde el punto de vista histórico algunos aspectos como el vestuario y la ambientación no están muy logrados y el tratamiento del tema, la lucha de los habitantes de Novgorod contra los caballeros teutónicos, remite, por supuesto, al clima político previo a la II Guerra Mundial.

Es además, un personaje histórico en quien convergen aspectos como la religiosidad de fines del Medievo, la guerra y el heroísmo. El cineasta último en abordar la cuestión hasta la fecha ha sido Luc Besson<sup>27</sup>, con una adaptación que quizá haya podido servir a algunos de sus espectadores —especialmente a los más jóvenes— para configurar su propia imagen de Juana y el período descrito. Sin embargo, Dreyer ha sido el cineasta que mejor ha tratado la cuestión, ofreciéndonos una visión de la doncella de Orleáns que se aleja de la épica nacionalista francesa, intentando mostrar al ser humano y no lo que representa<sup>28</sup>. El director analizó los documentos originales aconsejado por el historiador Pierre Champion, recogiendo todas las informaciones necesarias para la elaboración del guión. Por supuesto, introdujo algunos artificios cinematográficos como la concentración en un solo día de los veintinueve interrogatorios a los que fue sometida Juana de Arco. Así, el tiempo queda reducido a una única jornada, la del 30 de mayo de 1431 fecha de la muerte de Juana, en aras de un mejor ritmo narrativo<sup>29</sup>. En cualquier caso, el film se inicia con un primer plano del expediente original del proceso contra Juana de Arco en la Biblioteca Nacional de París, de ahí que el film se presente al espectador como un documento histórico. En este caso, la historia proyectada apoya y resalta la historia académica, el film de Dreyer podría ser considerado *verídico* puesto que es capaz de reflejar con acierto los valores del Medievo resaltando la importancia del documento, de las fuentes y la labor del historiador. Y, en efecto, no es un mal comienzo iniciar una película a partir de los propios documentos en los que se basan los hechos narrados<sup>30</sup>.

Este acercamiento de la cinematografía a la Historia académica no es habitual, puesto que la mayoría de las producciones cinematográficas prefieren propagar el tópico de una Edad Media como sinónimo de barbarie.

La magia del cine nos permite contemplar la navegación de los barcos vikingos, el principal elemento que les dio a conocer en el Medievo y la base de su expansión también ha perpetuado el tópico sobre los vikingos y su salvajismo, un mito que el cine ha abordado en innumerables ocasiones puesto que engloba muchos de los aspectos buscados por el cine: luchas, peleas, saqueos, batallas. Ya en 1928 Roy William Neill realiza una de las

<sup>27</sup> *Messenger: The Story of Joan of Arc*, 1999. Anteriormente se rodaron otras versiones como la de Victor Flemming, *Joan of Arc* (1948) o la de Otto Preminger *Saint Joan*, 1957.

<sup>28</sup> *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928).

<sup>29</sup> Además decidió situar el interrogatorio en el Palacio de Justicia y en la plaza pública de Rouen y a pesar de investigar sobre los vestuarios de la época y el equipamiento de los soldados ingleses del siglo XV atavió a sus soldados ingleses con cascos de la I Guerra Mundial, artificio un tanto innecesario pero que el propio director defiende, en una de sus obras escritas: DREYER, C. T., *Sobre el cine*, Valladolid, 1995, p. 118.

<sup>30</sup> DUBY, Georges, *Los procesos de Juana de Arco*, Valencia, Universidad de Valencia, 2005. En esta obra el investigador francés se propone precisamente editar el material existente acerca de Juana de Arco.

primeras películas acerca de la cuestión con el explícito título de *The Viking*<sup>31</sup> película silente que se centra en la conocida Saga de Leif Ericsson.

Las expediciones vikingas en busca de botín existieron, efectivamente, como señalan las diferentes fuentes —especialmente la *Crónica Anglosajona*—, sin embargo, durante las primeras etapas, éstas apenas constituían una pequeña parte de la vida de los antiguos habitantes de Escandinavia<sup>32</sup>.

Ya a finales del siglo XX, *El Guerrero Número 13*<sup>33</sup> plantea un acercamiento al mundo vikingo desde la perspectiva de un viajero árabe del siglo X, centrándose en la forma de vida de los vikingos, sin olvidar los aspectos míticos y sus valores guerreros.

