



Storyca

Edad Media Contemporánea

Monografía dirigida por
Antonio Huertas Morales



@ula
medieval

2017

Colección dirigida por
MARTA HARO CORTÉS

Monografías *Aula Medieval*, 6

©
De este monográfico:
Marta Haro Cortés,
Antonio Huertas Morales y
los autores

Noviembre de 2017
I.S.S.N.: 2340-3748

Diseño:
María Bosch Moreno

Maquetación:
Héctor H. Gassó

Aula Medieval
<http://parnaseo.uv.es/@Medieval.html>

Esta monografía forma parte del Proyecto de Investigación *Parnaseo* (*Servidor web de Literatura Española*) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, referencia FFI2014-51781-P.

Editado en Valencia por el
Proyecto *Parnaseo* de la Universitat de València

ÍNDICE

Luis GARCÍA JAMBRINA (Universidad de Salamanca) <i>Naturalmente, dos manuscritos: dos novelas históricas sobre el final de la Edad Media en Salamanca</i>	4
Raquel CRESPO-VILA (Universidad de Salamanca) <i>La literatura medieval en la narrativa contemporánea</i>	14
Antonio HUERTAS MORALES (Universidad de Tallin) <i>Del scriptorium a la red: Amazon y la narrativa española de tema medieval</i>	26
Anabel SÁIZ RIPOLL (INS Jaume I) <i>El Cid: la actualidad de un mito (reflexiones en torno al Cantar y su presencia en la literatura infantil y juvenil)</i>	46
Pablo ESCOTO PÉREZ (Departament d'Ensenyament, Generalitat de Catalunya) <i>Héroes y temas medievales en el heavy metal en castellano</i>	60
Amaranta SAGUAR GARCÍA (Alexander von Humboldt Stiftung - Universität Münster) <i>Presencia del Cid en el Heavy Metal en relación al auge y al declive de algunos de sus subgéneros</i>	75
Matija JANEŠ (Universidad de Zagreb) e Ivana KRPAŃ (Universidad de Salamanca) <i>Historia Medieval en tiempos sin historia. Unas propuestas teatrales</i>	91
Daniel ESCANDELL MONTIEL (Manchester Metropolitan University) <i>Del Cid y la zarrampla: el imaginario caballeresco español en los videojuegos</i>	109
Jose Pablo GALLO LEÓN (Universidad de Murcia/Universidad de Alicante) y María Victoria JÁTIVA MIRALLES (Universidad de Alicante) <i>Cómic y Edad Media: del escenario a la didáctica</i>	124
Juan Antonio BARRIO BARRIO (Universidad de Alicante) <i>Cine e Historia. Una aproximación desde una perspectiva docente: la Edad Media</i>	139
María BOSCH MORENO (Universitat de València) <i>La #LiteraturaMedieval en las redes sociales: Twitter, un punto de partida</i>	171
Kaia SISASK (University of Tallin) <i>The golden middle ages in Indrek Hargla's crime novels</i>	188
COMITÉ DE REDACCIÓN Y CONSEJO CIENTÍFICO	203



Storyca

Naturalmente, dos manuscritos: dos novelas históricas sobre el final de la Edad Media en Salamanca

LUIS GARCÍA JAMBRINA
Universidad de Salamanca

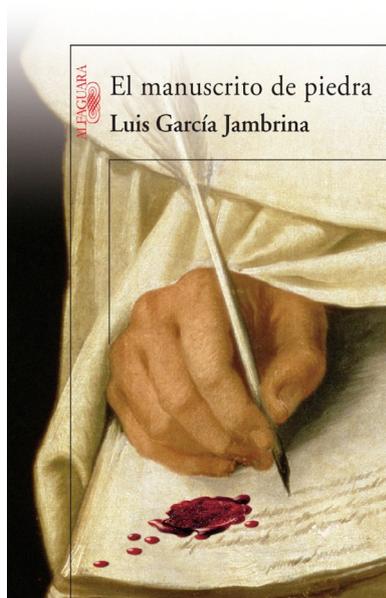
1. La mezcla de géneros

Siempre he sido un decidido partidario de la mezcla de géneros en literatura, de los géneros híbridos o mestizos, pues esto contribuye a renovarlos y a hacerlos cada vez más variados y complejos. En este sentido, debo decir que mis novelas *El manuscrito de piedra* y *El manuscrito de nieve* (Alfaguara, 2008 y 2010) son históricas por obligación y negras por devoción. Son históricas, claro está, porque el protagonista, [Fernando de Rojas](#), el célebre autor de *La Celestina*, vivió en el último tercio del siglo XV y la primera mitad del siglo XVI, lo que me obligó a situar sus peripecias en un momento determinado de dicha época. Pero son negras porque yo decidí que ese era el género que mejor le convenía a este

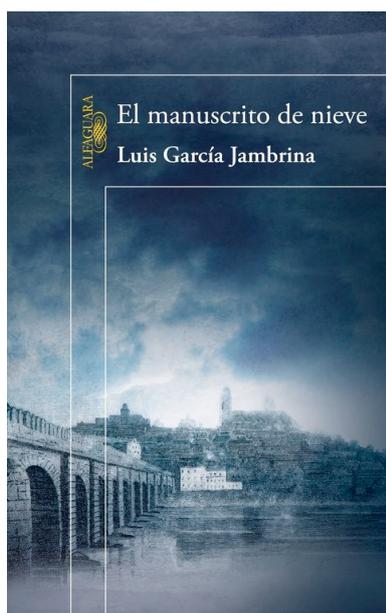


personaje, que es nada menos que el autor de una de las obras más negras de la Historia de la Literatura Española. De modo que, si yo tuviera que definir de alguna forma estas novelas, las definiría como novelas negras de época.

Mi primera decisión, en este sentido, fue convertir a **Fernando de Rojas** en una especie de detective, obligado por una serie de circunstancias que tienen que ver con su condición de converso a investigar una serie de crímenes. La condición de detective o pesquisidor, que es la palabra usada en la época para una función semejante, me permitía que el personaje pudiera moverse por todos los ambientes y lugares de una ciudad tan compleja y conflictiva como la Salamanca de la época.



El manuscrito de piedra,
Luis García Jambrina



El manuscrito de nieve,
Luis García Jambrina

Hace poco leí en un periódico que Richard Price, que es un conocido novelista y guionista de cine y de televisión norteamericano, no se consideraba un típico «escritor del género de novela de detectives», sino que utilizaba la estructura de este tipo de novelas donde hay un crimen y una investigación porque le venía bien para introducirse «de una forma directa en un mundo muy complejo, como es la vida en una zona muy concreta de Nueva York». En mi caso, se trata de la ciudad de la Salamanca de finales del XV, pero la función es la misma.

Al igual que ocurre en la novela negra, en *El manuscrito de piedra* y *El manuscrito de nieve*, los crímenes y lo criminal aparecen vistos de forma realista y, por así decirlo, desde dentro, convenientemente insertados en el contexto histórico y social de la época, una época – la de los Reyes Católicos– llena de tensiones y conflictos, agitación y cambio, corrupción política y religiosa y una brutal violencia social. Y, como es habitual en ese género, también en mi novela tienen gran importancia la ciudad y la noche, los tugurios y los lugares infectos: los mesones y las tabernas de baja estofa, la casa de la mancebía y la cueva donde se supone que se ejerce la brujería. En ella, la corrupción y el abuso de poder lo impregnan todo, sobre todo las altas instancias políticas, jurídicas, eclesiásticas y universitarias. La codicia, la ambición y la venganza son el motor principal de los personajes y el motivo fundamental de los crímenes. Aparece también la figura del asesino a sueldo, manipulado e instigado por alguien que se mueve en las sombras. El protagonista tiene un carácter ambiguo y antiheroico. La intriga, por supuesto, es compleja y enrevesada y el final, algo equívoco. Y, en coherencia con

ello, la atmósfera es tensa, desasosegante y opresiva, una mezcla de realismo y pesadilla de la que se desprende un gran pesimismo.

Es verdad que la novela negra de época, aparentemente, rompe con uno de los rasgos más característicos de la novela negra, que es la de contar historias contemporáneas o referidas al presente. Pero esta supuesta carencia se ve de sobra compensada por el hecho de que no es muy difícil establecer analogías entre ese período histórico concreto y el momento actual. En definitiva se trata de los mismos crímenes, la misma violencia, la misma corrupción; solo cambian los escenarios, el atrezzo y los personajes que los representan. Por eso, siempre se ha dicho que indagar en el pasado puede ayudarnos a entender mejor nuestro presente. Y mi novela está llena de guiños irónicos en este sentido.

2. Invención y realidad

La acción de mis novelas se sitúa en el año 1497 y a comienzos de 1498, y en ellas se hace referencia a muchos sucesos históricos anteriores. Estamos, pues, a finales del siglo XV, en plena época de los Reyes Católicos, aquellos con los que, para bien o para mal, se fragua la unidad de España, comienza la expansión de sus territorios y se inicia la Edad Moderna. Con frecuencia, los lectores me preguntan qué parte de mis novelas históricas *El manuscrito de piedra* y *El manuscrito de nieve* es invención y qué parte, realidad. Por lo general, yo respondo con evasivas para no comprometerme demasiado, pero en ocasiones no me queda más remedio que intentar contestar. En tales casos, suelo recurrir a una regla que yo mismo he acuñado para mi propio gobierno, y que dice así: «Si quieres inventar, documéntate». Naturalmente, esto no quiere decir que, en mi novela, todo esté documentado ni que los hechos narrados en ella se ajusten totalmente a la realidad, pero sí que guardan la debida coherencia con los datos históricos que poseemos, en cuanto a la época, el escenario y los personajes; de tal manera que cualquier manipulación de los mismos hecha en función de la trama narrativa está siempre limitada por la verosimilitud.

Dicho esto, no conviene desestimar el importante papel que, en el proceso de gestación de una novela, puede desempeñar el azar. Son muchos, por ejemplo, los lectores que se interesan por lo que de verdad hay en las cuevas que aparecen en la última parte de mi novela. A todos ellos les respondo con esta anécdota. Cuando hace unos meses fui a presentar *El manuscrito de piedra* a La Puebla de Montalbán, lugar de nacimiento del protagonista, [Fernando de Rojas](#), descubrí, sorprendido y maravillado, que todo ese mundo subterráneo que yo había inventado en mi libro, todo ese laberinto de galerías y de cuevas que yo creía haber creado a partir de la leyenda de la Cueva de Salamanca, estaba ya en ese pueblo de la provincia de Toledo, y, más concretamente, bajo las casas de la antigua aljama judía.

Precisamente, en el coloquio que siguió a la presentación en el [Museo de La Celestina](#), uno de los asistentes tuvo a bien comentar: «Según parece, usted da por supuesto que [Fernando de Rojas](#) se inspira en ciertos lugares de Salamanca para escribir *La Celestina*. Nosotros, sin embargo, creemos que el autor se inspiró aquí en La Puebla, como lo prueban algunos testimonios que hemos encontrado. ¿Qué opina usted de esto?». A lo que yo enseguida

contesté: «Yo no sé con certeza si **Rojas** se inspiró en Salamanca o en La Puebla de Montalbán o en ambos lugares para escribir *La Celestina*, pero cualquiera que lea mi novela podría pensar que yo me he inspirado en las cuevas que hay debajo de las casas de la antigua judería para escribir *El manuscrito de piedra*, a pesar de que, hasta ahora, yo no había oído hablar de las mismas ni había puesto nunca los pies en este pueblo».

Poco después, una vez terminado el acto, se acercó una mujer y me dijo: «Quiero contarle una cosa que le va a hacer gracia. Cuando usted describe a **Fernando de Rojas** en su novela, sin saberlo está usted describiendo a mi marido». «¿Qué me dice!?!», exclamé yo con sorpresa. «Como se lo cuento –confirmó ella, para añadir a continuación–. Mi marido, por cierto, es el que hace de **Rojas** en las representaciones teatrales que todos los años tienen lugar en La Puebla de Montalbán, dentro del *Festival de La Celestina*». El caso es que, para el retrato de este gran personaje histórico –del que, sin embargo, apenas sabemos nada–, yo me había basado en las conclusiones del examen antropológico de los presuntos restos óseos que de él se conservan en Talavera de la Reina. Sin duda, el hecho de partir de los huesos para hacer la descripción podría considerarse como una forma simbólica de devolverlo a la vida por obra y gracia de la literatura. Pero lo más interesante es comprobar cómo la invención, cuando está bien documentada, siempre acaba encontrando su correlato en la realidad.

Naturalmente, yo no he pretendido hacer una biografía novelada de **Fernando de Rojas**, sino darle vida en una obra de ficción. Por supuesto, he incorporado al personaje lo poco que sabemos de él y algunos rasgos que se le atribuyen, como su condición de converso, que es un aspecto fundamental en la novela. A partir de ahí, he intentado crear un personaje verosímil y complejo, con sus virtudes y sus debilidades. Es un hombre ya del Renacimiento, un humanista, con una gran inteligencia, una mente deductiva y una curiosidad infinita, pero también algo ingenuo. Desde muy joven, ha vivido consagrado al estudio, pero muy pronto se dará cuenta de que no todo está en los libros y de que estos no bastan para conocer la verdad. Y, al final, ese proceso de investigación criminal será también un proceso de búsqueda de la verdad y de transformación personal.

3. Salamanca y su universidad en mis novelas

La Salamanca de finales del XV es, junto con **Fernando de Rojas**, protagonista fundamental de la novela, y no un mero escenario para su intrincada trama. De ahí que me haya preocupado de construirla con un cierto detalle y, sobre todo, de hacerla visible para el lector. Para su recreación, he partido siempre que he podido de unos datos muy precisos; he consultado libros, planos, documentos, he escuchado música, he contemplado imágenes... y he visitado una y otra vez los diversos lugares de la novela o lo que queda de ellos. Es decir, he practicado el método de la inmersión histórica.

Para mí, una ciudad no es tan solo un lugar geográfico, un territorio urbano. Es también un espacio literario, un ámbito simbólico en el que se funden el mito, la invención y la realidad. No en vano las ciudades las construyen también los

escritores. Son ellos los que las crean, configuran y remodelan, libro tras libro y siglo tras siglo, en el imaginario colectivo de la gente. Como novelista, me interesan mucho los espacios que ya están muy connotados literariamente, aquellos que, junto a su topografía real, nos ofrecen una topografía imaginaria, superpuesta o incrustada en la anterior. En el caso de Salamanca, tenemos la mencionada Cueva de Salamanca, la Peña Celestina, el Huerto de Calisto y Melibea, el puente y el toro del Lazarillo de Tormes, la Flecha o huerto de fray Luis de León, la calle del Ataúd del estudiante de Salamanca...

En *El manuscrito de piedra* y *El manuscrito de nieve*, Salamanca es un espacio referencial y, al mismo tiempo, simbólico. Un espacio entre la realidad y la ficción o la imaginación. Una ciudad que esconde, dentro de sí, otras ciudades invisibles. A finales del siglo XV Salamanca era el gran foco cultural de la Península Ibérica. Pero se encuentra inmersa en un proceso de transición y cambio. A lo largo de la novela, podemos ir descubriendo la peculiar fisonomía de la ciudad, su asentamiento sobre tres tesos o colinas, separadas por dos arroyos que la atraviesan de norte a sur. También podemos pasear por sus laberínticas calles, con frecuencia embarradas y sucias, a pesar de las ordenanzas promulgadas por el príncipe don Juan, por entonces Señor de la ciudad y heredero de los Reyes Católicos. De hecho, estamos ante una ciudad que todavía es medieval en algunos aspectos, pero que ya empieza a transformarse y a convertirse en la ciudad renacentista que será muy poco después; en ella se habla del reciente empedrado de algunas calles, de la importancia de la plaza de San Martín (la actual plaza Mayor), como centro neurálgico de la ciudad, de la inminente construcción de la nueva catedral y de las obras de lo que será la Casa de las Conchas.

Por supuesto, uno de los lugares fundamentales de la novela es la Universidad o Estudio General. De hecho, *El manuscrito de piedra* y *El manuscrito de nieve* podrían definirse también como novelas de campus de época y como un homenaje a la Universidad de Salamanca, fundada hace casi ocho siglos, en 1218, y dotada desde un principio de una jurisdicción propia. En aquella época, era una de las Universidades más importantes de la cristiandad, junto a las de París, Oxford y Bolonia, y a ella acudían estudiantes y profesores de todas partes, por lo que era un hervidero de saberes y de conflictos. Concretamente, en el Colegio de San Bartolomé, que es donde he situado a [Fernando de Rojas](#), se formaba la élite intelectual de entonces; de allí salían todas las grandes figuras de la Iglesia, la Universidad y la administración de los Reyes Católicos. En la novela, aparecen también las aulas de las Escuelas Mayores, el Hospital del Estudio para estudiantes pobres, el pupilaje y las tiendas donde los universitarios se proveían de todo lo necesario. Asimismo, se habla de los conflictos entre los estudiantes y el Concejo, debido a que la Universidad tenía su propia jurisdicción, y, por supuesto, de las luchas de poder y de los enfrentamientos en las oposiciones a cátedra.

En su recorrido, [Fernando de Rojas](#) tendrá que visitar también la catedral, el palacio del obispo, la cárcel de la Inquisición, la iglesia de San Cebrían, el convento de los dominicos y el de sus rivales los franciscanos, en el lado opuesto de la ciudad. Pero también algunos mesones y tabernas, una tienda de libros prohibidos y otros oscuros antros. Asimismo, está muy presente el río Tormes, que en aquel año de 1497 amenaza con desbordarse a causa de las

lluvias, y, junto a él, el arrabal del puente, con sus bajos fondos, sus tenerías, cerca de las cuales vivía la Celestina, y, sobre todo, la Casa de la Mancebía, mandada construir por el príncipe don Juan, para sacar a las prostitutas del centro de la ciudad y concentrarlas en un burdel controlado por el Concejo.

Por último, **Rojas** arribará a los lugares de la heterodoxia y de la exclusión, aquellos donde, en aquel tiempo, se enseñaban o practicaban saberes distintos a los oficiales y donde se refugiaban los perseguidos por la justicia y la inquisición, lugares que en mi novela se sitúan en el interior de la famosa Cueva de Salamanca, esto es, en la Salamanca oculta y subterránea, una especie de inframundo ubicado en el subsuelo de la ciudad, que viene a ser algo así como el inconsciente urbano o el reverso especular al que han ido a parar las ideas prohibidas, los sueños frustrados y los deseos reprimidos, de la ciudad.

4. Un homenaje a la literatura española

El manuscrito de piedra y *El manuscrito de nieve* son, pues, novelas negras de época, pero también son un homenaje a la literatura española; de ahí que estén llenas de citas, guiños, juegos y alusiones a diversos textos, y especialmente a *La Celestina* y *El Lazarillo*. Como todos ustedes saben, estos son dos de los grandes libros fundacionales de la literatura española. Se trata de dos libros con algunos rasgos comunes, y, por lo tanto, literariamente emparentados; dos libros que, desde un primer momento, dieron lugar a una gran descendencia literaria; me refiero a varias secuelas, segundas partes, continuaciones, imitaciones y hasta un nuevo género, la novela picaresca, cuyo padre fue el Lazarillo y cuya abuela fue la Celestina. Asimismo, estos dos personajes hace ya mucho tiempo que se salieron de sus respectivos libros para convertirse en dos de nuestros mitos más populares y universales, junto con don Quijote y don Juan. Por último, son dos personajes muy vinculados a la ciudad de Salamanca.

Como si de nuevas secuelas de esos dos grandes libros se tratara, en mis novelas *El manuscrito de piedra* y *El manuscrito de nieve*, vuelven a cobrar vida literaria, cuatro o cinco siglos después de su nacimiento, los mencionados personajes y, en el caso de *La Celestina*, también su creador. En *El manuscrito de piedra*, el referente fundamental es, claro está, *La Celestina*. En ella hay numerosas alusiones a la obra de Rojas y algunas citas explícitas de la misma, como el famoso elogio del vino que hace Celestina, y que yo pongo en boca de otro personaje, o algunas de las palabras que Calisto le dirige a su amada Melibea, y que yo pongo en boca de **Rojas**, que se las dice a una prostituta de la que se ha enamorado, y que, por supuesto, está inspirada en alguna de las prostitutas que aparecen en su obra. Pero lo más importante es que la propia Celestina es uno de los personajes de mi novela, en la que convive, por tanto, con su autor y con algunos personajes históricos, como el príncipe don Juan, el heredero de los Reyes Católicos. La Celestina tiene, además, un importante papel en el desenlace de *El manuscrito de piedra* y en el caso que **Fernando de Rojas** tiene que investigar por orden del obispo de Salamanca.

En *El manuscrito de nieve* (2010), que es una especie de segunda parte o segunda entrega de las aventuras de **Fernando de Rojas**, y que se sitúa

también en Salamanca, unos meses después de la primera, ya en 1498, el referente es *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades* (1554). El personaje de Lázaro de Tormes sigue todavía muy vigente –es todo un arquetipo de nuestra cultura– y siempre ha dado mucho juego literario. El pícaro representa la épica del hambre, la lucha por la vida y la supervivencia en un medio hostil. Al igual que Celestina, que por la edad podría haber sido su abuela, es un personaje transgresor.

De alguna forma, yo he querido «resucitar», una vez más, al Lázaro mozo y situarlo en un nuevo contexto literario, dándole una vuelta de tuerca al personaje. Se trata de uno de los protagonistas de mi novela. Entre él y *Fernando de Rojas* se establece una relación maestro-discípulo y paterno-filial que complementa las relaciones que mantiene el protagonista con otros personajes, haciéndolo mucho más complejo. En este sentido, hay que decir que *Rojas* ve en Lázaro a aquel muchacho que él pudo haber sido, si no hubiera tenido la suerte de poder estudiar. De ahí que quiera redimirlo de la pobreza y de su destino miserable –esto es: de la vida que se narra en el *Lazarillo*– por medio del estudio y de la amistad.

Otra característica común de estas dos obras es que su origen y autoría están rodeados de misterio; de hecho, son un enigma irresoluble. ¿Quién fue el «primer autor», si es que lo hubo, de *La Celestina*? ¿Qué sabemos de *Fernando de Rojas*? ¿Quién escribió el *Lazarillo*? ¿Por qué se publicó de forma anónima? A estas y otras preguntas parecidas han intentado dar respuesta, a lo largo de los siglos, numerosos investigadores de todo el mundo sin conseguir llegar hasta ahora a ningún resultado satisfactorio ni menos aún definitivo. Pero ya sabemos que allá donde no llegan la Historia ni la Filología puede llegar la literatura. De ahí que yo haya intentado acercarme a estos enigmas desde la ficción, desde la narrativa, no para resolverlos, naturalmente, sino para inspirarme en ellos. En el Epílogo con el que se cierra *El manuscrito de piedra*, se cuenta cómo fue la gestación de *La Celestina* y quién fue su primer autor, así como su complicado proceso editorial, hechos por cierto muy vinculados a la trama de la novela y a varios de sus personajes. Y lo mismo sucede en *El manuscrito de nieve*, donde se resuelve, de forma ficticia, el enigma de la autoría del *Lazarillo* y se explica su proceso de creación y su proceso editorial. Incluso, se insinúa que *Rojas* podía haber tenido algo que ver con la gestación del *Lazarillo*.

En cuanto a *Rojas*, debo decir que en mis novelas es ya un hombre del Renacimiento, un humanista con una gran inteligencia, una mente deductiva y una curiosidad infinita que, por diversas circunstancias, tendrá que investigar una serie de crímenes, como una especie de detective o pesquisidor. Casi desde niño, ha vivido consagrado al estudio, pero ahora se dará cuenta de que no todo está en los libros y de que estos no bastan para llegar a conocer todo lo que se esconde detrás de las apariencias. Por eso, al final, ese proceso de investigación criminal será también un proceso de búsqueda de la verdad y de transformación personal. Por otra parte, *Rojas* es un converso cuya familia ha sufrido los zarpazos de la Inquisición, pero que, gracias a su inteligencia, ha logrado encontrar un hueco en un lugar privilegiado, y esto hace que tenga, por así decirlo, la conciencia dividida. En su proceso de aprendizaje *Rojas* irá descubriendo todo lo que se esconde

tras las apariencias: las intrigas políticas, las guerras entre los diversos bandos de la nobleza, las confrontaciones religiosas, la corrupción, los bajos fondos, la existencia de los excluidos y de algunos heterodoxos.

Con todo esto he querido tender un puente de palabras entre unas obras del pasado y el momento actual; asimismo, he tratado de hermanar el pasado histórico con el presente, la literatura clásica con la literatura contemporánea, la literatura culta con la literatura popular. También he pretendido que mi novela sirva de estímulo para que muchos lectores de ahora, sobre todo los jóvenes y todos aquellos que tienen interés y curiosidad por nuestra cultura, se acerquen a nuestros clásicos y hagan nuevas lecturas de ellos. Al igual que ocurría a finales del siglo XV, ahora se hace necesario volver a las fuentes de nuestra cultura, a nuestros grandes clásicos; y, para ello, hay que mantener y cuidar las humanidades, que últimamente se están viendo amenazadas, y tender puentes hacia ellas. Si, en aquella época, la llegada del Humanismo tenía que enfrentarse al rechazo de una buena parte de la sociedad y de la Universidad, en el mundo de hoy, los Estudios de Humanidades podrían estar a punto de desaparecer ante la llegada de una nueva barbarie. Y es que los clásicos son un buen asidero en tiempos de crisis, como los que ahora vivimos en España. Los clásicos son los únicos valores firmes que ahora nos quedan.

García Jambrina, Luis, «Naturalmente, dos manuscritos: dos novelas históricas sobre el final de la Edad Media en Salamanca», *Monografías Aula Medieval*, 6 (2017), pp. 04-13.

Resumen

Siempre he sido un decidido partidario de la hibridación de géneros literarios, en tanto que contribuye a su renovación, revitalización y complejidad. Mis novelas *El manuscrito de piedra* y *El manuscrito de nieve* son históricas por obligación –Fernando de Rojas es el protagonista– y negras por devoción –es el género en el que mejor se mueve el autor de *La Celestina* y que refleja más fielmente el final de la Edad Media. Ambas novelas conjugan pasado y presente, realidad histórica y ficción –hasta donde permite la verosimilitud–, pero también suponen un homenaje a la literatura española y algunos de sus clásicos y a la Salamanca de finales del XV y su Universidad, protagonistas fundamentales y espacios simbólicos donde conviven el mito, la invención y la realidad histórica.

Palabras clave

Novela histórica
Novela negra
Salamanca
*El manuscrito de
piedra*
*El manuscrito de
nieve*

Abstract

I have always been in favor of hybridization of literary genres, since it contributes to their renewal, revitalization and complexity. *El manuscrito de piedra* and *El manuscrito de nieve* are necessarily historical novels –Fernando de Rojas is their main character– and devotedly crime novels –this is the genre that *Celestina*'s author better deals with and the one that more accurately portrays the end of the Middle Ages. Both novels combine past and present times, historical reality and fiction –till the extent that verisimilitude consents. They also pay homage to Spanish literature, to some of its classic works, to Salamanca at the end of XVth century and to its University, essential protagonists and symbolic spaces, where myth, invention and history coexist.

KeyWords

Historical novel
Crime novel
Salamanca
*El manuscrito
de piedra*
*El manuscrito
de nieve*



Storyca

La literatura medieval en la narrativa contemporánea¹

RAQUEL CRESPO-VILA
Universidad de Salamanca

1. *Magister dixit*

Arranca el curso académico y los alumnos de Filología Hispánica ocupan sus bancadas. En este primer día, el profesor de literatura medieval da a conocer el programa de contenidos y el calendario de la asignatura, para dedicar los minutos finales de la sesión a presentar las cualidades del canon medieval castellano. Concluye su exposición con una sentencia memorable: «...porque la literatura, señores, de literatura se alimenta». Aunque, al principio, la afirmación sonó tautológica a oídos del alumnado, pronto entendieron que aquellas palabras encerraban una verdad incuestionable.

No en vano, aquella máxima venía a resumir uno de los principios fundamentales de la escuela literaria de la Semiótica de la Cultura,

1. Los contenidos aquí expuestos forman parte de un [proyecto de investigación predoctoral](#), dirigido por el Dr. Emilio de Miguel Martínez y cofinanciado por la Universidad de Salamanca y el Banco Santander S.A.



cuyos pensadores defienden la naturaleza dialógica de los textos, porque, sean estos de la naturaleza creativa que sean, dependen de un contexto de producción determinado y están en relación directa con otros textos, no necesariamente coetáneos:

La obra de arte está en la vecindad no solo de obras de otros géneros, sino también de obras de otras épocas. Cualquiera que sea el interior cultural realmente existente que escojamos, nunca se llena de cosas y obras sincrónicas por su momento de creación (Lotman, 2000: 115).

He aquí la llamada «intertextualidad», definida por Julia Kristeva –con pocas pero acertadas palabras– como el fenómeno por el que «todo texto es la absorción y la transformación de otro texto» (1985: 146), y que, entendida como condición natural del texto, ha de considerarse tan longeva como la propia literatura. Basta –aunque se podría ir, por supuesto, mucho más lejos– con volver la mirada sobre algunos textos del canon literario en castellano para encontrar buenos ejemplos; véase el sobresaliente caso de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, donde reverberan intermitentemente las cuantiosas lecturas de Fernando de Rojas: Aristóteles, Séneca, Petrarca y Boccaccio, entre muchos otros.²

Ahora bien, si existe un periodo en la historia literaria que haya convertido la intertextualidad en una especie de dogma creativo, dando vida a obras explícitamente intertextuales, ese momento corresponde, sin duda alguna, con el periodo contemporáneo, ese que la crítica estética ha dado en calificar como «posmoderno»; término –sin ánimo de detenerme en una definición más precisa, puesto que bastantes ríos de tinta se han derramado ya al respecto– propuesto por Jean-François Lyotard para hacer referencia a «la condición del saber en las sociedades más desarrolladas» y «el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX» (1984: 9). Se trata, pues, de una noción periodizadora que quiere poner en relación los estándares culturales que desde los años sesenta imperan en la sociedad occidental con la aparición de un nuevo orden social y económico (Jameson, 1995).³

Esta nueva «condición posmoderna» trajo consigo cambios de considerable trascendencia, perceptibles, claro está, en el campo concreto de la literatura. En cierto modo, uno de los cambios más importantes está relacionado con la noción de «originalidad», ya que, de repente, la novedad, la primicia o la singularidad dejaban de ser condición indispensable para la creación literaria,

2. Precisamente la diferencia de fuentes o «intertextos» entre determinados actos ha servido como argumento para defender la doble autoría de LC. No es lugar este para tratar una cuestión tan enjundiosa; sirva con remitir, por un lado y para la defensa de la autoría única de Fernando de Rojas, al trabajo de Emilio de Miguel Martínez (1996), *La Celestina de Rojas*, Madrid, Gredos; por otro lado y para un alegato a favor de la doble autoría, propongo el estudio introductorio hecho por Peter E. Russell (2008), *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia (edición que sigo para este trabajo).

