

La Edad Media ibérica en los medios audiovisuales

Erika Loic, Alicia Miguélez y Felipe Brandi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

investigadores generalmente reiteran un conjunto de características comunes:

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

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

LA EDAD MEDIA IBÉRICA EN EL CINE Y LA TELEVISIÓN

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

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

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

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

APORTACIONES DE ESTE VOLUMEN

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

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

Parte 1. Historias y memorias disputadas

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

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

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

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

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

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

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

Parte 2. Recuperación y revivalismo

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

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

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

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

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

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

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

Parte 3. Técnicas de medios audiovisuales

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

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

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

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

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

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

EPÍLOGO

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

BIBLIOGRAFIA

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

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

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

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