El film de John McTiernan logra cierta verosimilitud sin incidir en los tópicos habituales mostrando algunas de las sutilezas del pensamiento de los hombres del norte<sup>34</sup>. Desde el punto de vista cinematográfico logra conjugar diferentes *artificios* que hacen de su película un buen ejemplo de historia proyectada. El narrador Ahmed, protagonizado por Antonio Banderas, se basa directamente en Ahmad Ibn Fadlan y en su libro de viajes<sup>35</sup> redac-

<sup>31</sup> Roy William Neill, 1928. Treinta años después, Kirk Douglas, protagoniza *Los Vikingos* (*The Vikings*, Richard Fleischer, 1958) ofreciéndonos unos vikingos que hacen gala de ese salvajismo que siempre se les ha atribuido y que el espectador espera encontrar. El film se inicia con imágenes del famoso tapiz de Bayeux donde se inscriben los títulos de crédito como si de hecho, configurasen parte del tapiz. La voz en *off* de Orson Wells realiza una introducción plagada de tópicos acerca de los vikingos que sirve para conducir al espectador al siglo IX y al mismo tiempo sumergirle en la propia narración cinematográfica. Tampoco podemos dejar de citar *Erik the Conqueror*, *Erik, el vikingo* (1965) y, por supuesto, la obra de Terry Jones, *Erik, el vikingo* que plantea, no podía ser de otra forma, el mundo vikingo en clave de humor haciendo uso y abuso de los tópicos vikingos, centrándose en las cuestiones mitológicas que tan concienzudamente ha estudiado Regis BOYER, «La mitología germano-nórdica», en BONNEFOY, Yves, *Diccionario de las mitologías y de las religiones de las sociedades tradicionales y del mundo antiguo*, Barcelona, 1998, p. 178.

<sup>32</sup> Saxo Gramático escritor danés al servicio del Obispo Absalón redactó las *Gestas Danorum*, cuyos nueve primeros libros, sobre el origen de Dinamarca, hacen alusión con frecuencia al término vikingo. Respecto a la propia etimología de *vikingo*, parece claro que no guarda relación, como pensaron algunos especialistas en el pasado, con el hecho de ser asaltadores que se esconden en un fiordo (*vik*, en normánico antiguo), parece más probable que el término esté vinculado al comerciante que ejerce su actividad de *vicus* en *vicus*, es decir de plaza comercial en plaza comercial. Para la cuestión ver el estupendo trabajo de Regis BOYER, *La vida cotidiana de los vikingos (800-1050)*, Barcelona, 2000, pp. 30 y ss.

<sup>33</sup> *The 13th Warrior*, John McTiernan, 1999. El guión se basa en la obra de Michael CRICHTON, *Devoradores de cadáveres* en la que el autor se propone reinventar la obra medieval *Beowulf*, tratando de rastrear la supuesta realidad que se esconde tras esta obra literaria.

<sup>34</sup> Contamos con diversos tipos de fuentes acerca de los vikingos, las fuentes literarias supusieron el punto de partida, es indudable que aportan una gran información, pese a que deban ser consideradas con cautela puesto que la mayor parte de los errores y mitos sobre los vikingos provienen de dichas fuentes escritas, o para ser más exacto, de un análisis descuidado de las mismas.

<sup>35</sup> *La rihla* o relato de viajes del mundo islámico, muy similares a los libros de viajes occidentales y que en esta época, en los siglos IX y X, ofrecen abundantes datos de carácter etno-

tado hacia 921. Se trata de un *artificio cinematográfico* creado para introducir de forma sencilla al espectador contemporáneo en el Medievo para que la aportación de datos no entorpezca el ritmo narrativo. Por supuesto, se trata de una trasgresión de la Historia académica, pero correcta puesto que está destinada a dotar al film de una mayor verosimilitud, de la autenticidad histórica. Del mismo modo, históricamente es imposible que este viajero árabe participara en los hechos narrados en *Beowulf*, redactado hacia 771 y cuya hipotética base real debería remontarse a principios del siglo VI<sup>36</sup>. A pesar de todo, esta serie de *artifícios* funcionan, contribuyendo a plasmar algunos aspectos y avances realizados sobre el estudio de los vikingos. Puesto que se trata precisamente de eso: acercar al espectador a la realidad de los vikingos del siglo IX, sus plazas comerciales, sus costumbres, sus miedos y creencias, y no al hipotético mundo en el que se inscribe el relato de *Beowulf*. Relato del que el director toma algunos personajes y hechos para elaborar la trama argumental, basándose tanto en testimonios literarios como en los últimos hallazgos arqueológicos<sup>37</sup>. Mostrando desde la clásica —y cinematográfica— imagen de los barcos<sup>38</sup> navegando, hasta cuestiones como la forma y disposición de diferentes tipos de asentamientos vikingos, e incluso la muerte de un gran jefe guerrero que aparece al principio del film o el final heroico, no podía ser de otra forma, de Buliwyf (Vladimir Kulich).