3. Como digo, la bibliografía al respecto de la cuestión posmoderna es ingente. Además de los citados, recomiendo los trabajos de Gianni Vattimo (et al.) (2003), *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos; Harold Foster (ed.) (1982), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós; y también Matei Călinescu (1991), *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, "kitsch", posmodernismo*, Madrid, Tecnos.

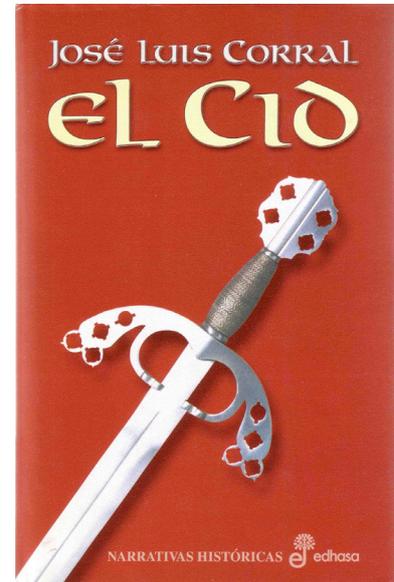
y la artística en general. Liberada de trabas propias de la «condición moderna» y de las imposiciones de la continua innovación, la literatura contemporánea, y de manera muy evidente en el género narrativo, comienza a revisitar, sin complejos y con agudeza, el pasado literario, tanto el propio como el ajeno, para dar vida a nuevas creaciones y plantearse, de esta manera, como versión de sí misma. Por ello, «el carácter metaliterario afecta a la temática misma de muchas novelas, que son novelas sobre novelas», que no intentan «ocultar en ningún caso que se trata de “literatura”» y que proyectan con naturalidad el hecho de «ser lenguaje, pero ser también versión sobre el lenguaje narrativo como construcción para parodiar, homenajear, redescubrir, parafrasear» (Pozuelo Yvancos, 2004: 51-52); ejercicios que no han de considerarse, como se verá más adelante, como hito exclusivo de los tiempos posmodernos.

Aquella máxima inaugural pronunciada por el maestro, aplicada al contexto concreto de la literatura contemporánea, quiere parecer verdad absoluta, a la vez que resume el primero de los factores que explican el fenómeno al que se dedican estas líneas.

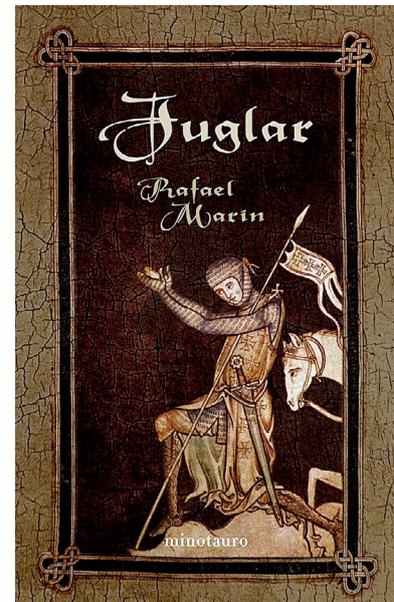
2. Vita post-mortem

Para dar con el segundo de los factores, tan solo es preciso subrayar una evidencia que se percibe con un simple vistazo a la producción cultural de las últimas décadas. En las novelas, en los cómics, en las series de televisión, en el cine, en la música,⁴ en los videojuegos, en sus parientes analógicos, los juegos de rol; así como en los concurridos mercadillos, fiestas, ferias y demás celebraciones por el estilo; escojamos el formato que escojamos, es un hecho consumado: la Edad Media está de moda –para muestra, el trabajo de Antonio Huertas Morales (2015) y esta monografía.

Solo poniendo en relación la realidad literaria expuesta en el epígrafe anterior con esta vívida impronta medievalista de la cultura

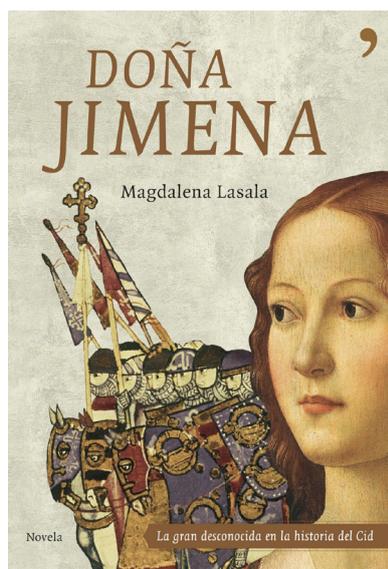


El Cid, José Luis Corral

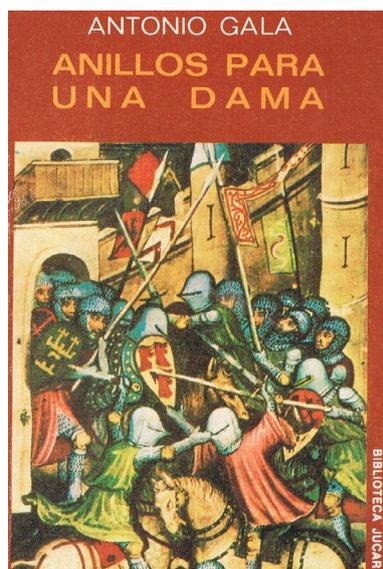


Juglar, Rafael Marín

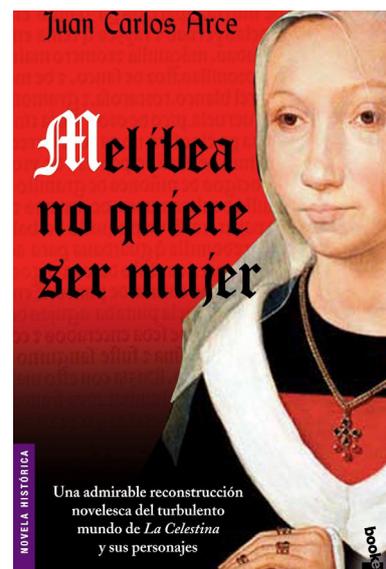
4. Como curiosidad apunto la inaudita popularidad alcanzada en 2008 por los monjes cistercienses de la Abadía de Heiligenkreuz (Austria), gracias a sus cantos gregorianos y su álbum *Chant: Music For Paradise*. Para más información, consúltese su [página oficial](#). Aunque alejado en el estilo musical estudiado, igual de interesante resulta la lectura de «Transmisión, pervivencia y evolución del mito cidiano en el heavy metal», firmado por el especialista cidiano, Alfonso Boix Jovaní (2015) y publicado en *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, en Carlos Alvar (coord.), Cilengua, San Millán de la Cogolla, pp. 303-315.



Doña Jimena,
Magdalena Lasala



Anillos para una dama,
Antonio Gala



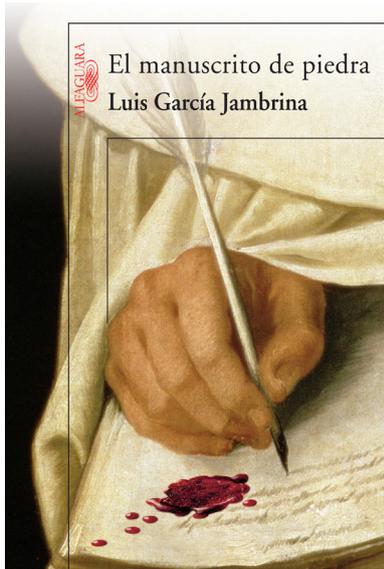
Melíbea no quiere ser mujer, Juan
Carlos Arce

contemporánea, empieza a ser comprensible la intermitente presencia y reactualización de motivos de la literatura medieval castellana en la última narrativa española. Dicho de otro modo: «intertextualidad» y «medievofilia» justifican, *grosso modo*, la resurrección de contenidos propios del canon literario de los siglos medios; porque no solo personajes, autores o textos medievales, sino también fórmulas y recursos de las letras de aquella época, encuentran una segunda vida en títulos de la narrativa actual. Destaco ahora las muestras más atractivas y las más oportunas para la ocasión, que se centran en tres de los jalones más importantes de nuestra literatura medieval.

Resulta casi imposible no mencionar al personaje abanderado en esta recuperación del medievo literario: Mío Cid Campeador. Es cierto que el de Vivar, instalado ya en el imaginario mítico colectivo, no ha dejado de reverberar con cierta frecuencia en la historia de la literatura española; pero, una vez más y gracias a su extraordinaria ductilidad, la figura cidiana vuelve a reinventarse para campar a sus anchas por las páginas de la novela del siglo XXI. Sirvan como ejemplo los dos títulos que serán utilizados en este trabajo: *El Cid* (2000), de José Luis Corral, y *Juglar* (2006), de Rafael Marín.⁵ Mención especial merece *Doña Jimena* (2006), de Magdalena Lasala, que, perpetuando un ejercicio iniciado ya por Antonio Gala en 1973, con su pieza teatral *Anillos para una dama*, recupera la historia cidiana para contarla desde una perspectiva nueva, diferente y relegada del discurso histórico: la de su esposa.⁶

5. Son, sin duda, las novelas cidianas que más atención han recibido por parte de la crítica actual. Sugiero los siguientes trabajos al respecto: «Bellido Dolfos era un hombre lobo. La irrupción de lo sobrenatural en la novela contemporánea de tema medieval: el caso del Cid Campeador» (Huertas Morales, 2012: 189-200); «Aevum mirabilis: hechizos, milagros y otros prodigios del Medievo en la novela *Juglar*, de Rafael Marín» (Crespo Vila, 2015: 189-198) y «De la épica medieval a la novela posmoderna: *El Cid*, de José Luis Corral Lafuente» (Crespo Vila, 2016: en prensa).

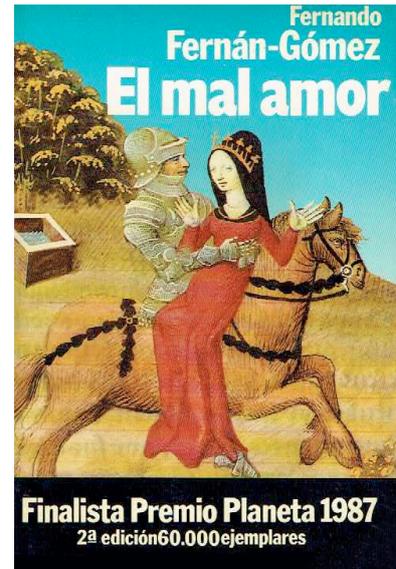
6. Completando una lista que, sin duda, irá en aumento: *El caballero del Cid* (2000, Planeta), de José Luis Olaizola; *¡Mío Cid!* (2007, 451), prosificación del poema medieval escrita por Antonio Orejudo, Luis-gé Martín y Rafael Reig; *Mío Sidi* (2010, Dolmen), firmada por Ricard Ibáñez; *Y pasó en tiempos del Cid*



El manuscrito de piedra,
Luis García Jambrina



Libro de mal amor,
Fernando Iwasaki



El mal amor,
Fernando Fernán Gómez

Igualmente, aquella «puta vieja» del Medioevo, instruida en la ciencia oculta y diestra en asuntos de lujuria y avaricia, tiene una segunda vida en la narrativa española contemporánea. He ahí *Melibea no quiere ser mujer* (1990), de Juan Carlos Arce, o *El manuscrito de Piedra* (2008) de Luis García Jambrina que, no solo rescatan al personaje de Celestina, sino que recuperan a su mismísimo autor, [Fernando de Rojas](#), multiplicando así la nutrida prole celestinesca que no deja de registrar nuevos vástagos desde el siglo XVI. Entre ellos, es posible destacar los que ya se conocen como «segundas celestinas»: la *Segunda comedia de Celestina* (1534), de Feliciano de Silva; la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina* (1536), de Gaspar Gómez; y la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542), de Sancho de Muñón.⁷

La subversiva e incatalogable obra escrita por el [Arcipreste de Hita](#), el *Libro de Buen Amor* reaparece, a su vez, de la mano del escritor peruano [Fernando Iwasaki](#), que, en un guiño a su predecesor, firma el *Libro de mal amor* (2000), ya no para recuperar los personajes del Arcipreste o al mismísimo [Arcipreste](#), tal y como había hecho [Fernando Fernán Gómez](#) en 1987 con *El mal amor*; sino para redescubrir y revitalizar determinados recursos y tópicos literarios.

No es casual, entonces, que fragmentos del anónimo *Cantar de mio Cid*, de *La Celestina* o *Tragicomedia de Calisto y Melibea* compuesta por el bachiller [Fernando de Rojas](#), o del *Libro de buen amor*, de aquel desenfadado [Arcipreste](#), destellen y se repitan, con recurrencia y sin ningún tipo de pudor, entre las páginas de estas novelas. Y por ello conviene dedicar un breve

(2011, Punto Rojo), de José Enrique Gil-Delgado Crespo. Por su parte, Eduardo Martínez Rico publica *Cid Campeador* (2015, Imágica Histórica) y, en formato digital, cabe mencionar también *¡Oh Campeador! La otra cara del héroe*, de Jenaro Arana. Dejo al margen obras de carácter híbrido, situadas a caballo entre la narrativa y la divulgación, tales como *Mio Cid el Campeador* (2000, Semuret), de Salustiano Morera Velayos; *Señales de Humo. Manual de literatura para caníbales I* (2016, Tusquets), de Rafael Reig; o *El gran plagio medieval* (2011, Visión Libros), de Jesús Diéguez.

7. Las tres obras eran recogidas y editadas por Rosa Navarro Durán en un solo volumen: *Segundas Celestinas* (2016, Biblioteca Castro).

espacio a la exposición y comentario de determinados fragmentos que den cuenta de esta deuda intertextual contraída por la narrativa contemporánea con la literatura medieval; fragmentos que, a su vez, ilustren de manera clara la clasificación de relaciones intertextuales propuesta por Gérard Genette (1982).⁸

3. *Ubi sunt?*

Siguiendo un criterio basado tanto en la explicitud de la referencia como en su literalidad, Gérard Genette distinguía entre tres tipos diferentes de estrategias intertextuales: la cita, la alusión y el plagio. La primera de ellas, la cita, constituye la fórmula intertextual más evidente, pero al mismo tiempo la más «honrada», ya que se trata de un préstamo textual fiel a la obra precedente, literal, que declara su procedencia y aparece normalmente entre comillas. De este modo, y teniendo en cuenta que su eje argumental ficcionaliza el proceso de escritura de aquella obra medieval, la cita es un mecanismo de suma importancia en *Melibea no quiere ser mujer*, de Juan Carlos Arce. Sirva como ejemplo este pequeño fragmento de la novela, que echa mano, manifiestamente, del comienzo del Acto III de *La Celestina* (en Russell, 2008: 295):

Iniciaron el tercer acto apurando una jarra de vino y entonces, casi ebrios, tras un beso, la Lisona dijo:
 –Pongamos algo antes de ese encuentro.
 –Yo lo veo ya hecho. Celestina pregunta: «¿A qué vienes hijo?» Y Sempronio le contesta.
 –Pongamos impaciencia, pongamos: «¡Qué despacio anda la vieja! ¡Menos sosiego traían sus pies a la venida!»
 –A dineros pagados, brazos quebrados –dijo Fernando entonces en una pura carcajada que contagio a la Lisona.
 –¡Escribe eso, escribe! (Arce, 1991: 127).

Al tratarse de remisiones indirectas y no de una reproducción exacta de fragmentos textuales precedentes, las alusiones no necesitan declarar su origen; requieren, no obstante, de una afinada complicidad lectora para su completa elucidación; una complicidad, con frecuencia, idealizada. Son abundantes dentro de las novelas cidianas, en las que no solo se percibe la huella de las fuentes historiográficas utilizadas para reconstruir la biografía del caballero –hecho inevitable si se tiene en cuenta que todas las novelas arriba citadas son, en mayor o menor medida, «históricas»–, sino que también reverberan en ellas algunos versos del mismísimo *Cantar de mio Cid*. Obsérvese el homenaje rendido por José Luis Corral Lafuente a aquella niña de «nuef años» que, entre los versos 41 y 48 (en Smith, 1984: 140-141), advertía al Campeador de los mandatos del rey Alfonso VI:

En la plaza, delante de la portada de figuras esculpidas en piedra, una niña se acercó hasta Rodrigo:
 –¿Tú eres el Campeador? –le preguntó.

8. Para el caso de los textos medievales, sigo a lo largo de todo el trabajo las ediciones referidas en la bibliografía final.

–Sí, por ese apodo me conocen algunos –respondió Rodrigo.
–Mi madre me ha dicho que el rey no quiere que vivas en Castilla, y que quien te ayude perderá su casa y sus ojos (2001: 223-224).

Tampoco se olvida Rafael Marín de aquellos prestamistas judíos, Raquel y Vidas, haciéndolos actuar de nuevo en su novela *Juglar* en un lance de considerable trascendencia, tanto por su extensión –pues continúa más allá de la página abajo citada– como por su contenido, que, en cierto modo, contraría el texto medieval:

Martín Antolínez conferenció con Rodrigo, y luego él y Minaya Álvar Fáñez, partieron en solitario a la ciudad, en busca de unos prestamistas judíos que el bueno de Martín conocía [...]. Regresaron al atardecer, serios y cariacontecidos, diciendo que Raquel y Vidas, que así se llamaba el matrimonio de prestamistas, tenía miedo también de enemistarse con el rey y que nada les aseguraba de poder recuperar un préstamo, si era posible que ni Rodrigo ni ninguno de los suyos volviera jamás a pisar Castilla (2006: 181).

Aunque, sin duda alguna, los guiños más notables, también por reconocibles, están dedicados a los versos 11 y 12 del *Cantar*; aquellos en los que el poeta medieval refería las supersticiones ornitológicas propias de la época y explicaban cómo el Cid y sus caballeros «A la exida de Bivar ovieron la corneja diestra / y entrando a Burgos, ovieron la siniestra» (en Smith, 1984: 139). Aquellos versos laten ahora bajo los siguientes fragmentos de Rafael Marín y José Luis Corral, respectivamente: «Ya sabía que llegaba tarde: es difícil no leer malos augurios en el vuelo de la corneja» (2006: 9); «[El Cid] Había aprendido un código muy simple: si las aves volaban a su izquierda, era señal de malos presagios, pero si lo hacían a su derecha, entonces los signos eran propicios» (2001: 547).

Asimismo, y al margen de otras reminiscencias literarias –que, por razones de espacio, no pueden ser comentadas aquí–, el *Cantar* no será el único de los textos del «ciclo cidiano» cuya presencia se deje sentir en las páginas contemporáneas. José Luis Corral, por ejemplo, no duda en reconocer, en la «Nota del autor» que concluye su novela, las fuentes a las que ha recurrido, entre las que se encuentra el poema latino *Carmen Campidoctoris* (2001: 567). Igualmente, Rafael Marín actualizaba en *Juglar* contenidos incluidos en la gesta primitiva de las *Mocedades de Rodrigo*; ahí está el capítulo número 44, en el que Efrén, protagonista de la novela, contagiado de lepra y a punto de morir en un riachuelo, es rescatado por el Campeador, quien no solo demuestra compasión por él al rescatarlo de un arroyo, sino que, en hipérbole mesiánica, consigue sanar su enfermedad al roce de sus providenciales y milagrosas manos:

Sentí el piafar del caballo y una mano recia y dura me sacó del agua como se coge a un saco, sin amabilidades pero tampoco con rudezas. [...] y entonces él me llevó a la orilla y me depositó con cuidado al socaire de unas rocas. Me cubrió con su capa [...]. Porque mi salvador del arroyo, el caballero que no tuvo reparos en socorrer a un leproso, no era otro sino Rodrigo [...]. Me palpé el rostro. La nariz era recta, no un bulto de carne. Tenía cejas de nuevo, y labios en la boca [...], Mio Cid me había curado (Marín, 2006: 272- 273).

Ahora póngase en relación este fragmento con el episodio de las *Mocedades* en el que Rodrigo se topa con un «gafo», que para más envidia resulta ser San Lázaro, cuyo mito resuena a lo largo de toda la trama de *Juglar*. Reproduzco a continuación los versos que más interesan aquí:

[...]
a la orilla del vado estaba un pecador de malato,
a todos pidiendo piedat que le passasen el vado.
Los caballero todos escopían et ivanse d'él arredrando.
Rodrigo ovo d'él duelo el tomolo por la mano,
[...]
So unas piedras cavadas que eran cerca el poblado
so la capa verde aguadera alvergó el Castellano e el malato,
e en siendo dormiendo, a la oreja le fabló el gafo:
«¿Dormides Rodrigo de Bivar? Tiempo has de ser acordado:
mensagero so de Cristus que non soy malato
Sant Lazaro só, a ti me ovo Dios enviado,
[...]
quantas cosas comenzares, arrematarlas has con tu mano».
(vv. 567-582; en Funes, 2004: 132-133)

Entre la transcripción exacta y la remisión velada se resuelve la deuda de [Fernando Iwasaki](#) con el [Arcipreste de Hita](#); deuda que, lejos de pasar desapercibida, es objeto de ingenioso alarde por parte del autor contemporáneo, quien la hace ostensible desde el mismo título de su obra, *Libro de mal amor*, evitando así que su estrategia creativa pueda ser entendida, muy lejos de la realidad, como plagio. En el título, al inicio de cada capítulo e, incluso, en el epílogo, la presencia del *Libro de buen amor* es innegable y pretendida; necesaria, en fin, para la comprensión del texto.

Así, aquellos versos de la estrofa 577 del texto medieval (en Blecua, 1996: 149), debidamente señalados, «Maravilleme mucho desque en ello pensé, / de cómo en servir dueñas todo tiempo non cansé, / mucho las guardé siempre, nunca me alabé, / ¿quál fue la razón negra porque non recabdé?» (citado en Iwasaki, 2008: 9), sirven para presentar una obra en la que [Iwasaki](#), autor convertido al tiempo en narrador y personaje, relata sus malogrados avatares sentimentales. Y, de igual modo, cada uno de los capítulos de este *Libro de mal amor* es introducido por los versos del [Arcipreste](#) que, estratégicamente elegidos por [Iwasaki](#), vienen a resumir o simbolizar la historia de cada mujer a la que cada capítulo está dedicado. Tómese como muestra la estrofa 515 del *Libro de buen amor* (Blecua, 1996: 134), que de manera muy acertada preludia la aventura acontecida con «ltzel» (2008: 171), a la que [Iwasaki](#) intenta conquistar a través de su talento musical: «Si sabes estromentos bien tañer o tenplar, / si sabes o avienes en fermoso cantar, / a las vegadas poco, en onesto lugar, / do la muxer te oya, non dexes de provan».

La correspondencia entre texto medieval y texto contemporáneo es más que evidente, coincidiendo en temática, estructura –externa; la interna no coincide y todavía sigue siendo cuestión debatida con respecto a la obra medieval– e incluso, una serie de motivos y lugares comunes que, quizás, pasen más desapercibidos en una primera lectura. He ahí el paralelismo que

se establece entre determinados capítulos del *Libro de mal amor* de Iwasaki y ciertos episodios descritos por el *Arcipreste de Hita*. Igual de difíciles son los amores que pretende Iwasaki con «Camille» (2008: 81-97) como los narrados por el *Arcipreste* en «De cómo Trotaconventos aconsejó al arcipreste que amase alguna monja e de lo que contesçió con ella» (Blecua, 1996: 336); y la misma tolerancia demuestra el multiculturalismo de «Rebeca» (Iwasaki, 2008: 133-151) como el de «De cómo Trotaconventos fabló con la mora de parte del arcipreste e de la respuesta que le dio» (Blecua, 1996: 387).

No conviene, por tanto, hablar de plagio para ninguno de los casos comentados, ya que todos advierten, de un modo u otro, de su naturaleza dependiente; bien a través de la connotación de sus títulos, bien a través de la inclusión de «Notas» aclaratorias por parte del autor (Corral, 2001: 567-570) o, incluso, de «Bibliografías» (Lasala, 2006: 595-597), todas estas obras previenen al lector. Quizás no les interese en absoluto a los autores ocultar esta utilización del pasado literario, quizás pretenden plantear la lectura de sus obras como un juego de varios niveles, al que los lectores han de volver una y otra vez, buscando y reconociendo nuevas referencias –de ahí la elección del tópico literario medieval que, muy dislocado, da título a este epígrafe.

4. *Nihil novum sub sole*

En realidad, el vínculo entre estos textos y los textos medievales no se limita a un par de referencias ocasionales, escuetas o veladas; muy al contrario, la literatura medieval se sitúa, en algunas ocasiones, en el centro mismo del argumento, articulando la diégesis ficcional contemporánea. En este sentido, tanto el texto de Arce como el de Iwasaki –no tanto las novelas cidianas– parecen superar la noción de «intertexto» para situarse en la órbita de lo que Gérard Genette, en su clasificación de relaciones transtextuales, llamó «hipertextos», dado que son obras que derivan de un texto precedente o «hipotexto», de cuyo conocimiento depende, además, su completa interpretación (1982: 8-14). Y, generalmente, estos «hipertextos» contemporáneos van más allá de un mero objetivo lúdico; tal y como apunta Linda Hutcheon, la ficción posmoderna, lejos de quedarse en el guiño descontextualizado y vacío, realiza un ejercicio de relectura, traducción y reescritura del pasado literario interrogándolo, abriéndolo al presente (1996: 110).

A partir de aquí, cabe preguntarse por el objetivo último de los textos de Corral, Marín, Arce e Iwasaki; cabe preguntarse si, finalmente y lejos del entretenimiento inopinado, la intención de estos autores no será la de invitar al lector a (re)visitar el canon literario, a (re)descubrir textos que no por lejanos en el tiempo deben ser considerados fósiles anquilosados que solo tienen interés para la comunidad filológica. Porque, al tiempo que revisan ciertos significados y proponen nuevas lecturas para algunos contenidos de los textos medievales –cuestión de gran sustancia que bien merece un estudio dedicado en exclusiva–, las obras contemporáneas insinúan una serie de concomitancias estructurales con respecto a su ascendencia medieval que, desde un punto de vista estético, resultan trascendentes.

De entre todas las correspondencias entre literatura medieval y literatura contemporánea que sería posible advertir a través de los textos analizados en la sección anterior –metaficción, hibridismo, alteridad, subversión; conceptos tan característicos, por otra parte, de la crítica posmoderna–, interesa destacar aquí una, la que tiene que ver con la idea de originalidad, por ser, si cabe, la más importante de todas cuantas nociones han sido tratadas a lo largo de estas líneas.

A saber: en su tratado *Arte y belleza en la estética medieval* (1997), Umberto Eco explicaba que la cultura medieval,

[...] al haber elegido o haberse visto obligada a elegir el latín como lengua franca, el texto bíblico como texto fundamental y la tradición patristica como único testimonio de la cultura clásica, trabaja comentando comentarios y citando fórmulas autoritativas, con el aire del que nunca dice nada nuevo. No es verdad, la cultura medieval tiene el sentido de la innovación, pero se las ingenia para esconderlo bajo el disfraz de la repetición (al contrario de la cultura moderna, que finge innovar incluso cuando repite) (Eco, 1997: 10-11).

Desde esta perspectiva, aquella supuesta falta de originalidad, comentada en epígrafes anteriores, resulta no ser una práctica exclusiva de la estética posmoderna, como tampoco parece serlo su consecuencia primera, es decir, la intertextualidad exacerbada:

[...] la Edad Media fue una época de autores que se copiaban en cadena sin citarse, entre otras cosas porque en una época de cultura manuscrita –con los manuscritos difícilmente accesibles– copiar era el único sistema de hacer circular las ideas. Nadie pensaba que era un delito, nadie sabía ya de quién era verdaderamente la paternidad de una fórmula, y a fin de cuentas se pensaba que si una idea era verdadera pertenecía a todos (Eco, 1997: 12).

Cita, alusión, plagio, transformación, imitación y parodia –siendo estas tres últimas categorías hipertextuales definidas por Genette (1982)– mecanismos para la creación literaria que de igual modo sirven hoy a autores como José Luis Corral, Rafael Marín, Magdalena Lasala, Juan Carlos Arce, Luis García Jambrina o [Fernando Iwasaki](#), como en su día sirvieron al poeta anónimo del *Cantar de mio Cid*, que dislocaba con ciertas transformaciones el molde genérico de la épica; al *Arcipreste de Hita*, que imitaba en su *Libro de buen amor* el proceder de la liturgia, del sermón y de la fábula, entre otros formatos discursivos del Medievo; o a [Fernando de Rojas](#) que, con su *Tragicomedia*, parecía querer parodiar los tópicos del amor cortés.

La cultura moderna, sostenía Umberto Eco, «finge innovar incluso cuando repite» (1997: 11); la cultura posmoderna, carente de originalidad, repite abiertamente sin ninguna intención de fingir. Cabe preguntarse ahora: ¿acaso ocultó [Gonzalo de Berceo](#) las fuentes latinas de las que se valió para la composición de los *Milagros de nuestra Señora*? Cabe preguntarse, siguiendo la estela de Hans Robert Jauss (1989),⁹ por la «alteridad» y la «modernidad» de la literatura medieval, en el más amplio sentido de ambos términos; cabe preguntarse, entonces, cuán alejada está nuestra literatura, nuestra cultura en general, de aquella época; cabe preguntarse, en fin, cuán original es no ser original.

9. Coincido con Juan García Única en llamar la atención sobre la inexistencia o, por lo menos, dificultad para su localización, de una traducción íntegra del texto de Jauss al español; hecho que, por el interés de la obra en sí misma, «empobrece, mucho más de lo que lo preserva, a nuestro medievalismo» (2008: 498).

Bibliografía

ARCE, Juan Carlos (1998), *Melibea no quiere ser mujer*, Barcelona, Planeta.

CORRAL, José Luis (2001), *El Cid*, Barcelona, Edhasa Pocket.

ECO, Umberto (1997), *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen.

FUNES, Leonardo (2004), *Mocedades de Rodrigo: estudio y edición de los tres estados del texto*, Woodbridge, Tamesis.

GALA, Antonio (2001), *Anillos para una dama. Los verdes campos del Edén*, ed. Milagros Rodríguez Cáceres, Madrid, EDAF.

GARCÍA JAMBRINA, Luis (2008), *El manuscrito de piedra*, Madrid, Alfaguara.

GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Soleil.

HITA, ARCIPRESTE DE (1996), *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecuá, Madrid, Cátedra.

HUERTAS MORALES, Antonio (2015), *La Edad Media contemporánea. Estudio de la novela española de tema medieval (1990-2012)*, Vigo, Academia del Hispanismo.

HUTCHEON, Linda (1996), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Nueva York-Londres, Routledge.

IWASAKI, Fernando (2008), *Libro de mal amor*, Madrid, Alfaguara.

JAMESON, Fredric (1995), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós.

JAUSS, Hans R. (1989), *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri.

KRISTEVA, Julia (1985), «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», en *Semiotiké: recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, pp. 143-173.

LASALA, Magdalena (2006), *Doña Jimena*, Madrid, Temas de Hoy.

LOTMAN, Iuri M. (2000), *La semiosfera III, Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid, Cátedra.

LYOTARD, Jean-François (1984), *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra.

MARÍN, Rafael (2006), *Juglar*, Barcelona, Minotauro.

Poema de mío Cid (1988), ed. Colin Smith, Madrid, Cátedra.

POZUELO YVANCOS, José M.^a (2004), *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península, 2004.

ROJAS, Fernando de (2008), *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia.

Crespo-Vila, Raquel, «La literatura medieval en la narrativa contemporánea», *Monografías Aula Medieval*, 6 (2017), pp. 14-25.

Resumen

A partir de las nociones de «intertextualidad» e «hipertextualidad», este trabajo analiza una serie de títulos de factura española con el objetivo de explorar las diferentes vías que ha tomado la narrativa contemporánea para reactualizar textos, personajes, autores y fórmulas propias de la literatura medieval castellana; al tiempo que trata de justificar la aparición de este tipo de obras desde las teorías culturales contemporáneas para sugerir, finalmente, cierta correspondencia entre determinados patrones de la literatura medieval y los de la llamada «literatura posmoderna».

Palabras clave

Literatura Medieval
Narrativa
contemporánea
Intertextualidad
Hipertextualidad
Posmodernidad

Abstract

Based on the notions of «intertextuality» and «hypertextuality», this article analyses a set of Spanish novels to explore the different ways taken from contemporary narrative for the revision of texts, characters, authors and other aspects of Castilian medieval literature. At the same time, it tries to justify the appearance of this type of novels through contemporary cultural theories. Finally, it proposes to relate the medieval literary with the so-called «postmodern literature».

KeyWords

Medieval literature
Contemporary
narrative
Intertextuality
Hypertextuality
Postmodernity

Del scriptorium a la red: Amazon y la narrativa española de tema medieval

ANTONIO HUERTAS MORALES

Universidad de Tallin

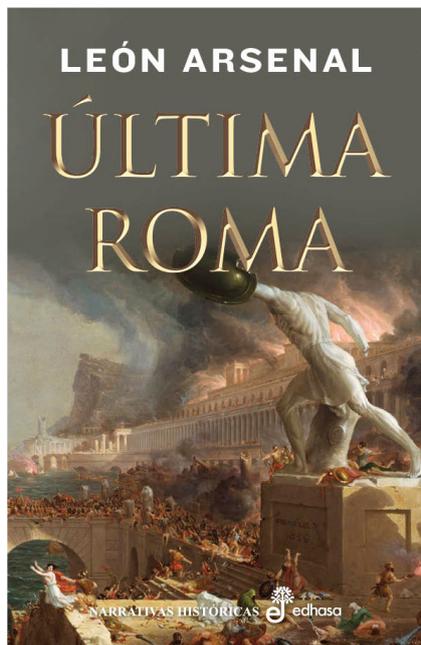


Storyca

A finales del siglo XX, la introducción de medios digitales y el uso de masas de la World Wide Web permitieron nuevas posibilidades en la edición que tuvieron como consecuencia cambios relevantes en el sector del libro. Los costes de maquetación, fotocomposición y edición se abarataron, se popularizaron sistemas de impresión bajo demanda y, frente a la fusión de editoriales en grandes grupos de comunicación internacionales, aparecieron pequeñas pero numerosísimas editoriales (algunas de ellas, de vida muy breve) con distintas apuestas en el mercado que ofrecían oportunidades a autores noveles y exploraban distintos sistemas de autopublicación. A la par que las librerías en red ofrecían visibilidad a obras de escasa tirada, surgían relevantes proyectos como [Project Gutenberg](#) y [Google Books](#), que compilaban miles de títulos digitalizados y que alimentaban el imaginario futurístico con bibliotecas borgianas. Este proceso coincidía con un nuevo auge del



coleccionismo y, en la literatura, con una visión nostálgica y mítica del libro antiguo (Huertas Morales, 2016), protagonista de la narrativa histórica y algunos de sus híbridos con lo fantástico, lo sobrenatural y la ciencia-ficción.



Última Roma, León Arsenal

La introducción de estas nuevas tecnologías dio lugar a algunas iniciativas interactivas de interés—aunque minoritarias hasta el momento—, como ilustra, siempre limitándonos a la narrativa de tema medieval, el uso de códigos QR en la publicación de novelas como *Última Roma* (2012), de León Arsenal, mediante los cuales se accede a abundante información paratextual que incide en la vertiente didáctico-informativa de la novela histórica (mapas, vídeos, artículos, etc.). El proceso de transformación del libro y de la lectura, sin embargo, alcanzó un nuevo hito con la creación de los libros electrónicos, que en poco tiempo incrementaron sus ventas frente al formato tradicional en papel y que suponen un paso más en nuestra manera de acercarnos al texto escrito. La incorporación de técnicas digitales puede ser especialmente significativa en la narrativa histórica debido a su doble naturaleza: ficción literaria y

reconstrucción del pasado. Nuevos proyectos también para viejos textos, como los de la joven editorial Kokapeli¹, que pretende «explorar los nuevos campos tecnológicos y las posibilidades que estos abren para la literatura. [...] buscar también la expansión de la literatura, romper barreras entre lenguajes creativos, gracias a esta era de milagros tecnológicos que nos ha tocado vivir», que ha reeditado en versión digital *Rihla* (2004), de Juan Miguel Aguilera, bajo el título *Viaje a las tierras del ocaso* (2014) y con añadidos que modifican la clásica lectura lineal:

La novela además incorpora añadidos tecnológicos. Expansiones de distintos tipos que aumentan y enriquecen la lectura del libro en sí, siempre de manera opcional para el lector. Son accesibles desde el e-reader mediante códigos QR o, en tablet o Smartphone mediante hipervínculos.

Gracias a una de estas expansiones, podemos considerar a esta edición la primera novela geolocalizada, puesto que se ha creado un panel de Pinterest, con localización de pines sobre un mapa de Foursquare, a través del cual puede observar el lector, si así lo desea —a través de un segundo dispositivo y mediante los códigos QR o tecleando los enlaces insertos en el ebook— los lugares donde discurre la novela, con fotos e ilustraciones. Esta geolocalización está disponible aquí.

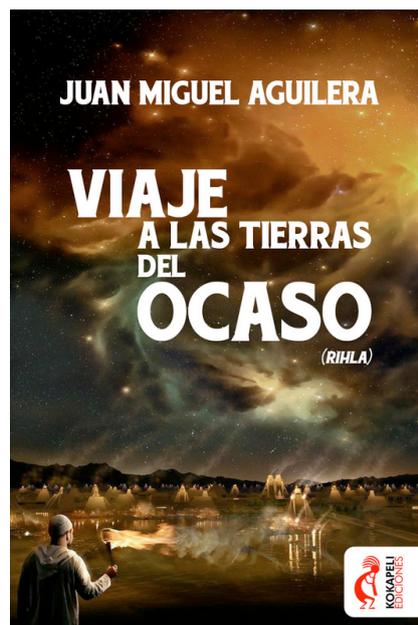
También se incorpora una bibliografía por la que se puede acceder a enlaces externos donde se encuentran valiosas obras de ensayo, en las que el lector que lo desee puede ampliar conocimientos e información sobre las culturas (aztecas, mayas) con las que entra en contacto el erudito Lisán. Por último, se incluye una expansión que lleva a mapas de Mesoamérica durante la época en la que discurre la novela.

1. Toda la información al respecto de la editorial se puede consultar en su [página electrónica](#) (consultado: 09-01-2017).

Con el libro electrónico ya se está modificando el propio concepto del texto escrito, pero también necesariamente nuestros hábitos de lectura y producción. En esta continua transformación del libro, pero también del lector, el autor y el sector editorial, el año 2007 reviste especial relevancia, con el lanzamiento del lector Kindle, de Amazon, que ha ido actualizándose con distintas versiones (aunque ha primado el uso de sus dispositivos –Kindle y Fire–, proporciona facilidades de lectura a sus suscriptores, bien sea desde la visualización de sus libros a través de navegadores web –Chrome, Mozilla, Safari o Explorer– compatibles con Linux, MacOS X y Windows, o bien mediante su aplicación para móviles disponible en Windows, Macintosh, iOS y Android). Aunque las posibilidades técnicas no son particularmente innovadoras o diferentes de otros lectores de libros electrónicos (permite resaltar en cuatro colores, contiene diccionario, su biblioteca se puede organizar en colecciones, dentro de lo que se conoce como «lectura social» se pueden ver los fragmentos subrayados por otros lectores del mismo libro, etc.), e incluso hay opciones incómodas (el acceso a los fragmentos seleccionados almacenados en MyHighlights), era la primera vez que aparecía un lector asociado a una librería, con 80 000 libros en su catálogo (538 000 lectores vendidos en menos de un año) (Cordón, 2011: 19). A finales de 2011 Kindle llegaba a España y, según se afirma, actualmente oferta más de 175 000 títulos en español.² El libro más vendido desde entonces es precisamente *La última cripta* (Barcelona, El Andén, 2007), una novela de indagación histórica en torno a la orden del Temple escrita por Fernando Gamboa, actualmente todo un fenómeno de ventas con sus aventuras del Capitán Riley. El propio autor (2013) explicaba los motivos de su elección y las ventajas de publicar en Amazon:

Hace apenas un año, descubrí a Amazon y la posibilidad que ofrecía de publicar mis obras a nivel mundial y sin la necesidad de intermediarios, y rápidamente comprendí que ese era el futuro no solo para los escritores, sino también para los lectores. Para los primeros ha dejado de ser requisito imprescindible hallar un editor que elija leer tu manuscrito entre otros miles –no digamos ya, decidirse a publicarlo–; y para los lectores se abre un colosal abanico de posibilidades, donde pueden descubrir a estupendos autores independientes como Jorge Magano, Blanca Miosi, Carmen Grau, u otros muchos que han decidido publicar obras de gran calidad al margen de las editoriales.

Mi experiencia personal con Amazon.com y KDP no ha podido ser más satisfactoria. Ya no he de preocuparme de si lo que estoy escribiendo encontrará un editor que quiera publicarlo. Ahora mi único objetivo es satisfacer a mis decenas de miles de lectores, pues es a ellos a los únicos que me debo en exclusiva.³

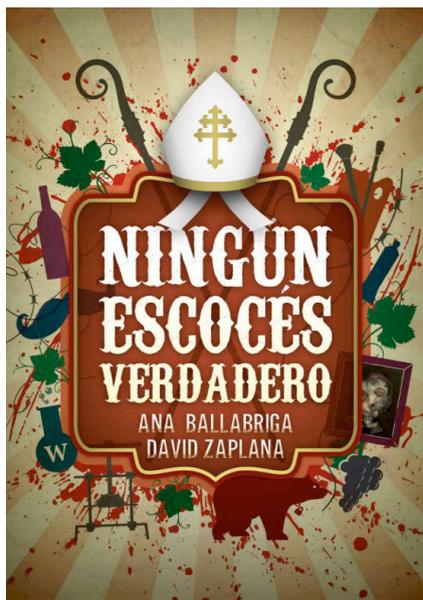


Viaje a las tierras del ocaso,
Juan Miguel Aguilera

2. Datos extraídos de *20 minutos* (18/11/2016) sobre el [quinto aniversario de la llegada de Kindle a España](#) (consultado: 24-12-2016).

3. Lo hacía a través del Boletín informativo de Kindle Direct Publishing de Amazon, en su [volumen 24](#) (marzo de 2003).

Amazon ofrece la opción de publicar de forma gratuita la propia obra mediante el sistema [Kindle Direct Publishing](#) (formato digital) y [CreateSpace Independent Publishing Platform](#) (formato tradicional), alentando la primera entre autores noveles mediante talleres (sobre la experiencia de publicar en KDP), sesiones de *Speed Dating* coincidentes con la celebración de Sant Jordi (donde escritores noveles pueden comentar sus proyectos con autores y miembros de Kindle y donde se premian los tres mejores proyectos para impulsarlos y promocionarlos en Amazon.es. En 2013 resultó ganadora *Museum*, de [Jorge Magano](#)) y el [Concurso Literario de Autores Indie](#), en cuya tercera edición, en el 2016, fue galardonada la novela *Ningún escocés verdadero*, de Ana Ballabriga y David Zaplana, y que tiene como premio, amén de 5000 dólares, la publicación en papel de la obra en CreateSpace, en formato audio en Audible y la traducción al inglés en Amazon Crossing.⁴ La novela de Ballabriga y Zaplana precisamente narra los intentos del obispo de Cartagena –Francisco Santos Pena– y el nuevo papa español por hacerse con la desaparecida cruz de Caravaca y presentar su aparición como un milagro y por acabar con los descendientes contemporáneos de los cátaros supervivientes –asentados en Navarra y convertidos en agotes–, creadores de W, un destilado con la capacidad de abrir la mente y liberarla de normas y ataduras muy convenientes a la Iglesia. Como explica L, última de los agotes



Ningún escocés verdadero,
Ana Ballabriga y David Zaplana

e hija del obispo, a Elías, detective privado y su hermanastro, en tanto que también hijo del obispo: «[...] Vivimos en una Edad Media moderna. Los políticos son los actuales reyes y los grandes empresarios los señores feudales».

En poco tiempo el gran gigante Amazon ya se ha erigido como la mayor plataforma de publicación y lectura digital, lugar que comparte con el iPad, si bien las características de ambos difieren: mientras que el Kindle es la versión electrónica del libro en papel, en muchos sentidos un manuscrito digital, el iPad tiene otras muchas posibilidades de integración multimedia e hipertextualidad. Los datos no pueden ser exactos y son difícilmente comprobables, pero Amazon es la plataforma preferida por los escritores por su alcance: se estima que vende el 65 % de los libros

4. Como señalan Alonso y Cerdón (2015: 27-28): «La publicación electrónica comenzó en gran medida gracias a sus ventajas de costes sobre la producción impresa. Muchas formas de ebooks son relativamente de producir, ya que no requieren de una gran infraestructura de producción y edición. Una de las consecuencias es que lo que conocíamos como auto-publicación comienza a constituirse en norma. La publicación selectiva ya no es algo impuesto por factores tecnológicos o económicos. Son muchas las empresas y sistemas que favorecen la autopublicación, constituyendo esta otro flanco de investigación, tanto desde el punto de vista de la autoría como desde el punto de vista empresarial. Plataformas como Amazon, Barnes and Noble o Apple han creado programas para la publicación directa por parte de los autores, son necesidad de intervención editorial. Estas circunstancias obligan a una evaluación de los supuestos culturales acerca de la autoría, los lectores, el género, la accesibilidad y facilidad de uso de los recursos puestos a disposición de todas estas instancia (incluyendo el control de la calidad y la censura)».

electrónicos y el 40 % de los libros que se compran a nivel mundial, y el 40 % de las ventas las generan libros de autores noveles, mientras que los géneros más solicitados son la no ficción, la novela romántica, la ciencia ficción y la fantasía (Nieto Churruga, 2014/16). La gratuidad de la publicación, contar con un mercado global y la disponibilidad e inmediatez con la que el lector consigue el producto son algunos de los motivos por los que elegir el formato digital para algunos de sus valedores (Estrella Casado, 2014). El estudio de la narrativa autopublicada en estos primeros compases resulta un trabajo de observatorio: a través de KDP han cobrado visibilidad internacional tanto novelas que no encontraban otro modo de publicación, escritas mucho antes y pensadas para el papel –pero al margen de los intereses y directrices de las editoriales–, como novelas concebidas ya para su publicación digital, que aprovechan los recursos electrónicos (también para su divulgación) y que apuntan hacia una nueva «poética» de la novela histórica.

El nuevo autor aúna las facetas de publicista y de comercial de su obra. El objetivo que se alienta es el de conseguir lectores y visibilidad: el paso esencial es ser escritor, tener un producto que ofrecer para crear las plataformas desde las que conectar con el público, por lo que el cuidado del texto puede pasar a un segundo plano. Aunque muchos escritores buscan empresas especializadas en la corrección e incluso en la preparación del escrito para su correcta visualización en Kindle, reseñable es, en no pocos casos, el descuido, desde las erratas hasta la ilegibilidad de algunos pasajes. El esmero es algo que se suprime en aras de la rapidez:

Otra de las grandes ventajas de tener tu libro en Amazon es que puedes actualizar su contenido cuando quieras. Con un clic subirás tu nuevo archivo con todas las modificaciones y actualizaciones que incluyas y estará disponible en menos de 12 horas. No esperes demasiado a tener un libro impecable, tienes tiempo de ir perfeccionándolo después. La redacción no tiene que ser perfecta. Si perteneces al mundo académico o científico te parecerá una locura estos plazos comparados con los años que se tarda en escribir una tesis doctoral. Para que te quedes tranquilo puedes encontrar en Amazon.com algunos libros que te enseñan a escribir un bestseller en 24 horas (Nieto Churruga, 2014/16).

Entre estas recomendaciones, que incluyen, remitiendo al lector a *The Da Vinci Code* (2003), la de los capítulos enlazados, se cuelan interpretaciones de las normas académicas que pueden llevar a la confusión:

[...] tienes que escribir rápido. Quizá no estés de acuerdo y te preguntarás: ¿porqué? Los bestsellers están escritos con un lenguaje sencillo y directo, como si el autor estuviera hablando a una audiencia. No busques la perfección, ni te preocupes por la puntuación, ni siquiera por la ortografía (ya corregirás los errores en la revisión). Como anécdota te contaré que la palabra bestseller a la que hacemos referencia en muchas ocasiones en este libro hay que escribirla en cursiva para ajustarse a las normas de la Real Academia de la Lengua. Sin embargo, si se escribe separado bestseller, sí está admitida en el diccionario de la RAE. De todo esto me enteré al hacer la revisión del texto y, sin embargo, he dejado «bestsellen» – incumpliendo las normas de la Academia – ya que es como se suele escribir (Nieto Churruga 2014/16).

La propia plataforma de Amazon permite esta agilidad, ya que el texto no queda fijado nunca: se puede modificar y corregir con mucha facilidad,

se puede cambiar el título, la portada y hasta el nombre del autor, en un interesante *work in progress*. La materialidad del libro se ve afectada, pero no solo porque no exista como elemento físico, sino porque no hay una versión definitiva, lo cual también altera el trabajo tradicional de los estudiosos. Escandell (2014: 76) habla de

un dinamismo que va contra el concepto de cierre o clausura de la obra, pues en el ámbito digital –en su publicación web– siempre estará potencialmente abierta a nuevos comentarios, glosas, etc. Esto era posible también antes, aunque como elementos separados e independientes, nunca unidos a la obra misma. Como el diálogo es con otros medios se trata de un cambio de paradigma profundo, en el que el texto es mutable, alterable en una combinación en movimiento –real o potencia- en el que se suman los componentes multimedia.

De hecho, no es necesario ni ISBN para publicar en Amazon, dado que la plataforma tiene su propia clasificación (ASIN: Amazon Standard Identification Number, que coincide con el ISBN solo si el libro lo tiene). Cuando la materialidad se desvanece, del libro solo queda el contenido, de modo que «El modelo que acabará imponiéndose será el del acceso y no el de la propiedad, por lo que las editoriales habrán de cambiar de política de trabajo y de concepción si quieren desplazarse desde la época del incunable digital, en la que ahora se encuentran, a la de la ciberliteratura, en sentido amplio, en la que acabarán instándose» (Cordón, 2011: 31).

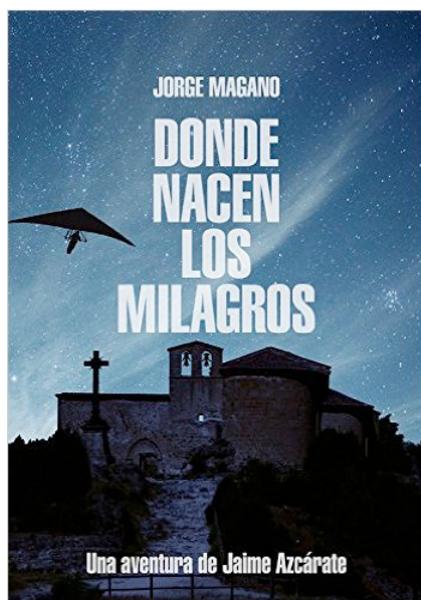
Las consecuencias para el género pueden ser significativas. Por un lado, habrá que ver cómo se concilia la premura con la exigente documentación que los puristas del rigor han defendido como parte del proceso creador: la novela de tema histórico de Amazon es más concisa, sin los «mamotretos» insignia de la narrativa histórica, a la vez que hay una clara apuesta por los formatos breves (relato y novela corta) que, en muchos casos, resultarían «no aptos» para la edición tradicional. Una novela como *El alguacil* (2016), de Carlos P. Casas, tiene su origen en el [NaNoWriMo \(National Novel Writing Month\)](#), proyecto de escritura creativa nacido en el año 2009 que anima a escribir durante cada mes de noviembre una novela que alcance las 50 000 palabras. La exhibición de datos y fuentes desaparece en la novela histórica tradicional, la contextualización y la recreación del pasado no interesa tanto como la acción o la intriga detectivesca en los formatos híbridos. Obsérvense, al respecto, las recomendaciones, por ejemplo, del autor y preparador Joaquín Pérez:

Hace un tiempo que documentarse para escribir una novela tiene más mérito que la calidad literaria o el propio argumento. Parece como si tuviéramos que agradecerle al escritor que se haya tomado la molestia de leerse algunas obras para elaborar la suya. Pero el escritor literario no es un ensayista, sino un creativo. Y si tanto mérito piensa que tiene lo de documentarse quizá lo mejor sería que se dedique al ensayo y deje la literatura. El peligro de documentarse en exceso es que luego no sepas renunciar y seleccionar de entre toda esa información acumulada, y quieras embutirla toda en la novela, con lo cual ya no es una obra de narrativa sino un ensayo novelado. Umberto Eco se documentó ampliamente sobre la Edad Media y el conflicto entre franciscanos y dominicos, pero no lo hizo para escribir su exitosa novela histórica *El nombre de la rosa*, sino que su estudio tuvo de motivo la tesis universitaria con la cual se licenció. Toda esa infor-

mación, bien asimilada mentalmente, le sirvió años después para escribir su novela. En cambio, muchos novelistas de hoy escriben con el Google y la Wikipedia, quizá por eso todas las novelas han acabado pareciéndose y adolecen de ingenio y creatividad.

Por otro lado, los tempos de la aparición de los títulos se ven alterados. Los autores publican mucho más: puede tratarse tanto de la agilidad del proceso como, vistas las fechas de propiedad intelectual, de novelas que ya estaban en el «cajón», sin encontrar editorial (o en sus papeleras), y que ven la posibilidad de ser publicadas. Los «gurús» de Amazon, también pensando en el rendimiento económico, animan a la secuenciación: se trata de parcelar, nunca volcar toda la historia en una sola novela, sino apostar por las continuaciones. Esto puede tener interesantes plasmaciones, en tanto que la narrativa histórica, sobre todo en sus hibridaciones genéricas (novela negra, especialmente, pero no exclusivamente: erótica, rosa, etc.) tiende a la seriación, a publicarse en sagas (piénsese en las grandes colecciones británicas y norteamericanas, por ejemplo, de Ellis Peters, con los más de veinte títulos de fray Cadfael, o las más de treinta entregas de la saga de detectives templarios de [Michael Jecks](#), solo por mencionar algunos de los casos más internacionales), algo que en nuestro país solo tímidamente encontramos (la pentalogía templaria de [Núria Masot](#), la trilogía protagonizada por Alvar Mozo, de Enrique de Diego, y un muy breve etcétera), pero que podría acabar consolidándose: aunque no todas las entregas remitan a la Edad Media, las aventuras de Jaime Azcárate, de Jorge Magano, y las de Ana Fauré, de Emilio Prados, con estructura de novela de indagación histórica, ya cuentan con sendos tres títulos.

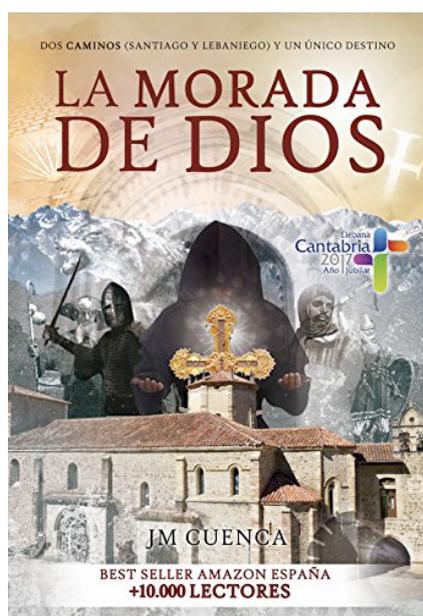
Si bien en estos primeros años nos encontramos con autores que ya llevaban tiempo publicando novela histórica, como Mila Beldarráin, Rafael Saura Rodríguez (que fue finalista del Premio Alfonso X) o Rubén García Cebollero, autor también en Kindle de *Manual de novela histórica* (2015) –conjunto de reflexiones sobre el género, entrevistas a novelistas y ejercicios de estilo–, muchos de los autores son noveles, pero se han hecho un hueco en el mundo virtual a través de entrevistas, foros (vale a decir boca-oreja), páginas personales, etc. Alonso y Cerdón (2015: 35) emplean el término «desintermediación» para referirse a los cambios sufridos por conceptos como autoría, crítica y recepción debidos al entorno digital y señalan que «Ahora el problema para un autor no es saber si un editor le publicará la obra, sino saber cómo encontrar a sus lectores, lo que entraña el desarrollo de competencias complementarias al mero hecho de escribir. El escritor se convierte en promotor de sí mismo». Y es que el atractivo de Kindle no es tanto técnico –dentro de las limitaciones del propio Kindle, las novelas suelen aprovechar únicamente la «navegabilidad», para conseguir opiniones o incluir enlaces a otras obras del autor, sus redes sociales o su correo electrónico, con muy pocas excepciones: [Jorge Magano](#), en su novela *La Isis dorada* nos ofrece en enlace del blog del protagonista, Jaime Azcárate, cuya última entrada es del 2014– como económico –se pueden obtener hasta el 70 % de los derechos por cada venta (el precio suele estar entre los 0,99 y los 2,99 euros), frente al 8-10 % que se cobraba generalmente en la edición en papel– y promocional, ámbito en el que se ha puesto una especial dedicación para que el autor del libro sea también el gestor de sus ventas y promoción. Se multiplican las técnicas y estrategias de mercadotecnia orientadas a cuidar a los autores y a ofrecer oportunidades a los lectores: la posibilidad de que el libro



Donde nacen los milagros,
Jorge Magano

aparezca también en papel, mediante Create Space; la sección «Echa un vistazo», que permite consultar el 10 % inicial de cada obra; el envío de correos electrónicos con libros relacionados en los que el cliente puede estar interesado; listados de ventas que, al menos en sus primeros lugares, se actualizan cada hora; programa Unlimited, con una cuota mensual que permite al lector las facilidades de tomar libros como en una biblioteca, al autor de cobrar derechos por páginas leídas; la posibilidad de regalar el propio libro; Kindle MatchBook, para ofrecer un precio especial en la versión digital que el cliente ya ha adquirido en papel; ofrecer gratis el libro (Free Promo) u ofrecerlo con un precio de salida que va aumentando paulatinamente hasta llegar a un tope (Kindle Countdown); millones de tarjetas bancarias fidelizadas que permiten una compra rápida e impulsiva con su solo clic, etc.

Algunos de los novelistas decidieron sumarse cuanto antes a la consolidación de la lectura en soporte digital, que tiene visos de convertirse en la mayoritaria en poco tiempo. En estos primeros compases, sin embargo, todavía hay una amplia interrelación entre formato digital y formato tradicional. Un autor como [Jorge Magano](#), autor de la saga de «Las aventuras de Jaime Azcárate», publicó la primera entrega, *La Isis dorada*, en Suma de Letras (Madrid, 2007), que fue reeditada en Kindle Amazon (2013) tras la publicación de la segunda entrega, *Donde nacen los milagros* (2012, corregida y revisada en 2014, con formato en papel en CreateSpace). El tercer volumen, *La mirada de piedra* (2014), resultó ganador del Primer Concurso para Autores Indies organizado por Amazon Kindle y *El Mundo* y pasó de Kindle al papel en La Esfera de los Libros (2014). Semejante es el caso de [Alexandre Copperwhite](#), uno de los autores pioneros –sus primeros textos son del 2011– en convertirse en una referencia de la publicación en Kindle (algunas de sus obras se encuentran también en otras editoriales, como Tagus o Bubok). Con una treintena de títulos publicados y algunos de ellos en el Top 10 de ventas de Amazon, su imagen ha aparecido en la prensa de tirada nacional y sus novelas están siendo traducidas a doce idiomas, de modo que la joven editorial Dokusou prepara la versión en papel de toda su producción narrativa. En este sentido, se puede considerar que las plataformas como Amazon funcionan a modo de escaparate o feria del libro: cuando un título destaca, ya sea por ventas o calidad, no es extraño que las grandes editoriales adquieran sus derechos



La morada de Dios,
José María Cuencia

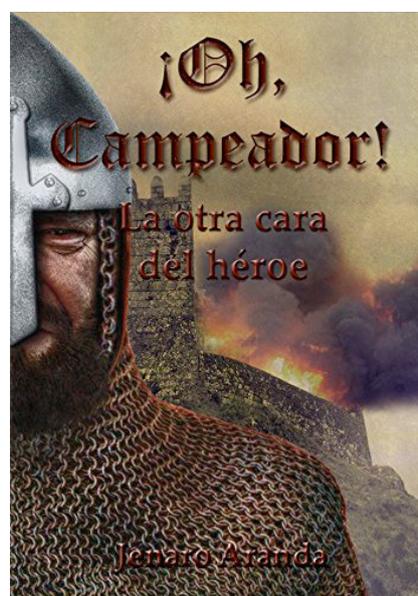
y lo publiquen en papel, que viene a actuar en estos momentos como filtro o símbolo de prestigio, por tradición.