\* \* \*

En efecto, la muerte está muy presente en el cine histórico; es por derecho otra de las grandes cuestiones tratadas por algunos films<sup>39</sup> y, sin duda alguna, Ingmar Bergman es quien se ha acercado con mayor verosimilitud

---

gráfico, histórico y geográfico puesto que se realizaban considerando futuras conquistas. Ver al respecto LÓPEZ ESTRADA, Francisco: *Libros de viajeros hispánicos medievales*, Madrid, 2003, p. 2 y RUBIO TOVAR, J., *Libros españoles de viajes medievales (Selección)*, Madrid, 1986, p. 47.

<sup>36</sup> *Beowulf*, C. L. Wrebb y W.F. Bolton (eds.), Exeter, 1953.

<sup>37</sup> Gracias a los avances en las excavaciones de Birka (en Suecia, cerca de Estocolmo), Hedeby (Dinamarca, antigua Haithabu), en York (Gran Bretaña) en Dublín, o en Jarlshof (Orcadias) e Islandia. Como señalan, por ejemplo, CLARCKE, H. y AMBROSIANI, Björn, *Towns in the viking Age*, Leiceser, 1991.

<sup>38</sup> *knörr*, *Skeid*, *langskeid*, *karfi*, *skúta* etc no es cuestión de entrar ahora en las múltiples tipologías de los embarcaciones vikingas. BOYER, Regis, *Op. Cit.*, p. 105.

<sup>39</sup> La muerte, la guerra, las nuevas compañías de mercenarios y la peste constituyen elementos sumamente atractivos para el cine y para los espectadores contemporáneos. Sencillamente me limitaré a citar dos buenos films que recogen esa transición de fines de la Baja Edad Media centrándose sobre todo en cuestiones vinculadas con la guerra. Por una parte la estupenda —desde el punto de vista cinematográfico, sobre todo— y dura *Los Señores del Acero (Flesh & Blood)*, Paul Verhoeven, 1985) y el excepcional *El oficio de las armas (The profession of arms)*, Ermanno Olmi, 2001) si bien ambas escapan del marco cronológico en el que los historiadores consideramos propiamente medieval.

a la cuestión. Y lo hace con naturalidad, sin la pretenciosidad ni los medios de tantas producciones norteamericanas que no hacen sino enarbolar su supuesta historicidad para aumentar la venta en las taquillas. En efecto, sin proponer ser un film histórico *El séptimo sello* consigue recrear la muerte medieval con un alto grado de autenticidad histórica. Ingmar Bergman concibió el guión de *El séptimo sello*<sup>40</sup> a partir del estudio de los retablos, vidrieras y pinturas murales de las iglesias y, especialmente, un mural en el que un caballero juega al ajedrez con la muerte. Por supuesto, tanto los personajes como los hechos de esta película son *artificios cinematográficos*, no son históricos, y sin embargo su director consigue plasmar con lucidez a través de estos y otros artificios, un importante aspecto de la cultura medieval. El estudio de la muerte en el medievo fue iniciada por Huizinga y posteriormente retomada por la escuela francesa de los *Annales*, especialmente por la denominada historia de las mentalidades, interesada en recrear el universo psicológico, intelectual y moral de una época, recomponiendo las representaciones del mundo que se forjan las personas de un determinado período histórico<sup>41</sup>. Algo que Bergman logra presentando el tema de la muerte, sus temores y la angustia ante el Más Allá a través de una partida de ajedrez donde las piezas son los propios personajes del film que interpretan una inevitable danza de la muerte. Por supuesto, el director se sirve de planteamientos formulados por los hombres del siglo XIV para mostrar los miedos y angustias de la posguerra europea, se trata en definitiva, de una alegoría trazada con pinceladas fuertes y sencillas del hombre en su búsqueda eterna de Dios, con la muerte como única certidumbre<sup>42</sup>. Por otra parte, como vemos, el film de Bergman se adelanta en sus planteamientos al grueso de la bibliografía erudita sobre el tema, hecho que no debe asombrarnos puesto que el director emplea las mismas fuentes que los historiadores: vidrieras, murales, obras literarias de la época<sup>43</sup>. Estamos pues,

<sup>40</sup> *Det sjunde inseglet*, Ingmar Bergman, 1957.