Las cifras de ventas no son desdeñables: el «thriller histórico místico» *La morada de Dios* (2014, corregido y revisado en 2016), de José María Cuenca, que fue Superventas 2015-2016, número 1 en Acción y aventura y número 3 en Ficción histórica, etiquetas que utiliza Kindle en la clasificación de sus libros, cuenta con más de 10000 ejemplares vendidos, que suelen ser muchos más si tenemos en cuenta que, al poco tiempo de su aparición en red, suelen dar lugar a copias pirata en distintas páginas de descargas. En la novela de Cuenca, Jordán, tras un fallido intento de suicidio en París, despierta en Roncesvalles y, en contacto con todo tipo de misteriosos personajes y urgido por una misión que en realidad no conoce, seguirá el camino de Santiago y logrará superar las pruebas para las que se lo ha estado preparado toda la vida: Dámaso I encargó a los prebenedictinos la construcción de la morada de Dios, un recinto subterráneo donde ocultar las riquezas espirituales de la Iglesia, que desde entonces han sido protegidas por el Císter y su Gran Abad, cargo que ocupará.

Un simple recuento del catálogo que adjuntamos nos permite constatar una doble línea continuista en torno a la temática y a los modelos de éxito consolidados en los dos decenios precedentes. El lector se reencuentra con imaginados viajes y asentamientos transatlánticos anteriores al de Colón⁵ en *La cruz de los ángeles* (2014), de Daniel Paniagua, pero esta vez en América del Norte, mientras Alfonso II el Casto, quien, aprovechando la información del legendario obispo Barandán, pone la expedición en manos de Teodoro tras el asalto de Lisboa, está encerrado en un monasterio (Ablaña, según debemos suponer). La *quête* en busca del Grial sigue generando todo tipo de tramas, asociadas a los cátaros, por ejemplo, en *El enigma del Santo Grial* (2014), de César Orta, en la que, en 1367, Raimond Guibert, jefe militar del papa, investiga unos



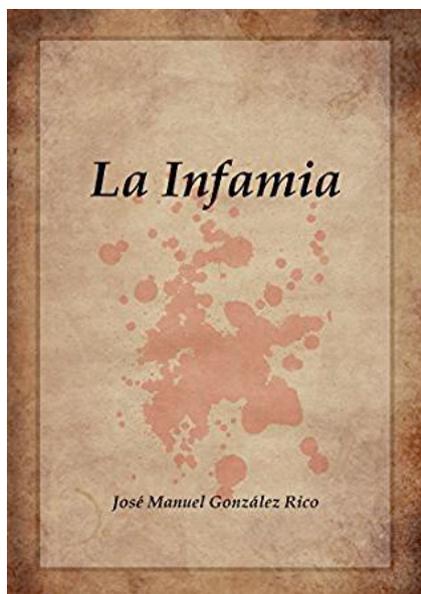
El enigma del Grial,
César Orta



¡Oh Campeador! La otra cara del héroe,
Jenaro Aranda

5. Sobre los múltiples «descubrimientos» de América en la narrativa, véase Antonio Huertas Morales (2015), «Una mirada argentina al Descubrimiento: *El conquistador* (2006), de Federico Andahazi», en *La literatura argentina del siglo XX: un recuento*, eds. Mirjana Polić Bobić, Gordana Matić y Antonio Huertas Morales, Zagreb, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagreb, pp. 53-66.

crímenes vinculados al Grial, tesoro de los cátaros, que en realidad es la tumba de Cristo y María y se halla oculto en la catedral de San Justo y San Pastor, en Narbona. Los héroes del medievo también tienen su historia, como las vivencias de Rodrigo Díaz⁶ en *¡Oh Campeador! La otra cara del héroe* (2005), de Jenaro Aranda, narradas por el fiel Millán Sánchez, que pasó de hijo de molinero en las propiedades de Diego Laínez a adalid de sus mesnadas y posteriormente a hombre libre. Desde el purgatorio, merced a San Millán y con la aquiescencia del Cid, pretende desmentir a los «propaladores de cuentos» y los falseadores de la historia «para poder contar alguna verdad en ese mundo que habitan vuestas mercedes, donde hoy se presta oído antes a un felón hijo de mil padres que a los sabios y gente de pro. Un mundo donde se toma como artículo de fe –con todos mis respetos a las putas de verdad, que bien han servido siempre para aliviar los ímpetus varoniles– la palabra de furcias más cabalgadas que el pollino de un médico judío mientras que son desoídas las doctas sentencias de los hombres discretos y de aventajado conocimiento». Sin embargo, se nos presenta una obra documentada, muy próxima a las vivencias que hoy se consideran como históricas, queriendo deslindar la historia de la leyenda o mito (se nos advierte, por ejemplo, de la inconsistencia de algunas leyendas: «Y para que vean que lo de la jura de santa Gadea y todo eso es un camelo, sepan que el buen rey hasta se molestó en buscar al héroe esposa, y no ya una de su misma alcuernia, sino incluso de más abolengo»). No es una desmitificación tanto en el fondo (el tono de admiración del narrador, se ofrece una visión de Rodrigo muy acorde con la de la historiografía), pero sí en la forma: queda en manos del fiel adalid, que esta vez es un guerrero, y se intenta trasladar el lenguaje de los bravos, pero no podemos dudar de su veracidad, porque es el testigo de lo narrado:

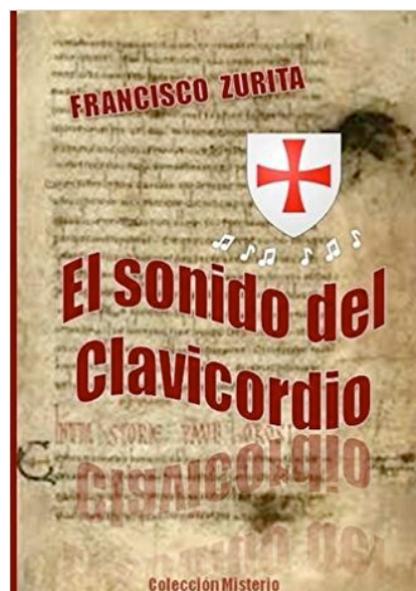


La infamia, José Manuel González

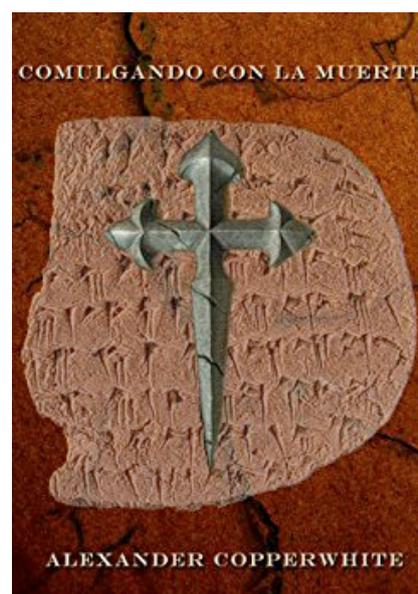
Como digo, no hablo por hacer mal a la memoria del que fue más temido que la peste tanto por propios como por extraños, sino porque en los tiempos que corren, en que como decía al principio se cuentan los mayores camelos con la misma propiedad con que el cura convierte el pan y el vino en la carne y la sangre de Nuestro Señor, conviene que algunos mitos sean bajados de sus pedestales. Y si vuestas mercedes tuviesen la sesera razonablemente despejada, no dudarían en apejar de la fama a gente odiosa que, haciendo como que actúan en bien de sus semejantes, no se percatan de que sólo buscan su provecho y medrar a costa de dejar al vecino más desnudo que Job cuando vagaba por esos campos comido de llagas.

6. Para el análisis de la recuperación de la figura de Rodrigo Díaz en la narrativa contemporánea, remito a Antonio Huertas Morales (2012), «La irrupción de lo sobrenatural en la novela contemporánea de tema medieval: El caso del Cid Campeador», en *De lo humano y lo divino en la Literatura Medieval: santos, ángeles y demonios*, ed. Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, pp. 189-200; Raquel Crespo-Vila (2015), «Reescrituras cidianas: Rodrigo Díaz de Vivar y la condición posmoderna», *Cuadernos de Aleph*, 7, pp. 31-51; Raquel Crespo-Vila (2015), «Tres modelos para la reconstrucción posmoderna del héroe medieval: la figura de Rodrigo Díaz de Vivar en tres novelas históricas españolas del siglo XXI», *Philobliblon*, 2, pp. 75-90; Luis Bautista Boned (2016), «Vasallo, héroe, santo, zombi. Un recorrido histórico por las fantasías cidianas», *eHumanista*, 34, pp. 423-440.

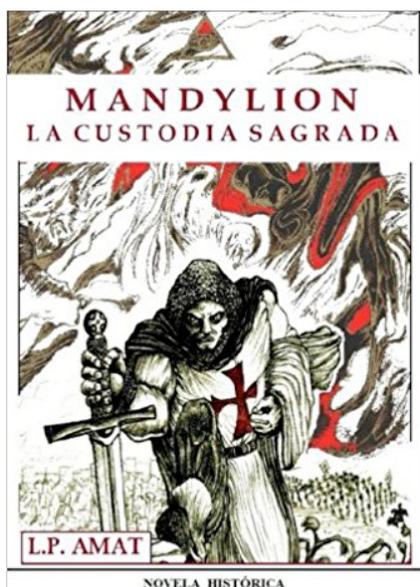
La Orden del Temple sigue siendo la máxima expresión de la popularización de la Edad Media en la narrativa. En un contexto de crisis, los templarios se alzan con la inmanencia de sus valores, esperanza de un mundo mejor, estimados por el pueblo y víctimas del poder (el estado, la monarquía), con un abanico de tramas ya bien conocido: desde versiones historiadadas, las menos, como en *La infamia* (2015), de José Manuel González, sobre el final de la presencia cristiana en Tierra Santa y la persecución de Felipe IV, hasta temas recurrentes, como la ejecución del emplazamiento templario en *La profecía del templario* (2012), de Daniel Gutiérrez, o la puesta a salvo de los tesoros de la Orden, como en *El último desafío templario* (2015), en la que el heterodoxo Philippe de Aroch, con el apoyo de otros proscritos templarios –también allende la mar–, pone a salvo el oro y los documentos templarios en la isla de Saltés, a la par que descubre los secretos de la Orden y, mientras se ejecuta la venganza contra los culpables de su caída en desgracia, decide, elegido maestro, hacerla renacer para combatir el oscurantismo y la ignorancia. Los templarios siguen siendo también los eternos acaparadores de misterios custodios de reliquias, manuscritos y saberes. La asociación con la masonería, druidas y alquimistas continúa *En el nombre del dragón* (2015), de Jorge Pelegrín, donde la persecución de Felipe IV lleva a los protagonistas en pos del secreto templario, en un viaje desde Gales hasta Barcelona, Génova, el nacimiento del Rin, la tierra de los vikingos, Alejandría, Samarcanda, Katmandú, la cueva de Taktshang y dzong Thimphu, que guarda no un arma física, como pretende el rey francés, sino el legado espiritual templario. A su vez, en *El sonido del clavicordio* (2015), de Francisco Zurita, Ernesto Cervantes es despedido a causa de la crisis, pero su fortuna cambia al ser agraciado con el premio de la lotería europea, lo que le permitirá cumplir su sueño: comprarse un castillo en Toledo donde escribir una novela sobre la Orden, pero pronto descubrirá que allí habita el fantasma de su antepasado templario, Pedro Nuño de Cervatos, quien a punto estuvo de detener la conspiración contra el Temple y quiere que su historia, oculta en un viejo códice que reposa en las mazmorras, salga a la luz. El hallazgo del manuscrito, sin embargo, solo es la puerta de nuevas sorpresas: el descubrimiento del Grial-Baphomet en la catedral de Toledo, que resulta ser la cabeza del Bautista. Desafortunadamente, Ernesto morirá tras un



El sonido del clavicordio, Francisco Zurita



Comulgando con la muerte, Alexander Copperwhite



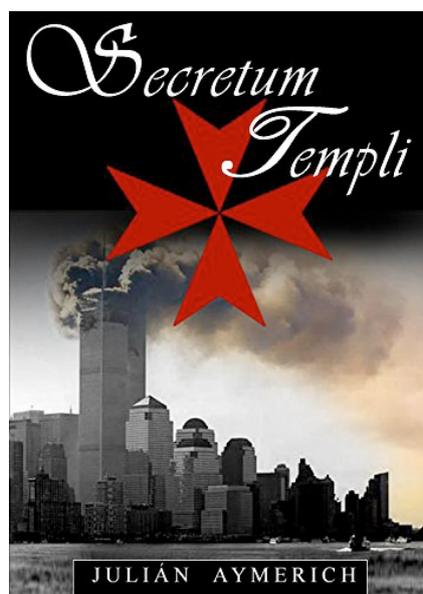
Mandylyon, L. P. Amat

accidente de tráfico, o nos quedará la duda de si todo lo leído es un ensueño de un joven Ernesto en coma.

Siguen produciéndose hibridaciones entre lo fantástico y la ciencia ficción que también se plasman en la «milicia de Dios», como suceden en *Comulgando con la muerte* (2014), relato de Alexander Copperwhite en el que el profesor Camerman y sus ayudantes descubren, y será el último descubrimiento para algunos, que los templarios llevaron al monasterio de Hallstatt un alfabeto único compuesto por todos los idiomas del mundo conocidos o por conocer, la lengua de la muerte, o en *Mandylyon* (2016), de L. P. Amat, donde Jules de Chartres custodia la reliquia y va transformándose en Alquimista, como Jesucristo:

Al analizar lo que estaba pensando, recordé las enseñanzas de Gustave sobre la cábala masónica. Según las claves de los constructores, el vientre de María era representado como el crisol en el que tendría lugar la personificación de la gran obra, el nacimiento del Gran Alquimista: Jesucristo. En mi caso, el crisol había sido, sin lugar a dudas, el preciado Mandylyon. -¡Por supuesto! -Ahora lo entendía todo-. Me había convertido, o me estaba convirtiendo en “El Alquimista” y de ahí mis supuestos poderes. ¿Cómo no me había dado cuenta antes? Al igual que la túnica de San Vicente dotó de poderes a los habitantes de Zaragoza contra el asedio de Childeberto, el Mandylyon me los había estado otorgando a mí.

Por su parte, en *El templario* (2015), de Mila Beldarráin, mientras trabaja en un superventas sobre los templarios, la autora recibe un correo electrónico firmado por Beau Sire, en el que se le propone un encuentro en el camarín de la Virgen del Coro de la Basílica de Santa María. Allí se encontrará con el fantasma del templario Hugo de Armagnac,

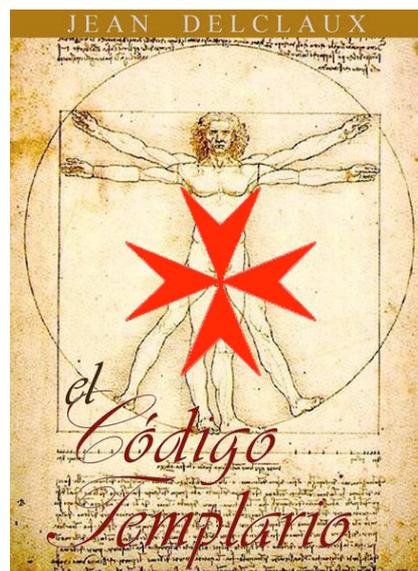


Secretum Templi, Julián Aymerich

dispuesto a narrarle la verdadera historia de la Orden a cambio de que lo ayude a recuperar la desaparecida reliquia de la Cruz de Caravaca, que se encuentra en la antigua encomienda de Arizkun y que los miembros del mal quieren utilizar. Mientras conoce la verdadera historia del Temple, que deberá hacer pública para refutar invenciones interesadas, la autora conseguirá infiltrarse en el hotel en que se ha convertido la antigua encomienda y descubrir su paradero, pero para hacer frente a los esbirros del Nuevo Temple de la Ahnenerbe Forschungs no solo necesitará la ayuda del arcángel Miguel, sino también vencer las tentaciones del Infierno dantesco que los señores del mal han concebido.

Algunas de las propuestas más interesantes, por la conjunción entre pasado medieval y nuevas tecnologías, corresponden al anteriormente citado Joaquín Pérez, que bajo el pseudónimo de Julián Eymereich publicó *Secretum Templi* (2014), ficticia transcripción del testimonio de Adrián Arderius, descubridor del desazonador secreto de los templarios, que quedaría enterrado, a su llegada a América, donde siglos más tarde se levantaría el World Trade Centre: «Así pues, Dios era aquello: el espacio y el tiempo conjugados, metidos en el turmix de fórmulas y ecuaciones capaces de convertir la realidad “real” en una realidad virtual, un sinnúmero de otros mundos y universos múltiples (y ya estaba claro que uno de ellos era el *Secretum Templi*) repetidos a imagen y semejanza como en un juego de espejos paralelos. Quizá Henri Bergson tenía razón cuando había dicho que “el universo es una máquina de hacer dioses”. *Deus ex machina*». El propio Pérez (2016) define su novela como «El primer best-seller digital de nuestra era», que se presenta como anticipador del desastre del martes negro. Tras el atentado del 11-S «La depresión económica, moral y psicológica dura todavía, como una grave secuela que sigue causando la dolorosa certidumbre de que la tecnología no bastará para construir un mundo mejor, diferente al de la Edad media. Y sin embargo, no son las grandes cifras, el formidable impacto mediático que todos hemos padecido, sino las leyendas que dejó al descubierto el brutal atentado, como la del *Secretum Templi*, lo que nos otorgan la verdadera dimensión de la tragedia».

Un año más tarde, y con el pseudónimo de Jean Delclaux, Pérez retomaría la figura de Leonardo da Vinci, el Punto Fijo, la hermandad de los pitagóricos y a Cristóbal Colón en la zafoniana *El código templario* (2015), algunas de cuyas líneas ficcionales siguen presentes en *Necronomi.com* (2016), en la que Ernesto López espera la revelación del mayor secreto templario, el baphomet, y rememora los pasos que lo han llevado allí: la prelatura *Virtus laboris*, para recuperar su supremacía, emprendió una serie de estrategias entre las que se incluye restaurar el miedo al Diablo en la sociedad mediante un juego de rol en línea, el *Necronomi.com*, de modo que la gente sienta que solo a través de ellos es posible la salvación. El juego despertará los recelos de los dominicos y los fantasmas de pasado: alertados por un texto hallado por Roberto, antiguos jefes nazis regresan en busca del baphomet, escindido en dos partes



El código templario, Jean Delclaux



Necronomi.com, Jean Delclaux



La tienda secreta, Eugenio Prados

por la hermandad del Beauseant para que fueran custodiadas por la Orden de Montesa y la de Cristo, y clave de los viajes de Colón. Sin embargo, los últimos miembros de la Unidad Westhor sucumbirán ante el poder del terrible artilugio y Virtus laboris será desenmascarada. Pero ahora el periodista sabe que el plan los nazis falló porque no tenían la totalidad de los manuscritos que permiten invocar el baphomet, que él sí ha logrado reunir.

El modelo de novela de indagación histórica, ya consolidado, codificado y reconocible, sigue siendo ampliamente reproducido: más sencillo, menos erudito, permite no la reconstrucción del pasado, sino la narración en boca de los personajes, de aquellos episodios fundamentales para el desarrollo de la trama, si bien ahora nos encontramos con títulos que todavía simplifican los datos en aras de la propia intriga, de las pesquisas de los protagonistas. En

La tienda secreta (2014), de Eugenio Prados, Ana Fauré se entera de la muerte de su padre, asesinado en Francia. Asumiendo los secretos y la dirección de la casa de antigüedades de su progenitor, y decidida a descubrir quién lo mató y está acabando con el resto de casas, empezará a indagar sobre los anteojos de Giordano da Volterra, que su padre dibujaba incansablemente y que la llevarán hasta Praga, donde se le revelará el poder de los mismos: registrar para la posteridad los acontecimientos dolorosos.

Tan rápida y notable fue la eclosión de la Edad Media en la narrativa que, de la misma manera que dio lugar a congresos, jornadas, encuentros y presentaciones, tardó muy poco en convertirse en metaliteratura, senda que sigue ensanchándose en los títulos de nuestro catálogo. *En el nombre del dragón* (2015), de Jorge Pelegrín, nos presenta, a modo de homenaje a las obras de Matilde Asensi, la biblioteca de Alejandría, custodiada por Catón, sumo representante de una orden dedicada a su guardia, y a Asensi, la bibliotecaria que los ayudará en sus pesquisas.

Como respuesta a la marabunta de presuntos misterios templarios destilados y reproducidos por la narrativa, con su culmen en *The Da Vinci Code* (2003), de Dan Brown, se presenta *El templario* (2015), de Mila Beldarráin, donde, frente a algunas, de las más conocidas especulaciones sobre la Orden, el propio Hugo de Armagnac ofrece la verdad:

- Ahora lo verás, y es de una simpleza, de un infantilismo, que me cuesta creer que alguien se trague esos cuentos.
- Pues lo que cuenta Dan Brown en “El Código Da Vinci”, ha causado un gran escándalo.
- Opina tú misma. Dicen que un descendiente del hijo de María Magdalena y de Jesús se casó con un miembro de la estirpe merovingia, la estirpe real francesa, y que, por tanto, a partir de ese momento todos los reyes de Francia son descendientes de Jesús, en consecuencia nadie puede cuestionar su poder, que se convierte en divino.

–Ya, pero Dagoberto, el último rey merovingio, fue asesinado, luego ahí termina la estirpe de María Magdalena.

–No señorita, enseguida se encontró la solución al problema. Pipino el Gordo, de la estirpe de los carolingios, asesina a Dagoberto, pero, con el fin de unir las dos dinastías, ordena que los reyes carolingios se casen siempre con mujeres merovingias, descendientes de Dagoberto, con lo que volvemos a vincular la realeza francesa y Dios ¿Qué te parece? Si los merovingios eran descendientes de Dios, ahora los carolingios también lo son.

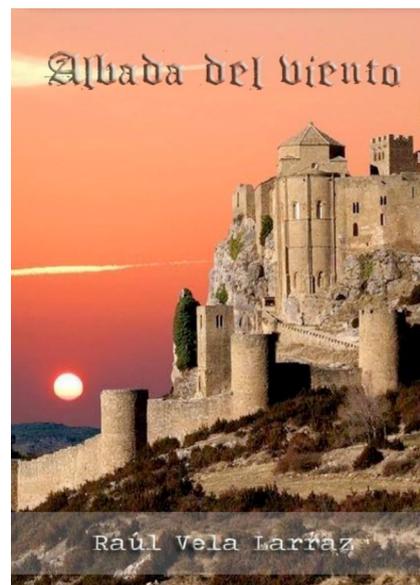
–Tengo que confesar que dicho así me parece una leyenda bastante burda y traída por los pelos para que los franceses no se atrevan a derrocar a sus reyes, ni a criticar nada de lo que hagan.

–Exactamente.

–¿Pero qué hay de verdad en todo eso?

–Nada. ¿Te parece razonable que una María Magdalena embarazada acabase en Francia?

En otros casos se busca la parodia mediante la reproducción de estructuras bien manidas, como en *Albada del viento* (2013), de Raúl Vela, en la que nos topamos con un libro capaz de doblegar la voluntad del hombre, que ha viajado por los siglos cambiando de manos –también pasó por las de los templarios–, del que Gutenberg hizo copias y que ahora anhelan tanto la Iglesia como nacionalsocialistas alemanes que aspiran a instaurar el IV Reich. El [propio autor comenta](#) que una de sus intenciones era la de «Realizar una crítica a los “best-seller” actuales, los “libros de caballería”, y al igual que el ilustre e ingenioso hidalgo, emprender una aventura con su Sancho Panza particular», donde destaca la multiplicación de encuentros absurdos y la desmedida afición por el alcohol de los protagonistas.



Albada del viento, Raúl Vela

CONCLUSIONES

En pleno proceso de transformación del libro –y del lector, el escritor, los soportes, las editoriales, la creación y la lectura– Amazon, con su dispositivo Kindle, su librería en línea y su plataforma para la autopublicación, ocupa un lugar central, tanto por su dimensión internacional como por el volumen de su catálogo y ventas y por haber sido elegido por un gran número de autores para dar a conocer sus textos. Durante estos primeros pasos de andadura digital (Kindle llegaba a España 2011) aún se produce una intensa interrelación entre el clásico formato en papel y el nuevo soporte digital: no todos los títulos aparecidos fueron pensados para el libro electrónico, de la misma manera que muchos libros electrónicos acaban también en los estantes de las librerías. No obstante, resulta importante prestar atención a estos títulos autopublicados porque quizá podamos observar en ellos algunas de las características que acabarán imponiéndose con el predominio del libro electrónico (autor-

vendedor, volatilidad de los contenidos –modificación y actualización del texto, título, portadas–, multiplicación de títulos) y que, dejando al lado requisitos técnicos, pueden erigirse como rasgos de la narrativa digital de tema medieval, tales como la proliferación de formas cortas, la brevedad y la supresión de parte de los contenidos enciclopédicos, la consolidación de las sagas y las publicaciones seriadas y la predilección por los temas y motivos más populares, que pretenden satisfacer las expectativas de un lector con el que se está en continua interrelación.

CATÁLOGO

En este catálogo final compilamos las novelas de tema medieval autopublicadas hasta el momento en Amazon. Hemos intentado incluir solamente aquellas que aparecieron originalmente para KDP –con su versión en papel en Create Space–, si bien se impone dejar constancia de que otras obras, aparecidas en formato tradicional de la mano de alguna pequeña editorial, actualmente solo viven en Amazon, de la misma manera que otros títulos, aunque publicadas digitalmente en Amazon, posteriormente han sido adquiridos y publicados por distintas editoriales.

- ≡ABELLÓ, Marta, *Los hijos de Enoc*, 2016.
- ≡AGUILAR ARRECIADO, Francisco, *El último desafío templario*, 2013.
- ≡ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Margarita, *El gran secreto del Monsacro*, 2015.
- ≡AMAT, L. P., *Mandylión. La custodia sagrada*, 2015.
- ≡ARANDA, Jenaro, *¡Oh, campeador! La otra cara del héroe*, 2015.
- ≡ARANDA, Jenaro, *Sevilla para Castilla*, 2015.
- ≡ARANDA, Jenaro, *Yago, el asesino*, 2015.
- ≡AYMERICH, Julián, *Secretum Templi*, 2014.
- ≡BELDARRÁIN, Mila, *El templario*, 2015.
- ≡BLASCO SANJUÁN, Tamara, *1085. Sueños cumplidos*, 2017.
- ≡CARBAYO, Elena, *Gesta de pluma y espada*, 2016.
Nuevo título en el mismo año, *Guiomar*.
- ≡CARBONELL PLA, José Antonio, *La cruz de Hattin*, 2012.
- ≡CASAS, Carlos P., *El alguacil*, 2016.
- ≡CASTELL, Juan, *Luz de Sefarad*, 2014.
- ≡CASTELL, Juan, *Muerte en Sevilla. Luz de Sefarad II*, 2015.
- ≡COPPERWHITE, Alexander, *La vértebra de Dios*, 2013.
- ≡COPPERWHITE, Alexander, *Las delicias del mal*, 2014.
- ≡COPPERWHITE, Alexander, *El templo de los mil cristales*, 2014.

- ≡COPPERWHITE, Alexander, *Comulgando con la muerte*, 2014.
- ≡COPPERWHITE, Alexander, *In nomine patris*, 2015. Actualizada en 2016.
- ≡CUENCA, José María, *La morada de Dios*, 2014.
- ≡DELCLAUX, Jean, *El código templario*, 2015.
- ≡DELCLAUX, Jean, *Necronomi.com*, 2016.
Versión de 2017 como *Necronomicón Digital*.
- ≡DIEZMA, Pedro J., *La corona de Adán*, 2016.
- ≡ESCOBAR, Mario, *El rey de las montañas*, 2014.
- ≡ESCOBAR, Mario, *El reino del cielo*, 2015.
- ≡ESCOBAR, Mario, *El misterio de Rennes-le-Château*, 2017.
- ≡FERNÁNDEZ MONTE, Alejandro, *La rebelión del Norte*, 2017.
- ≡GAMO ARRANZ, Raúl, *Satafiros el dragón, y otros enredos del Medievo*, 2014.
- ≡GARCÍA CEBOLLERO, Rubén, *Almogávares II. Señores de Cornago. Rocafort*. 2014.
- ≡GARCÍA CEBOLLERO, Rubén, *Almogávares III. Señores de Cornago. Almyros*. 2014.
- ≡GARCÍA FANDIÑO, Carlos, *La cruz de campo templaria y la dama pálida*, 2014.
- ≡GONZÁLEZ RICO, José Manuel, *La infamia*, 2015.
- ≡GUTIÉRREZ, Daniel, *La profecía del templario*, 2012.
- ≡HERNÁNDEZ GARCÍA, José, *El códice negro*, 2012.
- ≡JUÁREZ QUESADA, Gema, *El mensaje del viento*, 2017.
- ≡LAMPREA, María Reyes, *Me encontré con su alma*, 2016.
Reeditada en el 2017 con el pseudónimo de Alma Queen
- ≡LARA, Eva, *El guardián del umbral*, 2012.
Edición especial firmada en 2014, a través de Amphibia Ediciones Digitales.
- ≡LORENZO, Adolfo J., *Vos y yo aquí muramos*, 2013.
- ≡MAGANO, Jorge, *Donde nacen los milagros*, 2014.
- ≡MARÍN ALBESA, Concepción, *El jardín de los deseos*, 2014.
- ≡MARÍN ALBESA, Concepción, *La sombra del lobo*, 2017.
- ≡MELLADO VALLE, J. Luis, *El cuerpo de los dioses*, 2014.
- ≡NAVARRO PEÑA, Juan María, *Conjura de infieles. Libro 1: reino de necios*, 2016.
- ≡NAVARRO PEÑA, Juan María, *Conjura de infieles. Libro 2: la sombra de Alarcos*, 2017.
- ≡ORTA, César, *El enigma del Santo Grial*, 2014.
- ≡PANIAGUA DÍEZ, Daniel, *La cruz de los ángeles*, 2014.
- ≡PELEGRÍN BORONDO, Jorge, *En el nombre del dragón*, 2015.

- ≡PEÑACOBBA, Ramón, *La pantera islamita: una novela de Al-Ándalus*, 2015.
- ≡PRADOS, Eugenio, *La tienda secreta*, 2014.
- ≡RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Antonio, *El monje de Gorma*, 2014.
- ≡RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Antonio, *Mi señor Ibn Mardanish*, 2015.
- ≡SABARICH, Enric, *La caja secreta. El legado de Rennes-le-Château*, 2016.
- ≡SALVADOR, María Gema, *La fortaleza de la damisela perdida*, 2017.
- ≡SÁNCHEZ AMPUERO, Miguel Ángel, *Mayrit*, 2016.
- ≡SAURA RODRÍGUEZ, Rafael, *El último ermitaño de Caaveiro*, 2012.
- ≡SEGOVIA, José, *A fuego y espada*, 2014.
- ≡SEGOVIA, José, *El testamento del prior*, 2014.
- ≡SIMÓ, Lourdes, *El caballero del rey*, 2013.
- ≡SOLA PÉREZ, Pedro Joaquín, *El libro del muerto*, 2016.
- ≡TAPIA, Sergio, *La ciudad de Recaredo*, 2014.
- ≡TAPIA, Sergio, *La mora encantada*, 2014.
- Cambiaría a pseudónimo de Nemerón.
- ≡TENA, Juan José, *El último templario de Monzón*, 2014.
- ≡VELA LARRAZ, Raúl, *Albada del viento*, 2014.
- ≡VELASCO, Manuel, *Úlfar, el Vengador*, 2016.
- ≡XAIREN, Giulia, *IÚL: Llegó el momento de saber la verdad*, 2015.
- ≡ZURITA, Francisco, *El sonido del clavicordio*, 2015.

Bibliografía

ALONSO, Julio y José Antonio CORDÓN (2015), «El libro como sistema: hacia un nuevo concepto de libro», *Cuadernos de documentación multimedia*, 26, pp. 25-47.

CORDÓN, José Antonio (2011), «Los libros en la encrucijada digital. Nuevas formas de edición, nuevas formas de lectura», en *Nuevas tecnologías en bibliotecas y archivos*, coords. María de las Nieves Peiró y Viviana Fernández, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 15-33.

ESCANDELL MONTIEL, Daniel (2014), «El libro en la pantalla: hacia un nuevo ensayo en el siglo XXI con la escritura y edición digital», *Janus*, Anexo 2 (*Humanidades digitales: una aproximación transdisciplinar*), pp. 73-83.

ESTRELLA CASADO, M.^ª Dolores (2014), *Guía de siete pasos para ser un autor Best-Seller de prestigio*, KDP.

GARCÍA CEBOLLERO, Rubén (2015), *Manual de novela histórica*, KDP.

HUERTAS MORALES, Antonio (2016), «Manuscritos medievales en la narrativa española contemporánea», *Revista de poética medieval*, 30, pp. 155-178.

NIETO CHURRUCA, Ana (2014/2016), *Triunfa con tu ebook*, KDP.

PÉREZ, Joaquín (2016), *El código Best-Seller. Cómo Crear un Súper Ventas Digital*, KDP.

Huertas Morales, Antonio, «Del *scriptorium* a la red: Amazon y la narrativa española de tema medieval», *Monografías Aula Medieval*, 6 (2017), pp. 26-45.

Resumen

El presente trabajo tiene como objeto el análisis de la narrativa de tema medieval autopublicada en Amazon (Kindle Direct Publishing) desde una doble vertiente: tanto las aportaciones y novedades reseñables de los más recientes títulos y autores como las modificaciones derivadas de la plataforma. Se pretende así dar cuenta de la producción de narrativa española en sus primeros años de andadura digital, pues el más de medio centenar de títulos en apenas cinco años que hemos compilado en el catálogo final nos permite afirmar que Amazon actúa como la mayor editorial de novela española de tema medieval en la actualidad.

Palabras clave

Amazon
Kindle
Libro electrónico
Edad Media
Novela histórica

Abstract

The aim of this paper is to analyse the medieval themed narrative self-published in Amazon (Kindle Direct Publishing) from a double perspective: the most recent titles and authors, and the modifications related with digital diffusion. My intention is to provide an overview of the five first years of digital Spanish narrative. With the publication of more than fifty titles, Amazon becomes the most important publishing house of medieval themed Spanish novel in this period.

KeyWords

Amazon
Kindle
e-book
Middle Ages
Historical novel



Storyca

El Cid: la actualidad de un mito (reflexiones en torno al *Cantar* y su presencia en la literatura infantil y juvenil)

ANABEL SÁIZ RIPOLL
INS Jaume I (Salou)

1. Introducción

¿Qué extraño poder tiene la figura del Cid que, a principios del siglo XXI, sigue fascinando? ¿Acaso es por su condición de héroe?, ¿por los enigmas que encierra su personalidad?, ¿por los valores que encarna?... Quizá la respuesta sea más sencilla que las posibles preguntas. Lo que intriga, atrapa y emociona, cuando nos acercamos al Cid, es el mundo especial de la Edad Media, con sus claros y sus oscuros. El aroma a leyenda que destila todo lo medieval, esa especial magia que contiene su literatura y que retrata un periodo lleno de contradicciones, de fuerza y de vitalidad.

En las líneas siguientes, esbozaremos, de manera muy divulgativa, los trazos maestros de la literatura española con el objetivo de centrar la figura del Cid en su contexto literario



e histórico, ya que es don Rodrigo Díaz de Vivar quien nos interesa, aunque también se aludirá a otros aspectos y temas medievales.

La pretensión de este estudio es mostrar la actualidad del Cid y el mundo medieval en la literatura infantil y juvenil española. Para algunos será motivo de sorpresa, pero, para otros, será lógica esta relación ya que nuestros jóvenes leen y necesitan referencias precisas para valorar y entender a los clásicos.

2. La Literatura Medieval: entre juglares y romances

La Edad Media es un período histórico tan extenso como atractivo. Mucho se ha escrito en torno a esta época que supone el nacimiento de la literatura en las lenguas románicas y el cambio cultural y social que culminará, allá a finales del siglo XV, en 1492, con el encuentro, de la mano de Cristóbal Colón, de dos mundos.

Los límites de la Edad Media suelen establecerse entre las fechas que van desde la caída del Imperio romano, en el año 476 d.C., hasta la caída de Constantinopla, en el siglo XV, el año 1453.

La Edad Media se divide en dos periodos, la Alta Edad Media (ss. V-X) y la Baja Edad Media (ss. XI-XV). El sistema feudal, con sus tres estamentos básicos, los eclesiásticos, los nobles y los campesinos, marca la vida de las gentes medievales. El castillo se convierte en el núcleo defensivo que aglutina, a su alrededor, a los vasallos. Por su parte, la iglesia y el teocentrismo (Dios es el centro de la vida y del hombre) señala el pensamiento y la vida de las gentes. En cuanto a literatura, la Alta Edad Media es una etapa de muy poca producción literaria, casi toda escrita en latín y conservada gracias a las escuelas monacales.

A finales del siglo X, hacia 977, se fechan los primeros textos que aparecen escritos en un romance primitivo, que ya no es latín. No son textos literarios, sino aclaraciones que hace algún clérigo a modo de traducción o explicación al margen o a pie de página de algunos textos en latín. Se trata de las llamadas *Glosas Emilianenses* (San Millán de la Cogolla) y las *Glosas Silenses* (Santo Domingo de Silos).

La lírica, hay que advertirlo, surge mucho antes que la épica, de la mano de las jarchas, cancioncillas amorosas en boca de una joven, escritas en mozárabe. No obstante, en el relato que estamos ilustrando, una figura cobra gran importancia, el juglar. El juglar es un artista ambulante que va de un lugar a otro recitando, cantando, haciendo ejercicios malabares o juegos, a cambio de unas monedas, alimentación o lecho; en suma, para ganarse la vida. Una de sus actividades es la recitación de los cantares de gesta, poemas narrativos que tratan sobre las hazañas de los grandes héroes guerreros. El juglar se acompaña de gestos, escenifica, cambia de voz, dramatiza... Como muchas veces los cantares de gesta trataban sucesos históricos próximos a la época, el juglar, además de entretener, informa de acontecimientos recientes. Es una especie de corresponsal de guerra. Surge, así, una de las escuelas literarias más importantes de la Edad Media, el Mester de juglaría (ss. XII-XIII). La otra, algo posterior, es el Mester de clerecía (ss. XIII-XIV).

El juglar se caracteriza, entre otros aspectos, por el empleo de fórmulas estilísticas propias para llamar la atención de los oyentes y hacerlos partícipes de manera directa en el relato. Para tal fin emplea, entre otros, el apóstrofe, uso de la segunda persona del plural, epítetos épicos y demás fórmulas juglarescas.

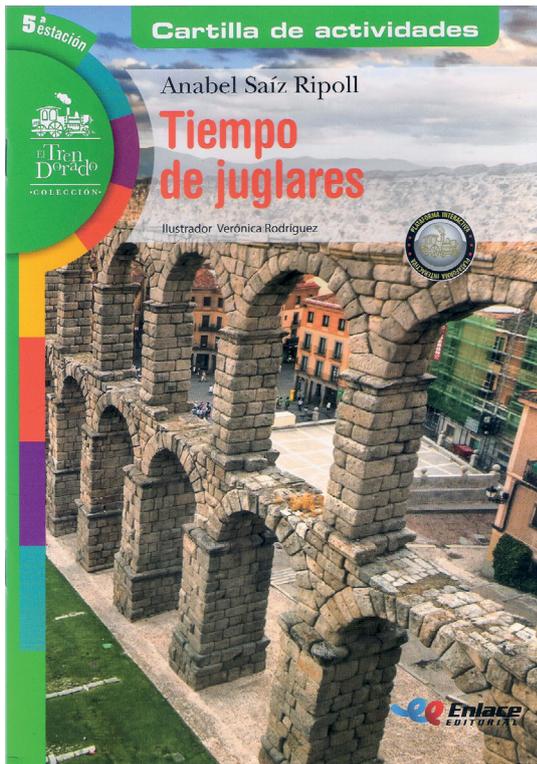
Uno de los cantares que más relevancia dio al Mester de juglaría es el *Cantar de Mio Cid*. Con esta obra aparece el primer testimonio extenso de la literatura española. Su redacción puede situarse hacia el año 1140. Se habla de dos redacciones: una, escrita poco tiempo después de la muerte del Cid y, otra, que dataría de la primera mitad del siglo XIII. El manuscrito que se conserva es del siglo XIV; de ahí que aparezca en letra gótica.

El *Cantar de Mio Cid*, como sabemos, es el único cantar de gesta español que se conserva casi completo. Según Don Ramón Menéndez Pidal, sus autores podrían haber sido probablemente dos: el juglar de San Esteban de Gormaz y el juglar de Medinaceli. Esto se cree porque se da mucha importancia a lugares y hechos muy vinculados a estas dos localidades de Soria. Es posible que el juglar de San Esteban de Gormaz viviera en una época muy próxima al Cid, que lo hubiera podido conocer, incluso. Poco después de la muerte del héroe, el juglar de San Esteban de Gormaz podría haber escrito el Cantar de Gesta, en la primera mitad del siglo XII. Años más tarde, el juglar de Medinaceli tomaría este cantar y lo modificaría, añadiendo algunas partes y variando otras. Este juglar sería el que incluiría más elementos irreales, el que hizo ganar en drama y ritmo interior al cantar, el que le añadiría más literatura. La versión del juglar de San Esteban de Gormaz dataría de 1110 y la del de Medinaceli de 1140. Hay que destacar el realismo geográfico del poema. Todas las ciudades que se mencionan en él existen y se las sitúa correctamente. Ese es uno de los aspectos más modernos del texto y más atractivos para el lector actual. No en balde, es factible realizar la ruta del Cid.

El *Cantar del Cid* se fue transmitiendo en diversas versiones y refundiciones, lo cual es normal en la epopeya tradicional. Una de estas refundiciones se conserva en un manuscrito juglaresco del siglo XIV que transcribe una copia que hizo Per Abbat en 1207. Por lo tanto, en 2007 se conmemoró el 800 aniversario de esta copia que fue localizada en una Escuela Monacal. El manuscrito que conservamos contiene unos 3700 versos.

El *Cantar*, bien sabido es, se divide en tres partes. Recordémoslas a grandes rasgos:

1.- «Cantar del destierro». Narra la partida del Cid desde Burgos a Levante. El Cid, acusado de no haber entregado los tributos que había recibido del rey árabe de Sevilla, es desterrado de Castilla por Alfonso VI. Sale de Vivar en compañía de parientes y vasallos. Al llegar a Burgos nadie se atreve a darle albergue ni víveres porque el rey lo ha prohibido con penas muy duras. Es aquí donde aparece Oria, la niña protagonista de *Tiempo de juglares* (2016). Martín Antolínez, su sobrino, logra el dinero que el Cid necesita para empezar sus campañas con una estratagema: entrega dos arcas llenas de arena a los judíos Raquel y Vidas para que las guarden en depósito hasta el regreso del Cid, diciéndoles que contienen tesoros que no puede llevarse al destierro. Deja a su mujer, Jimena, y a sus hijas, Elvira y Sol, en el monasterio de San Pedro de Cardeña, y parte de Castilla.



Tiempo de juglares (cuaderno de actividades),
Anabel Sáiz

2.- «Cantar de las bodas». Narra el asentamiento del Cid en Valencia y las bodas de sus hijas, Elvira y Sol, con los Infantes de Carrión. El Cid conquista Valencia y envía los presentes al rey de Castilla y le ruega que permita a su mujer y a sus hijas reunirse con él. Llegan las damas a Valencia y son recibidas con grandes honores. Los Infantes de Carrión piden en matrimonio a las dos hijas y el rey intercede. Alfonso VI perdona públicamente al Cid.

3.- «Cantar de la afrenta de Corpes». Habla de la partida de sus hijas con sus maridos hacia Castilla, del abandono y ultraje en Corpes, de la petición de justicia del Cid al rey y del nuevo matrimonio de sus hijas. La cobardía de los Infantes de Carrión es clara. Humillados por ello, deciden vengarse y piden permiso para volver a Carrión con sus esposas. Cuando llegan al

roblechal de Corpes, los Infantes despojan de sus vestidos a doña Elvira y doña Sol y las azotan y fustigan para dejarlas abandonadas. Su primo Téllez Muñoz las encuentra y las lleva de nuevo con su padre. El Cid pide justicia al rey. Los guerreros del Cid desafían y vencen a los Infantes y termina el poema con el proyecto de boda entre las hijas del Cid y los Infantes de Navarra y Aragón, respectivamente.

El juglar recitaría una parte cada día, así le ocuparía unas tres sesiones. El *Cantar* solo trata una pequeña parte de la vida del Cid, un momento, por así decirlo, de su peripecia personal. Cabe añadir que el término Cid es una palabra de origen árabe que significa algo así como caudillo, jefe o líder.

La estructura de *la obra* consiste en plantear el proceso ascensional de un héroe caído en desgracia hasta su consolidación y recuperación final. No hace más que poner obstáculos al Cid que él supera y, a través de esta superación, va consolidando su amor y prestigio. Empieza *el cantar* con un Cid al que nadie ayuda, un héroe pobre, solo, desterrado, con pocos fieles, separado de la familia. El protagonista es el Cid Campeador que aparece como un héroe dotado de un conjunto de cualidades humanas que lo hacen excepcional, pero no rebasa el límite de lo humano; es decir, no es un superhéroe, sino una persona excepcional. El juglar, por su parte, no descuida otros aspectos que nos acercan más al personaje. Habla de un Cid amante de la familia, de un Cid fiel, generoso y honrado. No nos lo presenta únicamente como un guerrero, sino como un hombre dotado de sentimientos, capaz de manifestar piedad, compasión, amor y fidelidad. El Cid no se olvida del botín, planea con astucia la batalla, disfruta de descanso,

le gusta comer, está ufano cuando llega su mujer y le enseña sus conquistas y se preocupa por su familia. El *Cantar*, por otra parte, es una muestra del ambiente político, militar y judicial de la época.

La acción es rápida, con escenas vivas y sin demasiadas descripciones. Al juglar le gusta más centrarse en las victorias, en las batallas, aunque se muestra magnánimo con los vencidos, pero no perdona la cobardía de los de Carrión.

El Cid es un vasallo de Alfonso VI que es desterrado por parte de este de forma injusta. Eso, al menos, es lo que cuenta el *Cantar*, que omite otros detalles acerca de la vida del Cid, ya que pretende exaltarlo, no escribir su biografía. En la actualidad, hay varios libros que ofrecen una visión poco romántica del Cid; es más, lo describen como una especie de mercenario.

La figura del Cid tuvo una realidad histórica: Don Rodrigo (o Ruy) Díaz de Vivar, llamado el Cid, había nacido en Vivar (Burgos) alrededor del año 1043. Representante de la baja nobleza de Castilla, estuvo primero al servicio de Sancho II y, luego, a la muerte de este, de su hermano Alfonso VI, con quien mantuvo tensiones políticas que le llevaron al exilio en 1081. Sirvió entonces al rey árabe de Zaragoza y, durante varios años, llevó a cabo campañas guerreras contra facciones árabes (llamadas «moras» en los tiempos del Cid, aunque hoy el término resulta poco correcto), hasta que conquistó Valencia, su mayor éxito como guerrero, donde murió en el año 1099, aunque dice la leyenda que aún después de muerto ganó batallas.

El Cid del que hablan los juglares no guarda ningún rencor a su rey; es más, no se olvida nunca de rendirle testimonio de fidelidad y respeto. El Cid es un infanzón, es la representación de una nobleza menor que llega a ocupar el puesto de la alta nobleza por méritos personales. Es el hombre que alcanza una situación a partir de su honradez, esfuerzo y valentía. Aun sin quererlo, *la obra* plantea un conflicto entre la nobleza cortesana hereditaria, que se ve pospuesta ante la figura que llega allí por sus méritos: el Cid. De ahí que este *Cantar* gustara tanto al pueblo llano, puesto que exalta las virtudes más enraizadas en el pueblo castellano: la fidelidad, el amor familiar, la lealtad al rey, la sobriedad en las costumbres.

Hay otros personajes en el Cid, es evidente; su esposa, Jimena, sus hijas, Elvira y Sol, el Rey Alfonso, los Judíos prestamistas Raquel y Vidas, los cobardes Infantes de Carrión, Álvar Fáñez... y tantos más que convierten esta obra en un verdadero tesoro de nuestra lengua. Es un libro que nunca pasará de moda, puesto que sus valores son inherentes al ser humano. Es un clásico en toda la extensión del término.

El Cid, por otra parte, es uno de los grandes temas que han sido tratados y lo seguirán siendo, puesto que el personaje aún interesa hoy en día. Su figura dio origen a numerosos romances y sirvió de base para obras teatrales e, incluso, películas, ya en nuestra época.

Con el paso del tiempo, ya en la Alta Edad Media, en los albores del Renacimiento, empiezan a ponerse de moda los romances y villancicos, que se habían despreciado por ser poesía menor. Músicos, poetas, aristócratas y humanistas se interesan por la poesía tradicional que hasta entonces se había

conservado por transmisión oral anónima o en los cantos y bailes del pueblo.

En España, este fenómeno se dará en dos campos: poesía narrativa, con el romance y la canción lírica.

Los juglares popularizaron los fragmentos de los antiguos cantares épicos que más interesarían al pueblo. Esos fragmentos se convirtieron en lo que llamamos romances viejos o tradicionales, que se distinguen de los romances nuevos o artísticos que fueron compuestos por poetas cultos a partir del siglo XVI.

Los fragmentos que el pueblo aprendía y popularizaba eran sometidos a una continua transformación (los romances pueden ofrecer distintas versiones).

Un romance, es casi superfluo recordarlo, es un poema de extensión libre formado por versos de 8 sílabas que mantienen una misma rima asonante en los pares y que carece de rima en los impares. En su origen debía ser el verso asonantado de 16 sílabas, dividido en dos hemistiquios. Es una composición de carácter épico o épico-lírico, compuesta para ser cantada al son de un instrumento o recitada con el acompañamiento de este.

Son muchos y variados los temas que aborda el romancero viejo, noticieros, bíblicos, clásicos, históricos, épicos, fronterizos, novelescos, líricos... Gran parte de ellos coinciden con los cantares de gesta: formación de los reinos cristianos, relación rey-vasallo, lucha por la honra, guerras entre moros y cristianos. En los romances, muy a menudo, se funde realidad y leyenda.

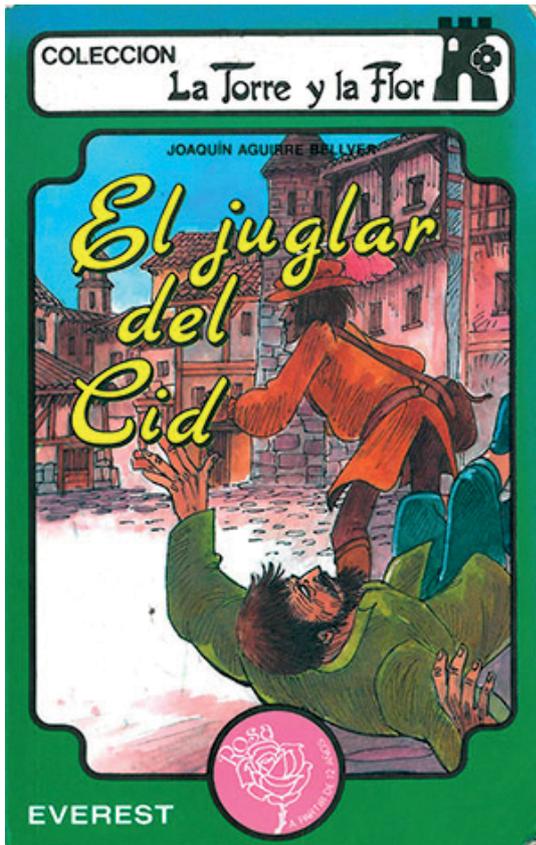
La poesía épica proporcionó la forma (métrica, rima, carácter narrativo y temas), pero la emoción del romancero proviene de la lírica. De esta manera, los romances poseen un modelo único que no causa monotonía, al contrario, facilita el aprendizaje y la retención.

Con la invención de la imprenta los romances se difundieron ampliamente. A partir del siglo XVI comenzaron a editarse en colecciones. Al principio se publicaron en hojas sueltas dobladas, que tuvieron mucho éxito (son los pliegues de cordel o de caña poco conservados). Avanzado el siglo XVI siguieron reimprimiéndose pliegos sueltos de romances, mezclándose cada vez más los romances viejos con los de nueva creación (el Romanero Nuevo). Con Cervantes, Góngora o Lope de Vega se acentuó el éxito editorial de los romances nuevos con los que se inicia una nueva etapa de la historia de este género que no perdió popularidad y difusión.

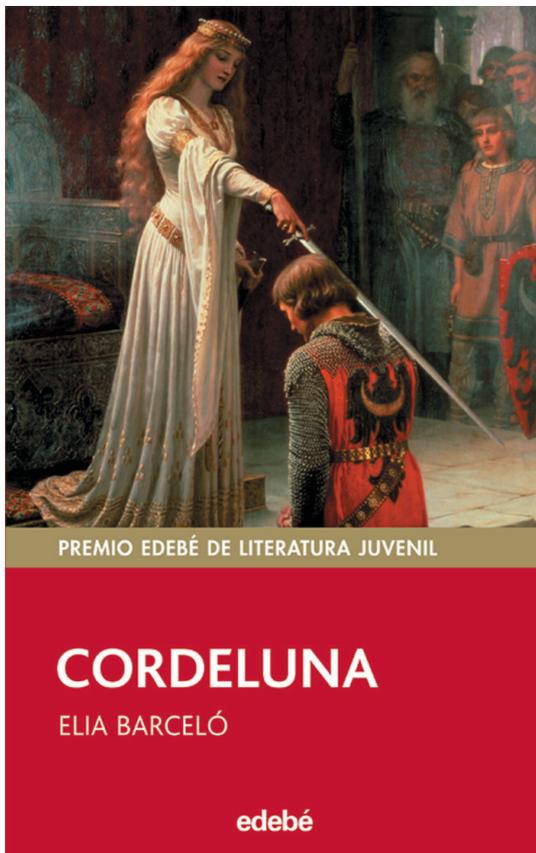
Tras el gran florecimiento de los siglos XVI y XVII, el interés por el romance decae hasta el Romanticismo, aunque el siglo XVIII también lo cultivó (Meléndez Valdés, Nicolás F. De Moratín). Durante el Romanticismo Zorrilla y el duque de Rivas escribieron romances y el género influyó mucho en el teatro histórico.

Meléndez Pidal ha sido el analista del romancero más importante del s. XX. Una recopilación suya, *Flor nueva de romances viejos*, sigue siendo de obligada consulta para el que quiera entender el mundo del romance.

Los poetas contemporáneos siguieron cultivando este género. Antonio Machado y Unamuno lo hicieron en la Generación del 98. Después Juan Ramón Jiménez y ya, en la Generación del 27, Federico García Lorca (*Romancero Gitano*), Gerardo Diego, Rafael Alberti...



El juglar del Cid, Joaquín Aguirre



Cordeluna, Elia Barceló

La transmisión no se ha interrumpido. De Castilla pasó a Portugal. Los judíos sefardíes expulsados los llevaron al oriente mediterráneo donde se refugiaron. Los conquistadores los esparcieron por América y allí se consolidó y siguió floreciendo. Su carácter popular sobrevive en cantores y poetas.

3.- El Cid en la literatura juvenil

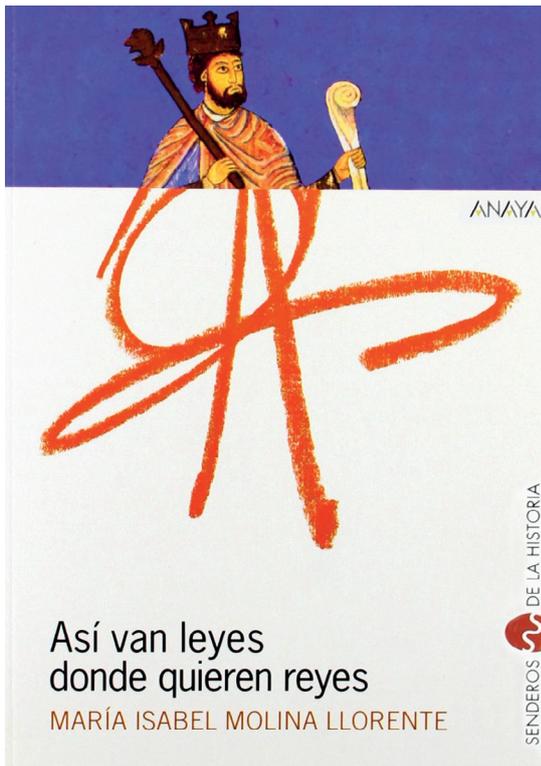
La LIJ ofrece muchos textos en los que se habla del Cid y de sus caballeros. Siempre de manera positiva, como ya veremos. Son textos que, en su mayoría, recogen la esencia del **cantar original** y hacen hincapié en los aspectos más humanos del héroe castellano quien, por cierto, nunca fue un vasallo rebelde, aunque motivos, siempre según el texto literario y los romances, no le faltaron.

Los estamentos en la Edad Media constituían, sabido es, compartimentos féreos que no se podían cruzar. El Cid, por ejemplo, era un infanzón, como leemos en *El juglar del Cid* (1989):

Los infanzones son algo así como la nobleza nueva. Sus títulos casi todos están recientes, donados después de la independencia de Castilla. Y los ricos hombres, la nobleza vieja, no les perdonan la gloria que van ganando para sus escudos. A ellos les parece que con tener títulos ya han hecho bastante, y a los nuevos sus títulos les sirven de acicate. Dos formas distintas de entender la nobleza.

Precisamente uno de los caballeros que va con él al destierro es Sancho, como se cuenta en *Cordeluna* (2007), de **Elia Barceló**, que no es otro que el nombre de su espada.

Alfonso VI es un rey muy recurrente, al ser el rey del Cid. De él se dice que tenía muy buena relación con su hermana



Así van leyes donde quieren reyes,
M.ª Isabel Molina

Urraca y la consideraba como reina y se permite entrever que era algo más que una hermana. En *Tiempo de juglares* (2016) leemos acerca de la hermana del rey y del propio rey Fernando:

Doña Urraca, la hermana del Rey, nunca había tenido buena imagen en la zona porque comentaban que era una mujer ambiciosa, partidaria de León y demasiado cercana a los intereses de Don Alfonso. Fernando era el primer rey de Castilla y supuso, para todos, la esperanza que, ahora, por una muerte cruel, se veía truncada. No fue nunca el rey Fernando un hombre paciente ni meditado, antes al contrario, siempre actuó con precipitación. Por eso ahora estaba muerto y bien muerto (79).

En *Así van leyes donde quieren Reyes* (1983) se describe cómo van vestidos y peinados estos reyes:

Alfonso avanzó con paso decidido por el pasillo central hasta el coro. Llevaba una túnica de gruesa lana y un manto forrado de pieles que sobresalía de la tela haciendo ribete. Se había puesto la corona, un delgado aro de oro que refulgía a la luz de los velones.

De la reina, la esposa de Alfonso VI, y de doña Urraca se escribe:

La reina tenía la piel muy blanca, las cejas rubias y los ojos claros; llevaba una túnica púrpura, y el reflejo del color rojo y la cofia de lino ajustada a la cara según la moda la hacían parecer demacrada. El mismo modelo de cofia resaltaba la piel morena de doña Urraca y sus cejas cuidadosamente depiladas hasta parecer dos arcos perfectos; vestida de lana añil con adornos de oro, la seguridad de sus movimientos y la altivez de su porte la hacían parecer más reina que la mujer de su hermano (24).



El vendedor de noticias, José Luis Olaizola

Y es que «el rey Alfonso reconocía su inteligencia y astucia y la consultaba para todo». De Alfonso VI también se dice que «era de buen natural, pero débil de carácter, y en todo se dejaba aconsejar...» (Olaizola, 1997: 71) y se añade que «Alfonso VI no era un rey demasiado respetuoso con las leyes cuando sus pasiones andaban por medio, pero en lo demás le gustaba tener fama de justiciero» (123).

Por otro lado, en *El vendedor de noticias* (1997) se describe al Cid con todo detalle:

Era Rodrigo Díaz de Vivar un infanzón de modesto origen, ya que su padre, don Diego Laínez, le había dejado por toda herencia dos molinos en las márgenes del río Ubierna, a su paso por Vivar, pequeño poblado próximo a la ciudad de Burgos. El poseer molinos era un privilegio señorial ya que los campesinos, por fuerza, habían de moler su trigo en ellos y pagar en especie por el servicio. Aunque era un privilegio señorial de poca categoría, dio derecho al joven Rodrigo a educarse en la corte del emperador Fernando I, que reinaba en León, Castilla y Galicia. Desde la adolescencia obtuvo el favor del infante don Sancho, primogénito del emperador, de cuya mano acabó recibiendo la investidura de caballero. Al fallecimiento del emperador Fernando, subió al trono su primogénito, conocido como Sancho el Fuerte, por la nobleza de su carácter y por su afición a toda clase de juegos de armas y fuerza. Su primera medida fue nombrar a Rodrigo Díaz de Vivar como su alférez, o primer caballero de la corte, cuando sólo contaba veinte años (83).

Más adelante se añaden detalles físicos:

Contaba a la sazón el Campeador poco más de treinta años, estaba en la flor de la vida, y de toda su figura emanaba la majestad de quien ha sido dotado por la madre naturaleza con tantos dones. Era en todo muy proporcionado, tenía los ojos garzos, los cabellos rubios, y una barba muy espesa del mismo color. Vestía con una sencilla gorra de piel de cabra. Los ojos se mostraban rientes... (113).