<sup>41</sup> Lucien Febvre en sus *Combats pour l'histoire*, Armand Colin, Paris, 1953, recoge las premisas básicas de esta nueva corriente historiográfica que hace de lo social su objeto de estudio postulando la colaboración con otras disciplinas. Años después, Duby y Michel Vovelle definirán los planteamientos y ámbitos de interés de la denominada historia de las mentalidades, que hará de la muerte uno de sus campos de estudio más significativos.

<sup>42</sup> LAURENTI, R., *En torno a Ingmar Bergman*, Sedmay, Barcelona, 1976, p. 77.

<sup>43</sup> Ya en 1952 Tenenti inicia los estudios sobre la muerte desde una perspectiva eminentemente histórica con su *La vie et la mort a travers l'art du XVe siècle*, Armand Colin, París; que, en parte, retoma la idea de Huizinga sobre el amor desesperado por la vida traducándose en una serie de cuestiones como el tiempo, la vejez, la corrupción del cuerpo etc., G. Prat en *Albi et la peste noire*, *Annales du Midi*, 1952; o el trabajo de E. CARPÉNTIER, *Un ville devant la peste: Orvieto et la peste noire de 1348*, Paris, 1962; Y la obra de A. CORVISIER, «Las représentations de la société dans les danses des morts du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle» publicado en *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. XVI octubre-diciembre 1969. *La idea de la fama en Edad Media Castellana* de María Rosa Lida de Malkiel, México, 1952; *La literatura*

como en el caso de Dreyer ante un buen ejemplo de Historia proyectada que contribuye a recrear una Edad Media en consonancia con los planteamientos de los historiadores y la Historia académica. Por eso, aunque el planteamiento de Bergman sea diferente al de un historiador y sus fines bien distintos, se trata de hacer reflexionar al espectador e incluso mostrando sus propias inquietudes, en parte como forma de librarse de las mismas, lo cierto es que consigue elaborar un film que, sin pretender ser histórico, refleja de forma fiel los planteamientos básicos sobre la muerte a fines de la Edad Media, constituyendo un acercamiento verídico, pese a que todos los personajes son artificios cinematográficos y al mismo tiempo representaciones arquetípicas de los diferentes estratos del orden social de la época... precisamente como si de una moderna reconstrucción de las famosas *Danzas de la Muerte* se tratara. Una danza de la muerte iniciada por el caballero y su escudero y a la que se van sumando diferentes personajes. El caballero Antonius Blok (Max von Sydow) regresa de las cruzadas<sup>44</sup> a su tierra natal, la Suecia del siglo XIV, arrasada por la peste<sup>45</sup>; le acompaña Jöns, su escudero (Gunnar Björnstrand). La Muerte —que en este film es un personaje más, estupendamente interpretado por Bengt Ekerot— les espera en una playa desolada pero, en lugar de rendirse y acompañarla, el caballero le propone jugar al ajedrez para prolongar su existencia. La película de Berg-

---

*del siglo xv y las Cortes de la Muerte*, Madrid, 1969; *La vida literaria de la Edad Media*, de Gustave Cohen, México, 1958. En la década de los 70 la muerte ocupa ya un lugar privilegiado dentro de la denominada historia de las mentalidades. La dimensión de la muerte pasa a ser percibida tanto desde su perspectiva individual como por su criterio integrador de la sociedad.

<sup>44</sup> El tema de las cruzadas ha sido tratado por el cine prácticamente desde sus orígenes, algo lógico puesto que permite mostrar aspectos tanto de la ideología como de la guerra medieval en parajes exóticos. Quizá la más significativa sería *Las Cruzadas* (*The Crusades*, 1935) de Cecil B. DeMille, un tema del que la industria cinematográfica sigue ocupándose en nuestros días (*Kingdom of Heaven*, Ridley Scott, 2005). En muchos casos los cineastas se han interesado en otro tipo de aspectos vinculados a las cruzadas, como la figura de Ricardo Corazón de León, en films como *El Talismán* (*King Richard and the Crusaders*, David Butler, 1954) o *Saladino El Naser Salah el Dine* (Saladin Youssef Chahine, 1963). A lo que habría que añadir la serie de films acerca de Robin Hood, obras en las que el tratamiento histórico deja mucho que desear, primando los elementos dramáticos y, sobre todo las aventuras, por supuesto, en detrimento de la propia ciencia histórica. Sin embargo, en muchos casos, el gran público percibe lo medieval de la mano de este tipo de films entre los que podríamos destacar *Robin de los bosques* (*The adventures of Robin Hood*, Michael Curtiz, William Keighley, 1938); *Robin and Marian* (Richard Lester, 1976) y finalmente *Robin Hood: Príncipe de los ladrones* (*Robin Hood: Prince of Thieves*, Kevin Reynolds, 1991).