El Cid aparece, sin duda, como protagonista o detonante de la acción en multitud de historias. Una de las más bellas es *El juglar del Cid* (1989), ya mencionada, en donde se repasa todo su periplo vital, a través de la mirada de un muchacho quien, presumiblemente, será el que componga el *Cantar*. Así nos narra el edicto de exilio firmado por Alfonso VI: «[...] ordeno que nadie dé posada, ni venda comida o procure armas a Ruy Díaz de Vivar, desterrado de mis reinos. Quien falte a este mandato será despojado de todos sus bienes y tierras y le serán arrancados los ojos de la cara» (38). Y así es como el Cid se dirige a sus hombres antes de partir: «Esta tierra no es ya la mía, pero yo os digo a cada uno que sigue siendo la vuestra. Si algún compromiso de servidumbre o vasallaje teníais conmigo, yo lo deshago aquí, ahora» (44). Nadie abandona al Cid y todos parten a su orden en «¡En marcha!». Muy hermosa es la descripción de este momento:

Sobre la calzada del Vivar desierto sonaron los cascotes a campanas lúgubres. El dolor y el orgullo parecían haber metalizado los gestos de aquellos hombres, que a su paso frente a las luces primeras semejaban figuras fundidas en bronce. Avanzaron en un silencio sólido por las calles sin alma, ante sus casas sin lumbre. Nadie miraba a los lados por no sentir el desgarrón de la ira o la tristeza. Sólo el Cid creyó ser fuerte para la despedida con la vista. Pero ante aquella soledad acogida de su Vivar, comenzaron a llorar los ojos del guerrero (44).

La llegada a Burgos, con el episodio de la niña, es particularmente conmovedora. Burgos está vacía:

¡Qué frío el de las calles muertas! ¡Qué cruel abrazo de silencio inmenso! ¡Qué hedor el de la triste soledad cobarde! Por la boca del Cid salió el desprecio, hecho sollozó. Aguijó su caballo. Tras de cada ventana, tras de cada puerta, Burgos lloraba su miedo en un suspiro apenado: ¡Dios, qué buen vasallo si tuviera buen señor! (52-53).

Solo una niña se atreve a salir y pedirle que se vaya:

Buen Cid, podéis pasar. Pero si nuestros muros dan posada a vuestra tropa, perderemos la hacienda y los ojos de la cara. Anoche llegaron cartas del rey con esas amenazas. Seguir camino, Dios os valga. Mira el Cid a la niña, que ha roto a llorar con desconsuelo. Luego se inclina en la silla y acaricia, con su mano de roble, la carita clara. Cuando otra vez habla a su gente es para marchar: ¡En marcha! (54).

Exactamente, *Tiempo de juglares* (2016), una de las novelas más recientes sobre el Cid y publicada en Colombia, recrea la figura del caballero y se centra, precisamente, en la niña burgalesa, a la que la autora llama Oria, en homenaje a Gonzalo de Berceo. María García Esperón, quien ha reseñado el libro, comenta:

Es la inquieta Oria, -*toda ojos azules*- niña preciosa de la Edad Media castellana, quien vertebraba la narración. Y pasan los juglares, los clérigos, los aldeanos, los nobles, campea la sombra de Mio Cid formidable, los estamentos medievales, el refranero, la herbolaria, la vida cotidiana, las tristezas y alegrías de la gente del pueblo, de la gente de siempre, sin importar siglos ni fronteras.¹

Mientras, en *El juglar del Cid* (1989), sigue el texto, paralelamente a la historia del *Cantar*. Se detiene en el episodio de Raquel y Vidas. Parece que no todos estaban con el Cid o así al menos lo cree el narrador:

Cuando Don Alfonso ha ordenado el destierro, tendrá sus razones. ¿O crees que iba a desprenderse de un guerrero como Rodrigo Díaz sólo por sospechas? Pero ya se acabó el Cid, Martín. ¿Qué suerte crees que le espera con esas cincuenta y pocas más lanzas al cruzar la frontera? Y que en saliendo de Castilla, como sabes, no tiene muy buenos amigos (79).

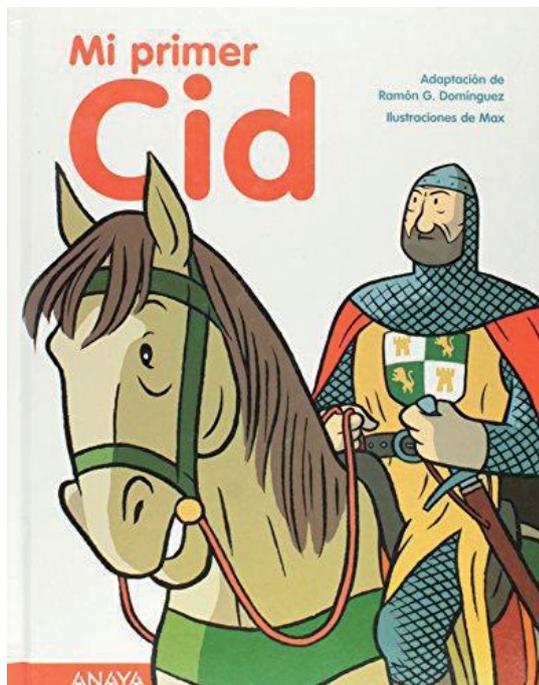
Poca visión de futuro tenía el que así hablaba. El Cid, no obstante, dicho ha quedado en varias ocasiones, nunca fue un vasallo rebelde, aunque la ley lo amparaba: «Cuando un señor arroja de su tierra a un vasallo, lo pierde. Ya no se le debe obediencia y puede alzar armas contra él. ¿Sabéis cuántos las tomarían a vuestro favor?» (104). A lo que el Cid responde:

Tú y yo y todos estos hombres somos Castilla. Si la ira de un rey puede arrancarnos de ella, no puede arrancar su amor de nuestro pecho. Allá donde el destino nos lleve, con nosotros irá, bendecida por nuestras armas. El rey Alfonso no puede tanto, Minaya. No impedirá que la gloria de estos desterrados sea gloria de Castilla (106).

1. Se puede leer en su blog «[Voz y Mirada](#)».

El rey, como ya sabemos, perdona al Cid, tras la conquista de Valencia:

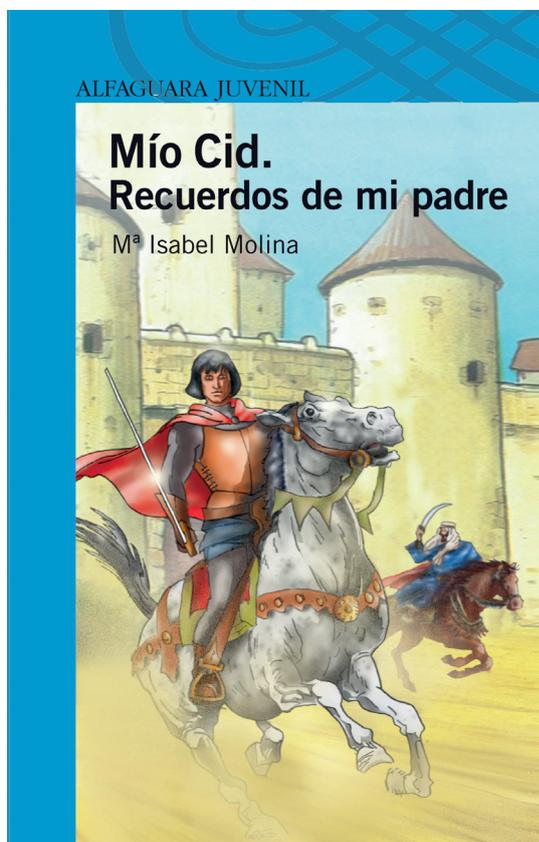
Me honro en adelante siendo de nuevo su señor. Y los castellanos y leoneses que quisieren añadirse al Cid, pueden hacerlo sin castigo, porque Ruy Díaz es otra vez mi vasallo y cuenta con el aprecio y el favor del rey (214).



Mi primer Cid, Ramón G. Domínguez

En *Mi primer Cid* (2007) se apostillan estas ideas positivas en torno a la figura de Rodrigo Díaz de Vivar quien «siempre ganaba todas las batallas y conseguía grandes riquezas». Aquí los Infantes de Carrión son puestos, por supuesto, en tela de juicio y, al afrentar a las hijas de Cid, son vengados por dos de sus caballeros quienes portan sus espadas míticas:

«¡No veáis el miedo que les entró a los dos infantes cuando vieron las famosas espadas del Cid Campeador amenazándoles! ¡Salieron huyendo como conejos!». Por supuesto el honor de sus hijas queda limpio y «Las dos volvieron a casarse, esta vez nada menos que con los príncipes de Aragón y de Navarra. Y el gran Cid Campeador murió feliz con el perdón de su Rey y la felicidad de sus hijas» (s. p).

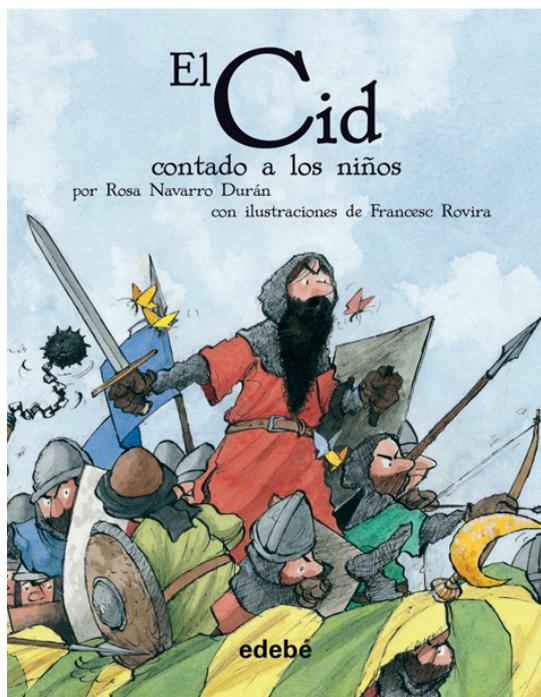


Mío Cid. Recuerdos de mi padre, M.ª Isabel Molina

Y hablando de las hijas del Cid, en *Mío Cid. Recuerdos de mi padre* (2006), doña Cristina –la Elvira del *Cantar*– recuerda los principales hechos del Cid. Destaca, por su originalidad, ver cómo se siente esta mujer, humillada por su marido, uno de los Infantes de Carrión quienes se muestran altaneros hasta el final:

Nos debimos de casar con hijas de reyes o de emperadores, no eran de nuestro linaje las hijas de un infanzón. Una vez en nuestra tierras ¿a quién podíamos presentarlas sin avergonzarnos? Hemos ejercido nuestro derecho al dejarlas. Eran ellas las que nos estaban deshonorando (127).

Muchos más son los textos, destinados a niños y jóvenes que hablan del Cid. Cabría citar, por último, Rosa Navarro



El Cid contado a los niños, Rosa Navarro

Durán nos ofrece *El Cid contado a los niños* (2007), que realizó con motivo de VIII Centenario del Cantar y que se estructura en los tres cantares originales del manuscrito de juglar, aunque con las adaptaciones oportunas para que el texto llegue al niño y al joven de una manera directa, enriquecida y sin perder ni un ápice de calidad. Después, tal vez los jóvenes, ya maduros de lecturas, estarán preparados para leer, si no el *Cantar* entero, al menos alguna de las muchas versiones que podemos encontrar como, por ejemplo, la versión de *El Cantar de Mio Cid* (2007), a cargo de Salvador Bataller, en Algar Editorial. Larga vida al Cid. Sin duda aún le esperan muchos lances y aventuras.

Bibliografía

AGUIRRE BELLVER, Joaquín (1989), *El Juglar del Cid*, León, Everest.

BARCELÓ, Elia (2007), *Cordeluna*, Barcelona, Edebé.

Cantar de Mio Cid (2007), versión de Salvador Bataller, Alzira, Algar.

GARCÍA DOMÍNGUEZ, Ramón (2007), *Mi primer Cid*, Madrid, Anaya.

MOLINA LLORENTE, María Isabel (1983), *Así van leyes donde quieren reyes*, Barcelona, Noguer.

MOLINA LLORENTE, María Isabel (2006), *Mío Cid. Recuerdos de mi padre*, Barcelona, Santillana.

NAVARRO DURÁN, Rosa (2007), *El Cid contado para niños*, Barcelona, Edebé.

OLAIZOLA, José Luis (1997), *El vendedor de noticias*, Madrid, Espasa-Calpe.

SÁIZ RIPOLL, Anabel (2016), *Tiempo de juglares*, Colombia, Enlace.

Sáiz Ripoll, Anabel, «El Cid: la actualidad de un mito (reflexiones en torno al *Cantar* y su presencia en la literatura infantil y juvenil)», *Monografías Aula Medieval*, 6 (2017), pp. 46-59.

Resumen

Don Rodrigo Díaz de Vivar, cuya autenticidad histórica nadie discute, encarna, gracias a la literatura, el prototipo de héroe medieval castellano, noble, esforzado y humano. En el *Cantar de Mio Cid* se recrea un momento, muy ensalzado, de la vida de este personaje. Ha calado tanto su mensaje, su influencia en la sociedad que, en la actualidad, muchas son las obras de literatura infantil y juvenil que siguen hablando del Cid y fabulando en torno a un momento glorioso de la Edad Media. Los niños y los jóvenes, así, se siguen nutriendo de las fuentes clásicas.

Abstract

Don Rodrigo Díaz de Vivar, undoubtedly a historical figure, personifies due to literary fiction the prototype of noble, brave, and human Castilian medieval hero. A very relevant moment of his life is recreated in the *Cantar de Mio Cid*. His great influence in the society is reflected in the fact that many children's and young adults books have the Cid as a character and this glorious episode of the Middle Ages as their subject. Boys and young adults keep thus being influenced by classical sources.

Palabras clave

Cid
Juglar
Literatura Infantil
Juvenil
Poesía épica
Cantar de gesta

KeyWords

Cid
Minstrel
Children Youth's
literature
Chanson de
geste



Storyca

Héroes y temas medievales en el *heavy metal* en castellano

PABLO ESCOTO PÉREZ

Profesor de Lengua Castellana y Literatura.

Departament d'Ensenyament.

Generalitat de Catalunya.

La música popular, como sabemos, ha tenido su gran eclosión en el siglo XX, consagrando infinidad de tendencias que conviven dentro del mercado musical, tales como el *pop*, el *rock*, el *hip-hop*, el *reggae*, etcétera. Nos interesa en este artículo, sin embargo, la música conocida como *heavy metal*, donde existe toda una tendencia, dentro de las diferentes ramas del género,¹ que ha escogido diferentes temas y héroes medievales, trufados en muchas ocasiones también de fantasías épicas o de inspiración medieval, como las *Crónicas de la Dragonlance*, o *El señor de los anillos* (1954).² El *heavy metal* de tintes épicos o medievales está extendido por todo el mundo, en especial por países más bien nórdicos, como Finlandia o Alemania, donde no es un estilo tan minoritario



1. Dentro del género conocido como *heavy metal* conviven subgéneros como *power metal*, *trash metal*, *speed metal*, etcétera, que no distinguiremos en nuestro trabajo.

2. Los textos de J. R. R. Tolkien han proporcionados algunos discos conceptuales como *Nightfall in the middle earth* (1998), de la banda germánica Blind Guardian, o *Sombras del este* (2002), de los gaditanos Saurom.



como en nuestro país, aunque observamos toda una tendencia que en los últimos años ha resucitado ciertos temas y personajes relevantes medievales dentro del panorama de la música *heavy* en castellano.

Podemos considerar este estilo musical transnacional de manera más amplia, incluso como un movimiento cultural, ya que este tipo de música lleva asociada una estética y un *modus vivendi* muy particulares, y que ensalzan cierta denuncia o rebeldía, alejándose en sus principios del mercado musical dominante. En este sentido, veremos cómo nuestros artistas realizan su denuncia a través de los héroes medievales, pues estos les sirven para mostrar, entre otras, posturas antibélicas de apoyo a la libertad religiosa y sexual o al feminismo.

Asimismo, la composición musical de la música *heavy*, como buena parte de la música popular, es bastante sencilla; se trata de una guitarra principal aupada por una base armónica formada por otra guitarra de apoyo y un bajo eléctrico, marcados rítmicamente por una batería y ayudados por sintetizadores en determinadas ocasiones. Debemos añadir a estos cierta nómina de instrumentos que buscarían ambientar épocas antiguas, tales como flautas, violines, o instrumentos propios de la música celta. Por lo tanto, para nosotros el interés reside en las letras de las canciones, pues nos encontramos ante todo ante música vocal, y será esa la perspectiva desde la cual analizaremos qué trato se le da a los distintos héroes o figuras medievales que pueblan estas composiciones. No valoraremos en ningún caso la calidad literaria de las piezas, tan solo nos referiremos a su mayor o menor acierto al acercarse a estos temas y personajes del medievo.

Así, la banda de La Rioja Tierra Santa publicaba en 1999 un álbum titulado *Legendario*, en el cual aparece el tema «La Cruzada». Para sus autores las Cruzadas no serían guerras llevadas a cabo para recuperar los Santos Lugares, sino para liberarlos de unos invasores. Como observamos en la letra, muchos cruzados utilizarán la lucha para redimir sus pecados y lavar su honor, de modo que quedan glorificados (Folgueira, 2011: 21-22):

Bajo el sol, vi una espada brillar
a lo lejos, en el horizonte,
la batalla contra los infieles
vuelve a comenzar.
Han dejado su tierra y su hogar
por un campo de sangre y de muerte.
La batalla contra los infieles
vuelve a comenzar.
Arriba en lo alto rezándole a Dios
se escuchan los gritos de muerte y dolor,
resuenan hoy en la batalla en un duelo de honor.
La sangre ha teñido de rojo el lugar,
los cantos de guerra han dejado de hablar,
ondean banderas cruzadas por la libertad.
Y en su honor esta su ley
y en su espada su poder.
Fronteras por conquistar, pecados por redimir
batallas y guerras por un justo fin.

El tema de la canción básicamente haría referencia al comienzo de la Reconquista, cuando comenzó a frenarse la expansión musulmana, hecho que se le ha atribuido al rey Pelayo tradicionalmente, en la famosa batalla

de Covadonga. Del mismo álbum de la banda riojana extraemos el tema «Reconquista». Otra vez se hace referencia a la misión divina para reconquistar los territorios peninsulares, nombrando los siglos de guerra que hicieron falta hasta alcanzar la toma de Granada en 1492. La letra de la canción nos sitúa en la perspectiva del cristiano, que expresa la dureza de una reconquista tan



Legendario, Tierra Santa



Llanto de un héroe, Avalanch

larga y alaba la derrota del musulmán. Por su temática este tema nos retrotrae, aunque de modo especialmente simplificado, a los denominados romances fronterizos:³

Más de ocho siglos,
intentando poder recuperar,
una tierra que fue nuestra,
y en el camino,
os quedarán,
intentando echar al enemigo,
de su hogar.
Reconquista,
la batalla comenzó,
reconquista,
han luchado por su tierra,
por su pueblo y por su dios,
han dejado en el camino,
su vida y su valor,

tras mil batallas.
acabó el reinado musulmán,
y esta tierra fue ya nuestra,
y en el recuerdo,
una imagen quedará,
la mirada de unos ojos tristes,
al marchar.
Reconquista,
la batalla comenzó,
reconquista,
lo que un día como hombre,
no supiste defender,
al dejar tu tierra lloras,
como llora una mujer.

Como hemos adelantado, a quien se ha considerado el propulsor de la Reconquista es a Don Pelayo, primer monarca del Reino de Asturias hasta su muerte en el año 737. A este héroe medieval dedican uno de los temas el grupo asturiano *Avalanch*; la canción «Pelayo» aparece en el álbum *Llanto de un héroe*, de 1999. En este tema se le retrata como mito, como leyenda,

3. Según la clasificación de Ramón Menéndez Pidal, los romances fronterizos daban cuenta de ciertas batallas de la Reconquista, a veces desde la perspectiva de los cristianos y otras desde la de los moriscos.

como el prototípico héroe medieval a fin de cuentas, guiado por su destino, dispuesto a defender la fe y la Tierra Santa:

Veo amanecer, siento el mal
invadiendo mi cuerpo.
Lejos puedo ver,
entre niebla, soldados y acero.
No intentes huir, no muestres te-
mor,
tu sangre darás con valor.
Huiste hasta aquí para luchar,
puedes sentir
que tu pueblo volverá a ser lib-
ertad.
La fuerza es tu ley, tu espada tu
Dios,
tus hombres caerán con honor.
Recuerda a David: venció a
Goliat,
ejércitos contra tus piedras y tu
fe,
hoy vencerás.

Las montañas
y el cielo tu fe moverán.
Santa tierra por ella hoy debes
luchar.
[...]
Un mito se hará realidad.
Tu tierra jamás podrán conqui-
star.
Ejércitos contra tus piedras y tu
fe,
hoy vencerás.
[...]
Dicen que fue una tormenta,
que el cielo se abrió entre nie-
blas.
Las nubes quisieron ser piedras,
y entonces surgió la leyenda.
Oh, y su victoria les unió.
Oh, algo nació en su interior.

También el grupo *Avalanch* dedicó en ese mismo álbum un tema, «*Cid*», a Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador (1048-1099), quien quizás sea el héroe español por antonomasia. Los asturianos centran su composición en el momento histórico en el que Ruy Díaz de Vivar fue desterrado por el rey Alfonso VI. El propio Cid se pregunta de qué vale tanta guerra si solo le ha llevado al destierro, y también por qué no está permitido rezar a otro dios. El trasfondo de la canción es básicamente una revisión y actualización del héroe, quien llega a cuestionarse a sí mismo como tal, desde una óptica más propia del siglo XX, antibelicista y a favor de la libertad religiosa, algo que no creemos demasiado probable en la época histórica del *Cantar*.

Camino hacia el sur sin mirar atrás,
buscando una luz entre tanta
oscuridad.
Defiendo una cruz, ¿un símbolo
de libertad?
No tengo ningún lugar al que
regresar.
Guerras de religión que debo
sufrir y a cambio me expulsan
de aquí.
Gritos de horror y muertes en
nombre de Dios.
Ni soy campeador, ni héroe de
tanto dolor.
Castilla por ti mi vida entera
perdí,
y ahora mi rey me arroja al des-
tiero
y me aleja de ti.
Si yo soy tu hijo mi Dios, ¿por qué

he de sufrir? ¿Por qué has de
pedirme que viva y muera así?
Polvo, sudor y sangre obtendrás
a cambio de tu lealtad.
Dicen que muerto venciste al
rival,
ni muerto te dejan en paz.
Polvo, sudor y sangre obtendrás
a cambio de tu lealtad.
Dicen que muerto venciste al
rival,
ni muerto te dejan en paz.
Ellos eran tus hijos Señor,
¿por qué ahora ya no?
¿por qué no permites que recen
a otro Dios?
He ganado una guerra por ti,
no merezco este fin,
solo quiero vivir
e intentar de una vez feliz.

Por último, el álbum *Llanto de un héroe* también guarda un lugar para los antagonistas: nos ofrece un tema dedicado a la figura histórica del inquisidor Torquemada (1420-1498), en la **canción** del mismo nombre:

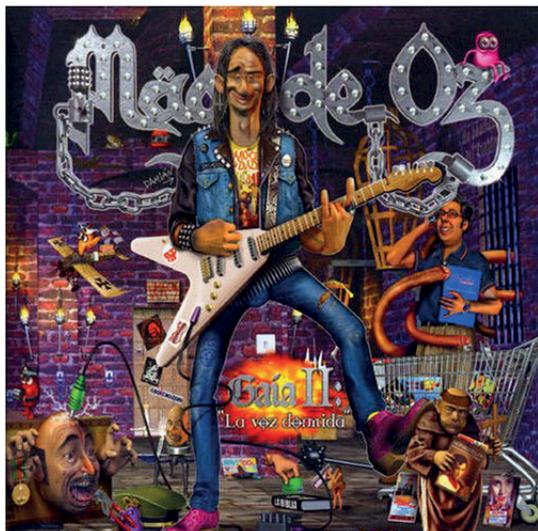
En tiempos de Dios sobre un altar,
su rostro surgió de entre tinieblas.
Sembrando el terror, llevando el mal,
torturas, horror, muerte y hogueras.
Cobarde y traidor,
oculto tras falsas creencias,
verdugo a la vez que orador
que se oía reír con cada condena.
La iglesia en sus manos delegó,
cayó y otorgó y ahora lamenta.
No importa tu edad ni religión,
no importa el color, solo eres leña.
Ojos que no ven, corazón que
no siente aunque pesa.
La historia os recuerda el error,
responded ante Dios o ante
vuestra conciencia.

Sobre las llamas del terror nació
un canto a un nuevo día, a un
nuevo sol.
Sufre en silencio tu maldad, tu
Dios
aún cura sus heridas y su dolor.
Ciego está quien no mire atrás
y reconozca su error, su gran error.
¿Dónde está toda aquella
humildad
que predicaba tu Dios?
¿Dónde está?
Sobre las llamas del terror nació
un canto a un nuevo día, a un
nuevo sol.
Sufre en silencio tu maldad, tu
Dios
te espera en la otra vida, con su
bendición...
Ciego está quien no mire atrás
y reconozca su error, su gran error [...].

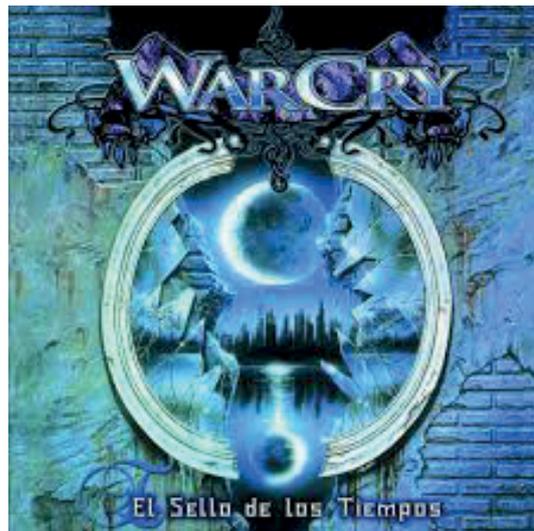
La letra es bien clara, Torquemada se presenta como un personaje detestable, cruel y sanguinario, con el que identificar aún hoy por extensión a la Iglesia Católica, a quien todavía se le recuerda la Inquisición como un error, según estos músicos. Así, de nuevo el tema medieval se utiliza para enlazarlo con una cuestión pertinente en el presente, que en este caso es una fuerte denuncia contra ciertas acciones de la Iglesia Católica. El personaje se actualiza desde una perspectiva más bien superficial, y quizás sea simplemente accesorio, pues, aunque invocar a Torquemada apoya la denuncia, la pieza no necesitaría ambientarse en ese momento histórico para realizar su crítica presente.

En este mismo sentido, Folgueira (2011: 26) retrata cómo el grupo madrileño **Mägo de Oz**, en el álbum doble *Gaia II: La voz dormida* (2005), también realiza una dura crítica a esta institución religiosa medieval, de una forma más profunda. El tema **«El paseo de los tristes»**, por ejemplo, narra la historia de un amor entre una cristiana y un musulmán:

[...] Fueron muriendo así los días pero algo ocurrió,
la religión los separó.
Ella era hija de un cristiano
y él de un musulmán,
la Inquisición lo ejecutó.
El Albaicín se estremeció,
y con su sueño ella murió
Y ahora se buscan
cada uno en su propio cielo y no se ven [...].



Gaia II: La voz dormida, Mägo de Oz



El sello de los tiempos, Warcry

Del mismo modo, el tema «*En nombre de Dios*» denuncia la hipocresía de la Iglesia en sus consideraciones acerca de la sexualidad, siendo esta canción un alegato a la homosexualidad, ya que miembros de este colectivo serían castigados duramente por la Inquisición:

Si has perdido la fe
y has pactado con el mal,
pon tu alma en paz,
que de tu cuerpo yo me ocuparé.
A través del dolor
vencerás a Lucifer, [...]
y entonces yo te daré la absolución
desnuda y en mi habitación.
Con la tortura obtendrás el perdón [...].
Si quieres confesar
tu desviación moral,
que eres homosexual,
que entre tus piernas anda Satanás [...].

Siguiendo con las consideraciones de Folgueira (2011: 30), quizás la canción más lograda del álbum sea «*La cantata del Diablo (missit me Dominus)*», un extenso tema de veintidós minutos. En esta pieza diferentes cantantes de otros grupos, como Leo Jiménez de la banda Saratoga, o Aurora Beltrán, acompañan a *Mägo de Oz* representando con sus diferentes voces el desarrollo de un auto de fe, ese acto colectivo donde se leían las sentencias para ejecutar a los condenados, quienes acababan ardiendo en la hoguera, tal y como describe con crueldad:

[...] Sueña la vida que se ve morir.
En trozos de miedo es duro vivir.
Sueños de muerte, desvélate,
santa condena, auto de fe.
En nombre de la única religión
dictamos sentencia y te condenamos
a la piadosa purificación
del fuego y el dolor.

En manos de Dios debes de poner
tu alma, tu hacienda y todos tus pecados.
Acepta a Cristo y encomiéndate,
pues pronto darás cuentas a Él [...].
¿Reniegas de Satán, de sus obras y sus vicios? [...]
Yo soy la virtud de la Iglesia y sus principios.
Si no te arrepientes, tu alma se condenará [...].
Antes de morir y que el fuego haga su oficio,
¿aceptáis a Cristo, a su Iglesia y su poder? [...].

Lejos de la crítica inquisitorial, el héroe Alejandro Magno es el protagonista de «[Alejandro](#)», segundo tema del disco *El sello de los tiempos* (2002), del grupo también asturiano [Warcry](#).⁴ Aquí lo que la banda intenta mostrar es la perspectiva del general Parmenio, que fue represaliado por Alejandro después de que su hijo Filotas apareciese como implicado en una conspiración para asesinar al rey. Parmenio no entiende por qué su rey le retira el favor, sin reconocer que sus victorias se las debe también a sus soldados. Así, Parmenio representaría la lealtad, frente a la prepotencia del protagonista Alejandro (Folgueira, 2011: 14-15):

Qué duro fue todo lo alcanzado, lo conquistado,
luché hasta el fin para darte otra gran victoria,
fui general, como tantos otros dispuesto a todo,
confié en mi rey.
Y ahora, tras tantas batallas me acusas de traición,
así es como me pagas mi lealtad.
Me desprecias, me degradas, me condenas sin perdón,
que los dioses te quieran perdonar, no lo haré yo.
Quién me iba a decir lo que iba a pasar,
quién me iba a decir que ibas a cambiar,
dime cuándo tú cambiaste el bien por el mal.
Alejandro medio mundo conquistó,
nadie duda de su genio y su valor,
pero junto a él había muchos más,
ningún hombre solo puede remar,
ni un día más.
[...]

Dejando de lado los grandes héroes y sus gestas, también encontramos ejemplos en el *heavy metal* de algunos curiosos personajes medievales. El grupo gaditano [Saurom](#), en activo desde 1996, define su estilo musical como «¡jugar metal!», una variante del *heavy metal* fusionada con *folk* y ritmos e instrumentos celtas que realmente no es muy diferente del estilo de los madrileños [Mägo de Oz](#). Nos interesa, sin embargo, su especial homenaje a Gambrinus. En el álbum *Vida* (2012) incluyen el tema «[La leyenda de Gambrinus](#)», donde se relata la historia de este personaje legendario:

4. Warcry no son los únicos que se han referido en sus letras al famoso y polémico emperador; la banda británica [Iron Maiden](#), por ejemplo, hizo lo propio en su tema «Alexander the Great» en el álbum *Somewhere in time* (1986).

Cuenta el viento que la lluvia a la luna le escuchó
escondida entre las nubes canturreaba esta canción,
son gentiles los amores si correspondidos son,
mas no siempre son de este color...
de amor, malherido este doncel,
a arrancarse la vida corrió,
negro soto cruel...
triste hermano, me presento, pues pedro botero soy,
usurero de las almas, pero buen regalo doy...
sé lo que las damas quieren en un mozo como vos.

¡Te regalo este inefable don!
¡Danzar! como el alba en el umbral,
el umbral de este amanecer,
¡Como Orfeo cantar...!
Si ella no se enamoró, no pienses en llorar,
Pues hoy, mustio garzón, de suerte tú estás...
Te enseñaré a disfrutar... ¡Bebe para olvidar!
Luego, el corazón, dejará de suspirar por amor...



Vida, Sauro



Once romances desde al-Ándalus, Sauro

El tema de Sauro relata prácticamente de modo íntegro la leyenda de Gambrinus. Este, según Díaz Yubero (2015: 48) fue un aprendiz de vidriero a quien una dama llamada Flandrine rechazó, lo que hizo que este estuviese a punto de quitarse la vida. Tras su encuentro con el diablo (Pedro Botero), Gambrinus accederá a pactar con él por el amor de la doncella, así que recibirá el don de convertirse en un gran bailarín y músico. Sin embargo, esto no será suficiente para enamorar a la dama y el diablo tendrá que ofrecerle algo más: la invención de un brebaje para olvidar a su enamorada, cuyos ingredientes eran el lúpulo, la cebada y la levadura: la cerveza. Fue este último hecho el que hizo que Gambrinus pasase a la historia, hasta tal punto de que aún hoy existe un tipo de cerveza llamada Gambrinus, y la figura de este vidriero es el símbolo de la marca española Cruzcampo, pues aparece como parte del logotipo, sosteniendo una jarra de cerveza.

Volviendo de nuevo a otro de los personajes históricos menos conocidos, la poetisa andalusí Wallada bint al-Mustakfi⁵, hija del califa cordobés Muhammad al-Mustakfi, protagoniza un tema en el repertorio de Saurom, titulado «*Wallada la Omeya*», el cual extraemos del álbum *Once romances desde al-Ándalus* (2008). La princesa Wallada, amada y musa del poeta cordobés Ibn Zaydún, llegaría a ser una conocida poetisa que fundó una famosa tertulia literaria en Córdoba en la que destacaba por su talento, y también de quien se dice presentaba un carácter independiente y autónomo, lo cual, desde su posición de mujer, la demuestra avanzada a su tiempo, según refiere Aragón (2008: 35). La letra del *tema de Saurom*, y en consonancia con otras letras analizadas anteriormente, reactualiza la figura de esta poetisa y la ensalza precisamente por ser poetisa en un mundo de hombres, desde una perspectiva propia de un feminismo del siglo XX, en un afán de reivindicar dicho género. En la *canción* se hace referencia a algunos hechos concretos de la biografía de la poetisa que ya hemos relatado, como que a su palacio acudían poetas y literatos, en los primeros versos; y también que bordaba versos en sus vestidos, según los primeros versos de la segunda columna:⁶

Poetisas del mundo,
bienvenidas a esta tierra,
princesa de imperios,
que ni el cielo hace mella.

Mi fragua es el corazón,
forjo suspiros en añil,
los astros sienten el rencor,
de que una dama sea así.

Los confines del silencio,
atesoran mis secretos.
Va demostrando a la vida que
puede triunfar,
porque es mujer, mujer...

Va encarando injusticias por la
libertad.

Mujer, mujer...
Las mangas bordadas,
con su lema, su poesía,
merezco grandeza,
gran respeto y cortesía.

Filosofía de mujer,
genio sincero y luchador,
reivindicando humanidad,
exhibe su talento atroz.

El amor envenenado,
no hará ascuas mi reinado.

Mis designios de equidad,
entre hombre y mujer...[...]

Estos dos últimos ejemplos, Gambrinus y Wallada, nos llevan a considerar que *Saurom* se documenta también de manera significativa para escribir sobre determinados personajes, los cuales no aparecen tratados tan superficialmente como hemos visto en otros ejemplos. Además, los gaditanos también han dedicado sus letras a resucitar de algún modo la figura del juglar a través de tres temas esparcidos por diferentes álbumes, en lo que podríamos concebir como una especie de trilogía. La primera canción es «*Historia del juglar*», que cierra el disco *Legado de juglares* (1999). Este tema tiene su segunda parte en «*Historia del juglar II*», en el álbum *Juglarmetal* (2006):

5. Aragón Huerta (2008: 35) documenta el nacimiento de la princesa Wallada en torno a la primera década del siglo XI, ya que murió octogenaria a finales de dicho siglo.

6. Aragón Huerta (2008: 37) explica que en el siglo XII ya se contaba la anécdota seguramente anónima de que la princesa Wallada se hizo bordar un verso en letras de oro en cada uno de los hombros de su vestido.



Legado de juglares, SauroM

Las historias no encuentran final,
y la luna marcha a descansar,
el aullido de un lobo marca mi
compás...ah...ah...

Pronto el día despertará,
pronto el día despertará.

Vamos venid a mí,
todos a disfrutar,
magia, historias, leyendas ahora
os voy a contar.



Juglarmetal, SauroM

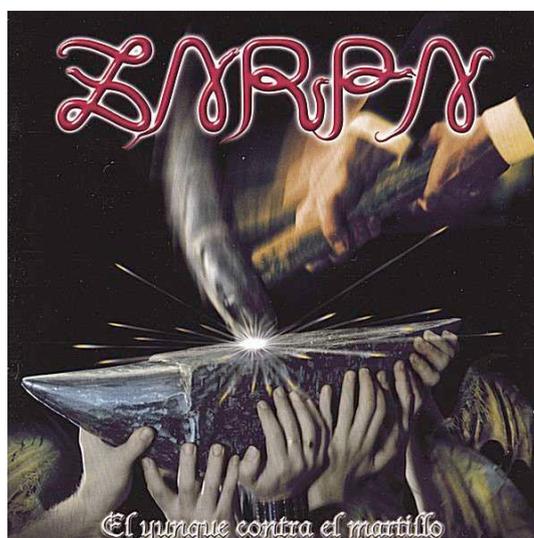
Cantaré una canción,
tocaré mi laúd,
la fantasía os espera en forma
de ilusión.

La penumbra se vuelve cristal,
y la niebla refugia su faz,
desde el bosque marchamos a
ningún lugar.

Pronto el día despertará [...]



El juglar de las melodías perdidas, SauroM

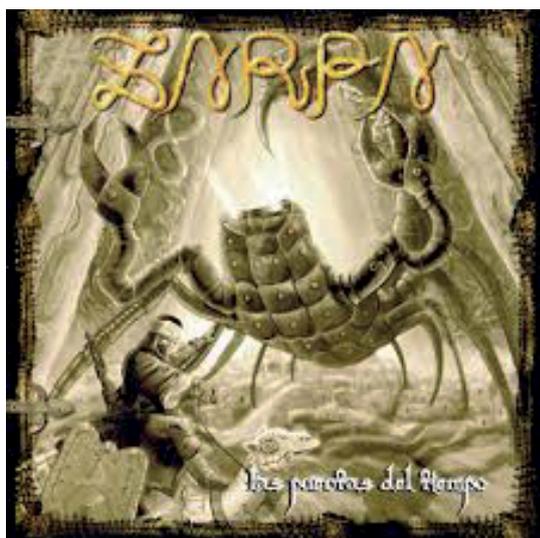


El yunque contra el martillo, Zarpá

También debemos mencionar la pieza «El baile del juglar», que según la cronología de la edición de los discos se situaría como segundo tema en la trilogía, pues aparece en el álbum *El guardián de las melodías perdidas* (2001). Los gaditanos continúan en este tema su homenaje a la labor de este cuentacuentos medieval:

Místicos seres en la Edad Medieval,
nos enseñaron a amar,
hablaban a gentes de cualquier
lugar,
sobre la tradición popular...
Magos y cuentacuentos... ¡Honra!
Tiraban manzanas al viento...
¡Medieval!
Hombres de antaño querían
construir,
un mundo que fuese feliz,
siempre luchar por la libertad,
...por la paz,
por acá y afuera se les podía ver,
contando cuentos el ayer,
narraban leyendas que solían creer
con gran fe...
Perseguidos son... ¡por los reyes
que imponen sus leyes!
Maldecidos son... ¡por el clero y
los sarracenos!
Pero amigos, siguen vivos...

Baila, baila, baila, el baile del
juglar...
Recitaban bellos versos de amor,
a las doncellas con pasión,
trovando en los bosques, can-
tándole al sol,
su ilusión.
Madrigales y motetes serán,
sus herramientas de lucha,
mil acrobacias para reiterar,
su amistad...
Perseguidos son... por los trove-
ros y los caballeros,
alabados son... por los dioses
que aclaman sus voces,
añoramos su presencia...
Baila, baila, baila, el baile del
juglar...



Las puertas del tiempo, Zarpa



Leyendas medievales, Lándevir

De otro modo, también los valencianos **Zarpa** han dedicado algún tema en su discografía a estos tipos medievales. Se trata de las canciones «El monje y el guerrero», del álbum *El yunque contra el martillo* (2007), y «Trovador/Trovador eléctrico», del disco *Las puertas del tiempo* (2012). También a esta figura tan importante para el desarrollo de la literatura en la Edad Media dedicó el grupo **Lándevir** una pieza solo instrumental, titulada «Trovadores», inserta en el álbum *Leyendas medievales*, de 2003. Si bien estas últimas composiciones se inspiran en estos tipos medievales, su evocación obedece más a esa estética medievalizante del *heavy metal* que a una contextualización histórica profunda o una construcción concienzuda del personaje.

Así, esta selección que hemos ofrecido da cuenta de cómo las últimas tendencias del *heavy metal* no hacen sino alargar una tradición que recogen precisamente de ahí, de la idiosincrasia de los pueblos, y de una época en la que la Historia y la cultura se transmitía sobre todo oralmente, y el modo de hacerla más atractiva a los oyentes era precisamente acompañando las narraciones de música. Si el propósito entonces era que perdurasen en la memoria determinados hechos considerados dignos de conservar y transmitir, hoy en día la música popular facilita que dichos símbolos sigan formando parte del imaginario común, y además de retornarlo al centro del panorama cultural nos ofrece la oportunidad, actualizado, de conectarlo sociológicamente con nuestro presente, tal y como demuestran sobradamente muchos de estos temas.

Bibliografía

ARAGÓN HUERTA, Mercedes (2008), «La princesa Omeya Wallada: poetisa, musa y mito en las fuentes árabes», *Revista Jábega*, 97, pp. 35-39.

DÍAZ YUBERO, Ismael (2015), «Cerveza», *Distribución y consumo*, 3, pp. 45-55.

FOLGUEIRA LOMBARDERO, Pablo (2010-2011), «La idea de historia en el heavy metal español», *Tiempo y sociedad*, 3, pp. 5-41.

TIERRA SANTA (1999): «Reconquista», «La cruzada», en *Legendario*, Locomotive.

WARCRY (2002): «Alejandro», en *El sello de los tiempos*, Avispa Music.

ZARPA (2007): «El monje y guerrero», en *El yunque contra el martillo*, Karthago Records.

ZARPA (2012): «Trovador/Trovador eléctrico», en *Las puertas del tiempo*, Karthago Records.

Discografía

AVALANCH (1999): «Cid», «Pelayo», «Torquemada», en *Llanto de un héroe*, [CD] Flame Records.

LÁNDEVIR (2003): «Trovadores», en *Leyendas medievales*, Red Dragon Records.

MÄGO DE OZ (2005): «El paseo de los tristes», «En nombre de Dios», «Cantata del diablo (*missit me dominus*)», en *Gaia II: La voz dormida*, Warner Music.

SAUROM (2001): «El baile del juglar», en *El guardián de las melodías perdidas*, Zaluster Producciones.

SAUROM (2004): «Historia del juglar I», en *Legado de juglares*, Zaluster Producciones.

SAUROM (2006): «Historia del juglar II», en *Juglarmetal*, Zaluster Producciones.

SAUROM (2008): «Wallada la Omeya», en *Once romances desde al-Ándalus*, Zaluster Producciones.

SAUROM (2012): «La leyenda de Gambrinus», en *Vida*, Zaluster Producciones.

Escoto Pérez, Pablo, «Héroes y temas medievales en el heavy metal en castellanos», *Monografías Aula Medieval*, 6 (2017), pp. 60-74.

Resumen

En la eclosión de géneros de la música popular en el siglo XX es de gran interés el *heavy metal* para la representación y reinterpretación de ciertos temas y héroes medievales. Centrándonos en el análisis de las letras de algunas de estas composiciones mostramos su mayor o menor acierto al acercarse a estos héroes y temas del medievo. Desde una intención eminentemente didáctica, hemos seguido un orden sobre todo temático, centrado primero en acontecimientos representativos de la Edad Media, como son las Cruzadas o la Reconquista, y después en personajes concretos, como El Cid, Pelayo, los juglares, Torquemada y la Inquisición, o Wallada la Omeya. Exponemos de manera resumida, y más allá de su calado histórico, cómo estos temas y personajes han sido reactualizados y reinterpretados por estos músicos desde sensibilidades modernas, propias del siglo XX y XXI, como son las posturas antibelicistas, el apoyo a la libertad religiosa y sexual o el feminismo.

Palabras clave

Heavy metal
música popular
héroes
medievales
Inquisición
Wallada

Abstract

At the emergence of popular music at 20th century, it is very interesting heavy metal music to represent and reinterpret some medieval themes and heroes. We are focused in the analysis of the lyrics of some of these compositions, and we analyze its greater or lesser success when approaching this medieval topics and heroes. From an eminently didactic intention we have followed an order mainly thematic, centered first on events representative of the Middle Ages, such as the Crusades or the Reconquest, and then on specific characters, such as El Cid, Pelayo, the minstrels, Torquemada and the Inquisition, or Wallada the Umayyad. We expose in a summarized way, and beyond its historical depth, how these themes and characters have been updated and reinterpreted by these musicians from modern sensibilities, typical of the 20th and 21st century such as anti-war positions, support for religious and sexual freedom or feminism.

KeyWords

**Heavy metal
popular music
medieval
heroes
Inquisition
Wallada**



Storyca

Presencia del Cid en el Heavy Metal en relación al auge y al declive de algunos de sus subgéneros¹

AMARANTA SAGUAR GARCÍA

Alexander von Humboldt Stiftung - Universität Münster

Aunque hace tiempo que los *Heavy Metal Studies* dejaron de ser novedad, no deja de sorprender la relativa poca atención que ha recibido la relación entre este estilo musical y la literatura, especialmente a la luz de la cantidad de letras inspiradas en obras literarias en prácticamente todos sus subgéneros.² Un

1. Este artículo surge como complemento a «[Transmisión, pervivencia y evolución del mito cidiano en el heavy metal](#)» de Alfonso Boix (2015), a quien debo la motivación para profundizar en este tema.

2. A falta de un estudio sistemático, sirvan como ejemplo, para el Heavy Metal, los clásicos de Iron Maiden «Rime of the Ancient Mariner» o «The Trooper», inspirados respectivamente en el poema homónimo de Samuel Taylor Coleridge y en el relato corto «The Charge of the Light Brigade» de Alfred Tennyson; las deudas para con John Ronald Reuel Tolkien de varias bandas de Power Metal, particularmente de Blind Guardian (*Nightfall in Middle Earth*, Virgin Records, 1998, LP); los álbumes conceptuales sobre *Moby Dick* de Hermann Melville y *Paradise Lost* de John Milton obra de, respectivamente, Mastodon (*Leviathan*, Relapse Records, 2004, LP) y Symphony X (*Paradise Lost*, InsideOut Music, 2007, LP), dentro del Metal Progresivo moderno, o, para no extendernos en exceso, «Among the Living» de Anthrax, basada en *The Stand* de Stephen King, y



simple vistazo a la por desgracia desactualizada bibliografía de la *International Society for Metal Music Studies* (*Metal Studies Bibliography*) pone de relieve cómo la sociología, la psicología, la historia cultural y, más recientemente, los estudios de género y la teoría *queer* están mucho mejor representados que los estudios literarios. Sin embargo, algunos estudiosos se han dedicado ocasionalmente al tema, por ejemplo los reunidos por Roman Bartosch para su tomo sobre la intertextualidad en las letras del Heavy Metal (Bartosch, 2011) o los reclutados por Gerd Bayer y Niall Scott para, respectivamente, la segunda parte de *Heavy Metal Music in Britain* (Bayer, 2009) y la cuarta parte de *Reflections in the Metal Void* (Scott, 2012). En cuanto al contenido, aunque inexplicablemente no hayamos encontrado trabajos monográficos dedicados a la influencia de la literatura fantástica y de terror en general, sí lo hemos hecho sobre la ficción gótica (Bardine, 2009, 2015) y el universo de Howard Phillips Lovecraft (Clendinning y McAuley, 2012; Sederholm, 2016) en concreto, si bien el asunto con mayor representación es, sin lugar a dudas, el de la influencia clásica (Campbell, 2009; Lusty, 2013; Umurhan, 2013; Djurslev, 2014; Fletcher, en prensa; a los que habría que sumar el volumen de próxima aparición *Heavy Metal Classics: The Reception of the Classical World in Heavy Metal*, editado por Umurhan y Fletcher a raíz del éxito del panel «The Enduring Reception of Greek and Roman Antiquity by Heavy Metal Bands» en el encuentro de 2014 de la Classical Association of the Middle West and South), solo igualado por los trabajos dedicados a la presencia de las mitologías nórdicas (Heesch, 2011; Helden, 2012; Walsh, 2013; Neilson, 2015; Niebling, 2015; Piotrowska, 2015). Por su parte, en lo que respecta a la literatura española, esta parece estar representada por un único estudio de Alfonso Boix (2015) sobre la figura del Cid, al que cabría aún añadir dos artículos más bien divulgativos del historiador Pablo Folgueira (2010, 2016), en los cuales se abordan temas históricos igualmente tratados por la literatura.

No obstante lo anterior, a juzgar por los resultados de la base de datos de The Metal Archives (*Encyclopaedia Metallum*), esta pobreza bibliográfica no se debe a una falta de interés por lo hispánico en el Heavy Metal. No en vano, limitándonos a la figura del Cid y a las bandas recogidas en dicha base de datos hemos localizado hasta diecisiete canciones relevantes:³

«For Whom the Bells Tolls» de Metallica, basada en la novela de mismo nombre de Ernest Hemingway, para el Thrash Metal.

3. Para evitar discusiones en torno al género al que pertenecen las bandas seleccionadas, seguimos en todo caso la definición de «Heavy Metal» de The Metal Archives, sus adscripciones genéricas y solo consideramos bandas recogidas en su base de datos. Esto implica dejar fuera de la lista las dos partes de «Marchando una del Cid» de Crack (*Si todo hiciera crack*, Chapa Discos, 1979, LP), perteneciente al rock progresivo, y «Cid campeón» de Kabrax (*Kabrax*, discográfica independiente, 2009, Demo), autodefinidos como rock gótico, ya que ninguna de estas dos bandas aparece consignada en The Metal Archives. Igualmente prescindimos del disco conceptual de José Carlos Molina (Ñu) sobre el Cid que, a pesar de llevar componiéndose desde 1985, no ha visto aún la luz (Galicia 2005: 86). Asimismo, por razones obvias prescindimos de los temas instrumentales sobre el personaje, dejando así fuera las composiciones «El Cid» de Pirámide (*Máquina de la eternidad*, Lealtad Discos, 2002, LP) y «El Cid» de Lord Wind (*Ales Stenar*, Wolfytr Productions, 2012, LP), al igual que nos vemos obligados a ignorar el tema 8 de la lista debido a que nos ha sido imposible tanto entender la letra como ponernos en contacto con los componentes de la banda. Caso distinto es el del tema 12, cuya letra nos facilitaron los miembros del grupo cuando este artículo ya se encontraba en prensa, por lo que no nos ha sido posible incluirlo entre los temas analizados, si bien en todo caso su contenido no afecta a nuestras conclusiones. De igual



Llanto de un héroe, Avalanch



Legendario, Tierra Santa

- 1- El Cid – Trauma (*El Cid*, discográfica independiente, 1997, LP) [Heavy Metal]
- 2- Cid – Avalanch (*El llanto de un héroe*, Flame, 1999, LP) [Melodic Power/Progressive Metal]
- 3- Legendario – Tierra Santa (*Legendario*, Locomotive Records, 1999, LP) [Power/Heavy Metal]
- 4- Revenge of Tizona – Metalium (*Hero Nation*, Massacre Records, 2002, LP) [Power/Speed Metal]
- 5- Campeador – Batallón de Castigo (*Akelarre*, Rata - Ta Ta Tá..., 2004, LP) [RAC/Thrash Metal]
- 6- Afrenta de Corpes – Isengard (*Olges*, discográfica independiente, 2005, Demo) [Heavy/Power Metal]
- 7- Leyenda y realidad – Klanghör (*Zamora*, discográfica independiente, 2005, Demo) [Symphonic Progressive Metal/Rock]
- 8- The Cid – Encore Prada (*Beyond the Chaos*, discográfica independiente, 2008, EP) [Death Metal/Metalcore]
- 9- Mio Cid – Dark Moor (*Ancestral Romance*, Scarlet Records, 2010, LP) [Power Metal]
- 10- El Cid, the Champion – Folkodia (*Battles and Myths*, Stygian Crypt Productions, 2012, LP) [Folk/Viking Metal]
- 11- Mio Cid mercenario (Parte I) – Purgatory's Troop (*Iron Wild, (Oh Mad Axeman)*, The Sound of the Kings, 2012, LP) [Heavy Metal]

modo, mientras escribíamos este artículo veía la luz «El Cid» de Dragonharp (*Let the Dragon Fly*, discográfica independiente, 2016, LP), de la que no tuvimos noticia hasta que este artículo estuvo ya acabado pero que, en esencia, viene a confirmar nuestras intuiciones. Finalmente, en los últimos días ha llegado a nuestro conocimiento la canción «Tizona» de Irminsul (*Lamento y furia*, Rac And Rall Records, 2013, Split), a la que por su perspectiva nacionalista se le pueden aplicar las mismas conclusiones que Alfonso Boix (2015) alcanzara para «Campeador» de Batallón de Castigo (tema 5 de nuestra lista) y que, por ello, no tratamos en este trabajo.



Hero Nation, Metalium



Heading to Jerusalem, Eagle the White

12- Mio Cid campeador (Parte II) – Purgatory's Troop (*Iron Wild, (Oh Mad Axeman)* , The Sound of the Kings, 2012, LP) [Heavy Metal]

13- Inmortal – Xentria (*Triste realidad*, discográfica independiente, 2013, LP) [Heavy/Power Metal]

14- El Cid – Eagle the White (*Heading to Jerusalem*, discográfica independiente, 2014, EP) [Melodic Heavy/Power Metal]

15- Golpejar (Parte I) – Heid (*Voces de la tierra dormida*, discográfica independiente, 2014, EP) [Pagan Black Metal]

16- Ruido de batalla (Parte II) – Heid (*Voces de la tierra dormida*, discográfica independiente, 2014, EP) [Pagan Black Metal]

17- El Cid – Dragonharp (*Let the Dragon Fly*, discográfica independiente, 2016, EP) [Symphonic/Power Metal]

Esta lista suma doce temas a los cinco ya analizados por Alfonso Boix (2015) –los números 2, 3, 4, 5 y 9 de nuestra recopilación–, de los cuales cinco son posteriores a 2013 («Golpejar» y «Ruido de Batalla» de Heid, «Inmortal» de Xentria, «El Cid» de Eagle the White y «El Cid» de Dragonharp), año hasta el cual cubre su estudio; uno no pudo incluirse en su día por cuestiones metodológicas («El Cid» de Trauma), dos pertenecen a maquetas de difusión limitada, que ni tan siquiera nosotros hemos conseguido escuchar («Afrenta de Corpes» de Isengard y «Leyenda y realidad» de Klanghör), tres a bandas sin mayor repercusión internacional («The Cid» de Encore Prada y «Mio Cid Campeador» y «Mio Cid mercenario» de Purgatory's Troop) y solo uno a un grupo de éxito internacional («El Cid, the Champion» de Folkodia).

Por lo general las nuevas canciones repiten los patrones ya señalados por el estudioso, y así en «El Cid» de Eagle the White hallamos un Rodrigo Díaz de Vivar guerrero, sobre todo líder de sus hombres, arengándolos para la batalla utilizando prácticamente las mismas palabras que hallamos en el *Poema*:



Battles and Myths, Folkodia



Olges, Isengard

In the name of God and Saint Jacob
Slash them, good sir knights!
Because I am Rodrigo Diaz
El Cid de Vivar!

¡En el nombre del Criador e del apóstol Sancti Yagüe,
feridlos, cavalleros, d'amor e de grado e de grand voluntad,
ca yo só Ruy Díaz, Mio Çid el de Bivar! (Michael 1976: vv. 1137-1140).

Pero, al igual que ocurría en «[Revenge of Tizona](#)» de Metalium (Boix, 2015: 306), los errores histórico-literarios son de peso: el Cid aparece representado como líder e impulsor de la Reconquista en solitario –«He formed the league of the warriors of might, / ready to break muslims' spine»– y, a juzgar por la tormenta milagrosa que se evoca en la última estrofa, parece que hubiera tenido lugar un cruce con el personaje de don Pelayo y la leyenda de la Batalla de Covadonga:

That night he prayed till early dawn.
God answered all his cries
sending the rain that caused the flood
forcing foes to withdraw!

Que Modesto Lafuente (1850: III, 62-63) describía en los siguientes términos:

Levantosé en esto una tempestad que vino a aumentar el espanto y el terror en los que iban ya de vencida. El estampido de los truenos, cuyo eco retumbaba con fragor por montes y riscos, la lluvia que se desgajaba a torrentes, las peñas y troncos que de todos lados sobre los árabes caían, el movedizo suelo que con la lluvia se aplastaba y hundía bajo los pies de los que habían logrado ganar alguna pendiente y que caían resbalados por aquellos senderos sobre los que se rebullían confusos en el valle, y que perecían ahogados en las desbordadas aguas del Deva, todo contribuyó a hacer creer que hasta los montes se desplomaban sobre los soldados de Mahoma.

Así pues, la banda parece tener algunos conocimientos anecdóticos de la historia y del material legendario y literario hispánicos, si bien muy evidentemente son de oídas y, con gran probabilidad, de segunda mano,

con los que construyen una canción no sobre el Cid, a pesar del título, sino sobre lo que para los miembros de Eagle the White se identifica con el Cid: Reconquista, leyenda, heroísmo, religión y, probablemente, cualquier suceso de la historia hispana que suene a medieval, independientemente de su cronología real.

La misma situación se repite en «[El Cid, the Champion](#)» de Folkodia. En esta figuran el destierro del Cid –«I long for my queen, / for the days in Castile; / to breathe again the air / that filled my heart with hope»– y, de forma más sutil, la conquista de Valencia –«Bear far thy standard / on that foundered shore!»–, sin embargo, una vez más el Cid es descrito estrictamente en su faceta de líder contra el invasor musulmán:

To stand against the moor,
with his scimitar to clash.
My destiny lies revealed
here, on the bloody battlefield!

Y, además, como portaestandarte –«Mighty *alférez* of old / [...] / Bear far thy standard»–, lo que resulta anacrónico, ya que nos devuelve a la época en que Rodrigo Díaz servía a Sancho II, mucho anterior a los acontecimientos relatados en la canción. En consecuencia, la banda demuestra tener cierta familiaridad con el personaje histórico, pero este les interesa por su papel icónico como personificación del perfecto caballero cristiano hispano, en el que la exactitud histórica ocupa un papel secundario y los detalles biográficos desempeñan una función principalmente accesorio y decorativa, destinados a dar aire histórico –e hispánico– a la composición. En este sentido, de las cuatro bandas sin herencia hispánica que abordan el tema del Cid –Metalium, Folkodia, Eagle the White y Dragonharp, de los que hablaremos más tarde–, las tres primeras lo hacen como mero héroe épico, intercambiable en teoría y *de facto* con otros, como veíamos que ocurría con don Pelayo en «[El Cid](#)» de Eagle the White, en perfecta consonancia con la tesis de Laura Niebling (2015) sobre la centralidad del guerrero medieval en el Power Metal; estilo no en vano de Metalium y Eagle the White, aplicable también aquí al Viking Metal de Folkodia. Es decir, el Cid se convierte en tema de sus canciones no como personaje histórico sino, tal como ya indicara Kris Fletcher (2014; 2015) respecto al papel de la Antigüedad en el Heavy Metal, en virtud de una mera reinterpretación romántica de los héroes épicos en la que el contexto histórico del que surgen y la exactitud de su historia es lo de menos, ya que solo interesan como iconos de unos valores y unas épocas pasados.

Algo diferente es el acercamiento al personaje en las bandas españolas. Por ejemplo, los burgaleses Xentria no dudan en introducir en «[Inmortal](#)» cierto componente de exaltación regionalista que sin duda contrasta con su grave grado de desinformación histórica. Así, a pesar de que destacan el vínculo del personaje histórico con la ciudad de Burgos y se muestran notablemente orgullosos de él en «Burgos está junto a su conquistador / que dio su vida por salvar y proteger su hogar», sorprende que, como les ocurriera a los riojanos Tierra Santa (Boix, 2015: 309), si es que no se remonta a ellos el error, canten la

muerte del Cid tal cual aparece representada en la película *El Cid* (1961) de Anthony Mann, a saber, por una herida de flecha: «Próximo al mar su mirada se nubló / por una flecha que en el costado clavada está». Esta falta de rigor histórico, unida a la formulación más bien confusa del conjunto de la letra –por ejemplo, la falta de términos de referencia de «Saben que ellos provocaron destrucción / a todo el que a su Rey no le deja dormir» y «Y el encuentro con el Cid, / los seguidores con él, / protegiendo su interior»– demuestran que la banda no siente ningún tipo de interés por el personaje histórico, sino que únicamente lo valora por su relación con su ciudad de origen y su papel icónico-representativo. Es decir, como héroe medieval, sí, pero sobre todo como burgalés, frente a las bandas de fuera del contexto hispánico, donde el origen del personaje no se tiene en consideración.