<sup>45</sup> Los temores, la incertidumbre por el Más Allá, se intensifican a partir del siglo XIV con las guerras, el hambre y la peste que, en definitiva, vienen a acentuar un tipo de actitudes presentes en años anteriores. La muerte se configura como un conjunto de temores ante el abandono de este mundo y la incertidumbre frente al Más Allá. Sin embargo, las catástrofes demográficas a raíz de la peste de 1348 no tuvieron un carácter rompedor en este sentido, sino más bien amplificador de una serie de elementos existentes previamente y que configuran la percepción de la muerte, desde un tránsito beatífico hasta el concepto de muerte triunfante.

man se compone de diferentes escenas que dan la impresión de ser frescos pictóricos, de hecho no hay una narración lineal al uso sino que se van sucediendo las diferentes escenas con los distintos personajes. Una de las principales escenas es la confesión del caballero que, aunque en algún momento pueda parecer propia de la contemporaneidad, de la Europa de posguerra, contiene elementos ya presentes en el nominalismo bajomedieval planteando la importancia de conceptos como el del tiempo o la fugacidad de la vida. Cuando el final se aproxima el caballero entra en una iglesia, en cuyos muros un pintor plasma una danza macabra, una Danza de la Muerte de la que los propios protagonistas forman (o formarán) parte.

El film se divide en dos ámbitos diferentes. Por una parte Blok y el escudero que representan —junto a los personajes que se les van uniendo—, el mundo del pecado y la indiferencia: un mundo de sombras en definitiva. Frente a ellos, andando por los caminos una ficción de la familia sagrada, en realidad la familia de cómicos que aparece siempre con una luz uniforme, apenas sin contrastes, con la intención de transmitir al espectador calma, una sensación de pureza, inocencia. De hecho, cuando los cómicos se encuentran con otros personajes ambos grupos aparecen definidos por la iluminación marcando las diferencias entre la familia, y el resto, la luz, la claridad y las sombras. Estos personajes ficticios, estos artificios cinematográficos tienen una importante relevancia puesto que simbolizan diferentes aspectos y planteamientos existentes en la Edad Media, presentes, por otra parte, en la sociedad actual. El niño representa la pureza virginal; la mujer, María, la fe dogmática e inmutable, el marido José, es ante todo humano, el cómico por excelencia que finge y engaña sin malicia, para sobrevivir en un mundo cruel. En cualquier caso, el caballero, el escudero, el artista, los clérigos, los soldados, los campesinos... y los cómicos, son una recreación de los arquetipos que podemos hallar al ojear los ejemplares de la *Danza de la Muerte*. Poco después de que la comitiva llegue al castillo de Antonius Blok, alguien llama a su puerta y se hace la oscuridad: la Muerte ha llegado a buscarles. Todos los personajes la seguirán en su danza macabra hasta el más allá, tan sólo los cómicos permanecerán con vida. Y es José, el cómico, quien relata el destino final de todos los miembros de la sociedad, describiendo con palabras el mural que el artista pintaba en la iglesia, el mismo mural del que Bergman se sirve para elaborar esta estupenda película a la que pone broche un apoteósico coro (Erik Nordgren es el responsable de la banda sonora del film) interpretando el *Dies Irae*.

\* \* \*

De este modo vemos cómo el cine posee una enorme fuerza para proyectar la imagen del medievo. Una imagen que bebe, en muchos aspectos,

de una amplia tradición de tópicos, mitos y lugares comunes. Ahora bien, esta recreación del pasado que los cineastas han pretendido desde los inicios del arte cinematográfico es capaz de colaborar con la Historia académica, contribuyendo a derribar los tópicos con planteamientos inteligentes que no falseen la historia innecesariamente. Lo que no significa renunciar a la propia forma de expresión cinematográfica y a su lenguaje. Se trata, en definitiva, de tomar los planteamientos de la historia académica, los aportes de la historiografía y traducirlos en imágenes empleando *artificios cinematográficos* para lograr esta traslación. Logrando una buena obra desde el punto de vista artístico y, al mismo tiempo, ofreciendo una imagen, una recreación en consonancia con la historia capaz de proyectar una imagen verídica de la Edad Media. Una recreación que puede ayudar a avanzar en el conocimiento, suponiendo además un reconocimiento para los historiadores que, por otra parte, siempre tendrán la última palabra sobre su disciplina.