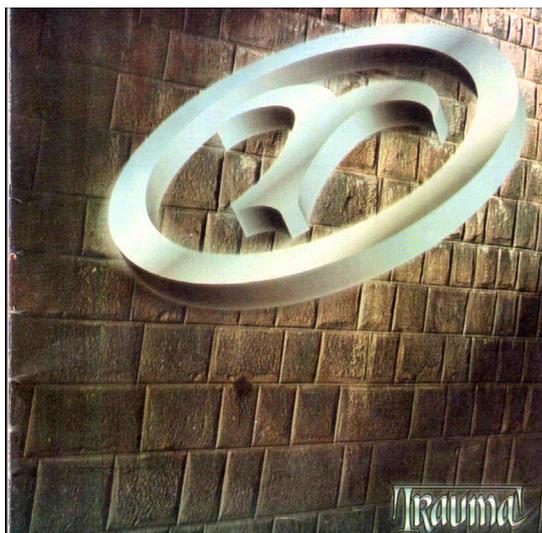
Zamora, Klanghör



Triste realidad, Xentria

En esta misma línea de valoración icónica del Cid puede ubicarse también el tema «Leyenda y realidad» de los zamoranos Klanghör, incluido en una maqueta de vocación historicista e inspiración regionalista muy significativamente titulada *Zamora*, la cual comienza con una canción dedicada al reparto de la herencia de Fernando I de León («Curia regia»), sigue con la Batalla de Llantada («Llantada») y se ocupa después del asedio de Zamora («Mi ciudad») y del asesinato de Sancho II («Vellido»), solo para acabar reivindicando la figura del famoso traidor y la resistencia de la ciudad (segunda mitad de la maqueta). En esta, la presencia de una canción dedicada por entero al Cid está justificada por su simple participación en el cerco de Zamora pero, sobre todo, por su relación con Sancho II, personaje que realmente interesa para el propósito de la banda: «Instruido junto al hijo del rey, / después portador de su estandarte». Sin embargo, no es su papel en el asedio el que se destaca, faltando al espíritu histórico de la maqueta sino, de nuevo, su dimensión de héroe épico, legendario y literario:

Grandes hazañas te han llevado a aparecer
en leyendas y romances,
magnate de la batalla y el poder
al que cantan los juglares.



Trauma



Ancestral Romance, Dark Moor

Hasta el punto de, faltando a la línea temporal de la maqueta, evocar su futuro destierro: «Desterrado entre aflicción / llega el Cid Campeador». Esto es importante en tanto que, dado lo anecdótico de la intervención del Cid en la leyenda de la caída de Sancho II, el protagonismo de Rodrigo Díaz de Vivar en una maqueta de estas características solo puede justificarse en función de su prestigio y su función icónica. Es decir, el Cid tiene que figurar porque es el más conocido guerrero medieval castellano, sea pertinente o no. En consecuencia, tanto Xentria como Klanghör parecen hacerse eco del Cid, además de como héroe que encaja con las inspiraciones épicas del Power Metal que practican, como símbolo de la historia de su región de origen, en un gesto de reivindicación de leyendas y tradiciones locales en el que lo que importa es la exaltación regionalista, no el contenido ni la exactitud histórica en sí.

La misma reivindicación del patrimonio cultural hispánico, pero con unas miras más amplias y una perspectiva aparentemente desprovista por completo de voluntad de exaltación nacionalista, la encontramos en los temas «Golpejar» y «Ruido de batalla» de los madrileños Heid, dedicados respectivamente a la Batalla de Golpejera (1072), abanderada por el Cid, y sus consecuencias para Alfonso VI:⁴

Enero de 1072,
Alfonso baja la guardia.
Guiados por el Campeador
los castellanos destrozan sus tropas.
Parten escudos, rompen sus lanzas,
roja despierta el alba;
Rodrigo a caballo sostiene
la bandera castellana.
«Golpejar»

4. Solo podría criticárseles cierta imprecisión en la estrofa «Unidas León y Castilla, / cosidas con hilo de plata, / aguja de mil espadas, / para siempre quedarán», pues ambos reinos solo permanecieron unidos poco más de setenta años (1072-1157). La unificación definitiva de Castilla y León no tiene lugar hasta 1230, con Fernando III el Santo.

Sancho hace preso
 a Alfonso de León;
 en Burgos espera el rey
 su perdón. [...]
 Sale del claustro el rey,
 de Castilla ya se marcha,
 hacia al-Ándalus dirige
 una corte bien menguada.
 «Ruido de batalla»

Autodefinidos como Pagan Metal, al escoger la historia hispánica no hacen sino trasponer los principios del género –definido por explotar las tradiciones precristianas de determinada cultura o región sobre una base musical calificable de Metal Extremo– a su propio contexto cultural, poniendo con ello en marcha un proceso de apropiación cuya primera consecuencia es la revalorización del material legendario, épico-histórico y literario de la Edad Media española. Esto no debe parecernos baladí, en tanto este y muy especialmente la figura de Rodrigo Díaz de Vivar están connotados negativamente por su uso propagandístico nacionalista durante el Franquismo (véase, por ejemplo [Lacarra, 1980](#)), sin embargo, el tratamiento aséptico y en cierto modo objetivo de la Batalla de Golpejera por parte de Heid parece aspirar a una normalización de la Edad Media hispánica como fuente de inspiración musical exenta, en la medida de lo posible, de color político, obviando por supuesto las polémicas que persiguen al propio género dentro del cual se encuadra.⁵ En todo caso, lo que importa destacar es que, frente a las dos bandas anteriores, en las que el regionalismo determinaba la elección y el tratamiento de la figura del Cid, Heid se acerca a ella como patrimonio cultural propio tan válido como las mismas tradiciones germánicas que constituyen la base temática del Pagan Metal (Hagen, 2011; Helden, 2012; Neilson, 2015; Piotrowska, 2015), las cuales en un contexto hispano no pueden resultar sino ajenas y artificiosas. Con ello parecen denunciar el sinsentido que supone el que bandas hispanas imiten temas tan claramente extraños a su contexto cultural cuando disponen de una tradición medieval propia rica en motivos similares, incluso paralelos, a los de origen germánico que restan importancia al carácter cristiano de la Edad Media hispánica –el cual, por cierto, Heid omite en sus temas: por un lado, la centralidad de la guerra y del guerrero, por otro, la idea de resistencia y oposición; contra el Cristianismo en el caso de los pueblos germánicos (Walsh, 2013: 39-54) y contra los musulmanes en el caso hispano.



Voces de la tierra dormida, Heid

5. Algunas variantes de Heavy Metal, especialmente los géneros extremos y, en particular, el Black Metal, son acusados de defender valores nacionalistas, hasta el punto de relacionarse en ocasiones con la extrema derecha. Baste como ejemplo el fenómeno NSBM (National Socialist Black Metal).

Otro ejemplo de reivindicación del patrimonio, esta vez, literario hispánico medieval sin color político y acorde con los tópicos del subgénero en el que se encuadra sería el tema «Afrenta de Corpes» de Isengard, que resume el tercer cantar del *Poema*, con especial énfasis en la violación de las hijas del Cid, e incluso toma de este los versos 2697-2704 como introducción; concretamente en la edición de Ramón Menéndez Pidal (1913: 296-297):

Entrados son los Ifantes al Robredo de Corpes
Los montes son altos, las ramas pujan con las nuoves,
A las bestias fieras que andan derredor.
Fallaron un vergel con una limpia fuont.
Mandan fincar la tienda Ifantes de Carrión
Con quantos que ellos traen yazen essa noch.
Con sus mugieres en braços demuestranles amor.
¡Mal gelo cumplieron, quanto salie el sol!

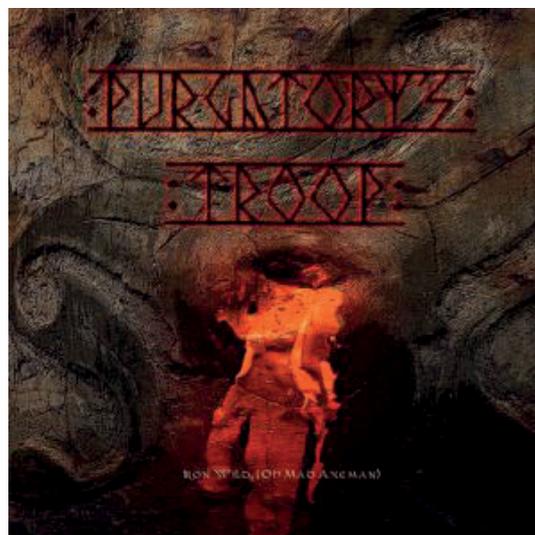
Este acercamiento desapasionado y narrativo, superficial y probablemente relacionado con el carácter de lectura obligatoria del *Poema* en los programas educativos de España, da la impresión de que la banda se desvincula, al igual que Heid, de las connotaciones políticas de su elección temática, revalorizando el *Poema* como fuente de inspiración pertinente para una banda que se mueve dentro de los parámetros del Power Metal, en los que, como ya se ha visto, lo literario y medievalizante ocupan un lugar central.

En la misma dirección se mueve «El Cid» de los costarricenses Trauma, composición en la que también predomina el aspecto narrativo-literario. Por un lado, al igual que el *Poema*, la canción se centra en el tema del destierro y la recuperación del favor real y, si bien no es posible afirmar que haya habido ningún tipo de influencia directa del texto literario sobre la letra, esta sigue muy de cerca su planteamiento: acusación injusta –«una duda cegó sus ojos [=del rey] / sin percibir que era venganza»–, destierro y sentimiento de injusticia –«Por su destierro inesperado / él quería saber la razón»–, recuperación de la honra a través de la conquista –«conquistaría tierras lejanas / para a su señor agradan»–, y recuperación del favor del rey y regreso a Castilla –«Regresóse al fin a Castilla, / [...] / Su rey al fin sonreía». Por otro, como en el caso antes comentado de Isengard, la elección temática parece una vez más antes justificada por la tendencia medievalizante y las inclinaciones literarias del género al que se adscribe, el Heavy Metal clásico, y a algún tipo de inclinación personal por el *Poema*, probable fruto de la herencia hispánica de los costarricenses, que por razones de tipo ideológico. De hecho, frente a lo que ocurría con los de Guadalajara, el origen geográfico de la banda los aleja en cierto grado de la polémica en torno a las implicaciones políticas de la figura del Cid, lo que nos impide atribuirles con convencimiento la misma voluntad reivindicativa del patrimonio cultural medieval hispánico que veíamos en el caso de las bandas españolas, e invita a alinearlos más bien con las bandas extranjeras que recurren al Cid como mero tópico medievalizante, pero con la ventaja que supone el que el personaje pertenezca a su propio trasfondo cultural.

Es decir, la elección de Trauma parece estar determinada por el género musical que practican tanto como por su ascendencia hispánica, pero sus desvinculación

y tratamiento desapasionado del personaje posiblemente tengan más que ver con la distancia con la que su origen costarricense les permite abordarlo que con la voluntad consciente de presentar al Cid como tema musicable sin connotación política que hemos creído ver en las bandas españolas.

Sin embargo, no todo es reivindicación y revalorización del patrimonio histórico y cultural hispano entre estas últimas. Los temas «Mio Cid mercenario» y «Mio Cid campeador» de los barceloneses Purgatory's Troop cuestionan la figura del Cid desde una perspectiva que tiene mucho de reacción contra la exaltación de Rodrigo Díaz desde los sectores conservadores y nacionalistas antes mencionada –nótese la secuencia «héroe de cuentos obediente y sumiso; / orgullo de algunos, vergüenza de muchos»–, y nada que ver, a pesar del título del primero de los temas, con los períodos que el Cid pasó,



Iron Wild, (Oh Mad Axeman), Purgatory's Troop

efectivamente, luchando como «mercenario» para los reyes musulmanes. De hecho, el sustantivo «mercenario» es utilizado aquí en un sentido negativo que caracteriza al Cid como un personaje codicioso, solo motivado por el dinero y el odio religioso: «Mio Cid mercenario / genocida por un salario / Mio Cid mercenario / mata por religión manchada con estigma del odio». Para Purgatory's Troop la Reconquista no tiene nada de heroico y es un suceso histórico del que no estar orgullosos, por lo tanto, Rodrigo Díaz de Vivar, como personificación de sus valores, merece ser denigrado e insultado: «Mio Cid mercenario / un animal de vulgar desprecio / Mio Cid mercenario / matar por territorios sembrado con semilla del odio». Sin embargo, en esta canción Purgatory's Troop va más allá del simple repudio a la Reconquista, ya que vienen a rechazar toda una interpretación heroica de la Historia española que, por norma general, se relaciona con posturas políticas conservadoras y nacionalistas, de las que la letra de «Campeador» de la banda neonazi Batallón de Castigo, ya analizada por [Alfonso Boix \(2015: 307\)](#), sería el mejor ejemplo, y que son a las que realmente ataca la canción.⁶

Por último, en cierto modo constituyendo su propia categoría, cabe comentar el tema «El Cid» de los italianos Dragonharp. El más reciente de cuantos comentamos, responde a las características que hemos enumerado para las bandas de Power Metal no hispanas, compartidos a veces también

6. No faltará quien quiera ver en el origen barcelonés de la banda y su postura crítica hacia el Cid un rasgo de rechazo hacia lo español y un signo de nacionalismo catalán, sin embargo, el hecho de que la prevención ante la figura del Cid y, en general, a los temas históricos hispánicos no se limite a Cataluña hace innecesaria esta –por otra parte gratuita– observación. Sirva como ejemplo la polémica que persiguió a Tierra Santa y Avalanch a raíz de ser citadas en *Diario de un Skin* (Salas 2003: 184) como simpáticas al movimiento neonazi.



Let the Dragon Fly, **Dragonharp**

por las que sí lo son: acumulación de detalles legendarios («May death do not stop El Cid»), históricos («Now the crown of Valencia / on your head shines of freedom / [...] / Bannerman, come, play the game») y literarios («Pain and suffering on your daughters, / rage is growing from your heavy soul. / Choose your champion and prepare revenge. / Honor and pride must be saved! / Joust is ready for the battle»), énfasis en la lucha contra el invasor musulmán («Defend your Christ and save the Spain, / defeat the moor and save your king»), caracterización del héroe como perfecto defensor de los

valores medievales («My soul is faithful to king / [...] / Christ, give me mighty and honor! / Justice calls, don't wait enough. / Honor and pride will be saved!»), y expresión de admiración y de empatía hacia el personaje («Oh my Cid carry me! / Oh my Cid run to me! / Oh my Cid look around you! / Oh my Cid raise with me! / [...] / Oh my Cid fight for me!»). Sin embargo, el detalle con el que Dragonharp parece conocer el cantar tercero del *Poema* y la elección de este como tema principal de su composición los acerca a las bandas con herencia hispánica, de manera que parece que en su caso la elección del personaje del Cid hubiera venido, además de motivada por cuestiones de estilo musical, acompañada de un proceso activo de familiarización con el personaje que, entre otras cosas, parece haber incluido la lectura del *Poema*. De hecho, la insistencia en el sometimiento de Rodrigo Díaz al rey («Loyalist man, listen to king / give your soul for the Spain»), su impotencia –o pasividad– ante las decisiones reales («Chesspawn, play the game and move. / Don't escape, this is the game. / Fight with courage, show your strength, / fight with courage and then bend») y lo interesado de estas («But your daughters are not free / King want them for marriage / [...] / The offspring king marry their booty») son temas que solo hemos visto tratados, y aun así muy marginalmente, en bandas hispanas (Trauma y Purgatory's Troop). Así pues, los italianos no se limitan al guerrero icónico con que se conforma el resto de bandas extranjeras, sino que innovan explotando un aspecto de su caracterización hasta ahora poco aprovechado y un episodio del *Poema* desatendido, lo que parece apuntar hacia una revisión del personaje, de su historia y de las fuentes de inspiración por parte de esta banda similar a la que parece estar teniendo lugar entre las bandas españolas.

En resumen, de las diecisiete canciones sobre el Cid solamente cuatro pertenecen a bandas de fuera del ámbito hispano (Metalium, Folkodia, Dragonharp y Eagle the White), dos a formaciones de Hispanoamérica (Trauma y Encore Prada) y el resto a España, con once cantadas en castellano y seis en inglés, lo que demuestra que el tema cidiano sigue siendo de interés casi

exclusivamente hispánico y, concretamente, español, pero atrae también a bandas extranjeras dentro de los géneros más afines a los temas épicos, para las cuales no es más que un guerrero medieval más, aunque la situación podría estar empezando a cambiar. En cuanto a su distribución cronológica, tres temas pertenecen a finales de la década de 1990, cinco a la década de 2000, y nueve a la década actual, notándose cierto incremento progresivo en el interés por su figura que puede atribuirse al ascenso y caída de la popularidad del Power Metal en los años noventa y principios de dos mil, y el rápido crecimiento y la popularidad del Pagan Metal en la última década. No en vano, el Power Metal es con diferencia el estilo mayoritario en los temas analizados, notándose un incremento en los últimos años de las composiciones de Pagan Metal. Sin embargo, más importante que estas coincidencias cronológicas y temáticas nos parece el proceso de reivindicación y revalorización del patrimonio cultural hispano medieval como fuente de inspiración artística válida que el auge de estos dos géneros, Power Metal y Pagan Metal, ha hecho posible entre las bandas hispanas, contribuyendo a desnudarlo de la pátina nacionalista y conservadora de la que, por razones históricas y un uso pervertido de la Edad Media anterior, ha estado revestido hasta el día de hoy. Por supuesto, la aplicación política de la figura del Cid no ha desaparecido del todo de la música, sin embargo, parece que la popularidad de dos géneros cuyo denominador común es la centralidad del héroe y una visión romántica de la Edad Media ha permitido a los artistas acercarse al medievo hispánico con menos prejuicios y redescubrir y revisar sus personajes, sus leyendas, sus tópicos y su literatura.

Bibliografía

- BARDINE, Bryan A. (2009), «*Elements of the Gothic in Heavy Metal: A Match Made in Hell*», en *Heavy Metal Music in Britain*, ed. Gerd Bayer, Surrey, Ashgate, pp. 125-139.
- BARDINE, Bryan A. (2015), «Metal and Gothic Literature: Examining the Darker Side of Life (and Death)», en *Modern Heavy Metal: Markets, Practices and Cultures*, eds. Matti Karjalainen y Kimi Kärki, Helsinki, Aalto University School of Business, pp. 572-581.
- BARTOSCH, Roman, ed. (2011), *Heavy Metal Studies: Lyrics und Intertextualität*, Oberhausen: Schenk.
- BAYER, Gerd, ed. (2009), *Heavy Metal Music in Britain*, Surrey, Ashgate.
- BOIX, Alfonso (2015), «*Transmisión, pervivencia y evolución del mito cidiano en el heavy metal*», en *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, ed. Carlos Alvar, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 303-315.
- CAMPBELL, Iain (2009), «From Achilles to Alexander: The Classical World and the World of Metal», en *Heavy Metal Music in Britain*, ed. Gerd Bayer, Surrey, Ashgate, pp. 111-124.
- CLENDINNING, Elizabeth A., y Kathleen MCAULEY (2012), «*The Call of Cthulhu: Narrativity of the Cult in Metal*», en *Reflections in the Metal Void*, ed. Niall Scott, Oxford, Inter-Disciplinary Press, pp. 143-154.
- DJURSLEV, Christian Thru (2014), «*The Metal King: Alexander the Great in Heavy Metal Music*», *Metal Music Studies*, 1 (1), pp. 127-141.
- ENCYCLOPAEDIA METALLUM, «*The Metal Archives*».
- FLETCHER, Kris (en prensa), «*Classical Antiquity, Heavy Metal Music, and European Identity*», en *L'actualité du monde ancienne. Réception, récupération et réinvention de l'antiquité dans la culture populaire contemporaine*, ed. Alfonso Álvarez-Ossorio Rivas, Besançon, Institute des Sciences et Techniques de l'Antiquité.
- FLETCHER, Kris (2014), «*Classical Myth and History in Heavy Metal: Power, Escapism and Masculinity*» (comunicación leída en el panel «The Enduring Reception of Greek and Roman Antiquity by Heavy Metal Bands» en el 110th Annual Meeting of the Classical Association of the Middle West and South, 2nd-5th April 2014, Waco, Texas).
- FLETCHER, Kris (2015), «The Metal Age: The Use of Classics in Heavy Metal Music», *Amphora*, 12 (1), pp. 1, 8-9.
- FOLGUEIRA, Pablo (2010), «*La idea de historia en el heavy metal español*», *Tiempo y Sociedad*, 3, pp. 5-41.
- FOLGUEIRA, Pablo (2016), «*La literatura y la música y la divulgación de la historia de la conquista de México*», *Tiempo y Sociedad*, 23, pp. 85-98.
- GALICIA, Fernando (2005), *Espíritus rebeldes: el heavy metal en España*, Madrid, Fundación Autor.
- HAGEN, Ross (2011), «*Musical Style, Ideology, and Mythology in Norwegian Black Metal*», en *Metal rules the globe: heavy metal music around the world*, ed. Jeremy Wallach et al., Durham, Duke University Press, pp. 180-199.
- HEESCH, Florian (2011), «*Thor im Metal und im Fantasy-Roman: Zur Asgard-Saga von Manowar und Wolfgang Hohlbein*», en *Heavy Metal Studies: Lyrics und Intertextualität*, ed. Roman Bartosch, Oberhausen, Schenk, pp. 64-88.

- HELDEN, Imke von (2012), «*Barbarians and Literature: Viking Metal and Its Links to Old Norse Mythology*», en *Reflections in the Metal Void*, ed. Niall Scott, Oxford, Inter-Disciplinary Press, pp. 155-166.
- METAL STUDIES BIBLIOGRAPHY, *International Society for Metal Music Studies*.
- LACARRA, Eukene (1980), «*La utilización del Cid de Menéndez Pidal en la ideología militar franquista*», *Ideologies and Literature*, 3.12, pp. 95-127.
- LAFUENTE, Modesto (1850), *Historia general de España*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Mellado.
- LUSTY, Heather L. (2013), «*Rocking the Canon: Heavy metal and Classical Literature*», *LATCH*, 6, pp. 101-138.
- MICHAEL, Ian, ed. (1976), *Poema de mio Cid*, Madrid, Castalia.
- NEILSON, Tai (2015), «*Where Myth and Metal Collide: Finnish Folk Metal*», en *Music at the Extremes: Essays on Sounds Outside the Mainstream*, ed. Scott A. Wilson, Jefferson, McFarland & Company, pp. 129-142.
- NIEBLING, Laura (2015), «*Viking Warriors. The Concept of Heroism in European Power Metal*», en *Heroes anywhere and Forever From a German, Indian, and American Perspective*, ed. Sieghild Bogumil-Notz, Berlin, Ch. A. Bachmann, pp. 119-127.
- PIOTROWSKA, Anna G. (2015), «*Scandinavian Heavy Metal as an Intertextual Play with Norse Mythology*», en *Music at the Extremes: Essays on Sounds Outside the Mainstream*, ed. Scott A. Wilson, Jefferson, McFarland & Company, pp. 101-114.
- SALAS, Antonio (2003), *Diario de un skin: un topo en el movimiento neonazi español*, Temas de hoy, Madrid.
- SCOTT, Niall, ed. (2012), *Reflections in the Metal Void*, Oxford, Inter-Disciplinary Press.
- SEDERHOLM, Carl H. (2016), «*H. P. Lovecraft, Heavy Metal, and Cosmicism*», *Rock Music Studies*, 29, pp. 1-15.
- UMURHAN, Osman (2013), «*Heavy Metal Music and the Appropriation of Greece and Rome*», *Syllecta Classica*, 23 (1), pp. 127-152.
- WALSH, Ashley (2013), «*"A great heathen fist from the North": Vikings, Norse Mythology, and Medievalism in Nordic Extreme Metal Music*», Universiteit i Oslo (tesina inédita).

Saguar García, Amaranta, «Presencia del Cid en el Heavy Metal en relación al auge y al declive de algunos de sus subgéneros», *Monografías Aula Medieval*, 6 (2017), pp. 75-90.

Resumen

Ampliación de y complemento al trabajo reciente de Alfonso Boix «Transmisión, pervivencia y evolución del mito cidiano en el heavy metal». En él se analizan diez composiciones no estudiadas en el artículo anterior desde la perspectiva del creciente interés por el tema cidiano en el Heavy Metal, y su relación con el auge de los géneros del Power Metal y del Pagan Metal.

Palabras clave

Heavy Metal
Rodrigo Díaz de Vivar
El Cid
Pervivencia
Transmisión
Recepción

Abstract

Addition and complement to the recent article by Alfonso Boix «Transmisión, pervivencia y evolución del mito cidiano en el heavy metal». It analyses ten further compositions not explored in the above-mentioned work from the perspective of the growing interest on the topic of «El Cid» in Heavy Metal music, and of its correlation to the rise of the genres of Power Metal and Pagan Metal.

KeyWords

Heavy Metal
Rodrigo Díaz de Vivar
El Cid
Perdurance
Transmission
Reception



Storyca

Historia Medieval en tiempos sin historia. Unas propuestas teatrales

MATIJA JANEŠ

Universidad de Zagreb

IVANA KRPAŃ

Universidad de Salamanca

1. Presentación

Las presentes páginas tienen como objeto de estudio la presencia cidiada en el teatro contemporáneo. En la primera parte presentaremos las tres obras que nos conciernen, ateniéndonos a su desarrollo argumental y a algunas cuestiones ideológicas. Antes de introducirse de lleno en los textos dramáticos, conviene reflexionar brevemente sobre la época en la que aparecen. *Anillos para una dama* ve la luz en 1973, el periodo que en España marca el fin del franquismo y el comienzo de la transición hacia la democracia; *El juglar del Cid* y *Doña Jimena* pertenecen ya al siglo XXI. Aunque el entorno político-cultural que acoge las tres obras no es, por tanto, el mismo, creemos que



es posible agruparlas conjuntamente en una época de conciencia humana única y peculiar, llámese esta el fin de la historia, siguiendo a Fukuyama, o simplemente posmodernidad. Los escritores de la segunda mitad del siglo XX y el comienzo del XXI aprovechan la tradición literaria y la experiencia histórica pasada de un modo irónico y probablemente nunca antes estrenado. Y los tres autores de cuyas obras nos ocuparemos reescriben o retoman un tema clásico en las letras y la cultura hispana, el del Cid el Campeador y su época. El fuerte sentido intertextual de los tres textos, por tanto, es otro de los rasgos que los une, ya que dependen del *Cantar de Mio Cid* y no existirían sin él. Veamos cómo está desarrollado el tema en las obras concretas.

1.1. Anillos para una dama

La obra de Antonio Gala, especialmente, cobra pleno sentido si se contrasta la ideología dominante individualista, representada en la obra antes que nada a través de la protagonista, doña Jimena, esposa del Cid, con el comunitarismo de las pasadas épocas autoritarias. Aquí no se trata simplemente de constatar un conflicto político propiamente español, aunque esto también hay que tenerlo en cuenta para sacar toda la riqueza ideológica del texto; se trata de un conflicto cultural en el sentido más amplio posible. El drama de Gala les ofrece voz a quienes propiamente no la tienen en el subtexto sobre el que el autor construye el suyo, es decir, en el *Cantar de Mio Cid* y en las crónicas e historiografía medievales. Por tanto, los marginados, los alejados del centro de interés, las minorías según un esquema postmoderno conocido, los que representan al otro, aquí cobran importancia. De hecho, doña Jimena, el personaje plano y pasivo del *Cantar*, una mera función y no un carácter verdadero, se convierte en la protagonista de la historia de Gala. El contraste entre la libertad moderna individualista y el sistema cultural monolítico y opresivo ofrece uno de los principales conflictos de la obra.

Pero el contraste como tal diríamos que es el principio estructural con el que Gala construye su obra. La acotación inicial nos sitúa frente a un mundo medieval, por cierto no resaltado en todos sus colores sino antes bien insinuado, que es saboteado continuamente con unos procedimientos conscientemente anacrónicos. Doña Jimena, por ejemplo, viste una bata más bien moderna o escasa ropa, lo que no obsta para que lleve un cilicio debajo de ella con el que mortifica su cuerpo. Los comentarios sarcásticos y superficiales que intercambia con su criada Constanza en la iglesia mientras el Obispo Jerónimo hace su discurso solemne sobre la eterna España y la deuda que tiene con el Cid son una muestra casi perfecta de ese contraste. El contraste entre lo leve, moderno, profano y, si se quiere, frívolo por un lado –que atraerá las simpatías y la comprensión del lector– y lo antiguo, sagrado, grave y, en último término, tan caduco como nocivo por otro lado.



Anillos para una dama,
Antonio Gala

Pero veamos en qué momento retoma el autor de esta versión moderna la historia de doña Jimena y cómo la aprovecha. El telón se levanta dejándonos presentar la escena a la que ya nos hemos referido, cuando doña Jimena y las personas más cercanas al Cid celebran en la iglesia el segundo aniversario de la muerte del héroe. Lo que le permite al autor dejar intacto el lado factual de la historia, y –estableciendo así su método– introducirse en los resquicios que existen tanto en el argumento del *Cantar de Mio Cid* como en la historiografía oficial. Porque, como ya queda dicho, el autor se sirve de dos tipos de fuentes, podríamos decir que baila entre historia e poesía. Es interesante ver que no depende del todo ni del *Cantar*, aunque se comprende que utilice los potenciales creativos del poema, ni de las fuentes historiográficas. En este sentido, nos presenta a las hijas del Campeador con sus nombres históricamente comprobados (María y Cristina) y no con los inventados por el juglar (doña Elvira y doña Sol). Por otro lado, donde le conviene se aboca por el lado de la ficción y pone, por ejemplo, al personaje de Álvaro Fáñez en el contexto que no le corresponde históricamente, el de la conquista de Valencia. Sin embargo, hay que advertir que las reminiscencias de los personajes a los años que han compartido con el Cid dejan intactos los acontecimientos conocidos, como son por ejemplo las batallas descritas con más o menos detalle en el *Cantar* o la ruta del héroe en su camino hacia Valencia. Y es que la fuerza creativa del autor se complace en adentrarse en los deseos y la intimidad de una mujer, doña Jimena, en imaginar qué pudo haber ocurrido en los largos años que ella pasó sola con sus hijas en el monasterio de San Pedro de Cardeña mientras el héroe libraba sus famosas batallas y los ojos de todos estaban vueltos hacia él.

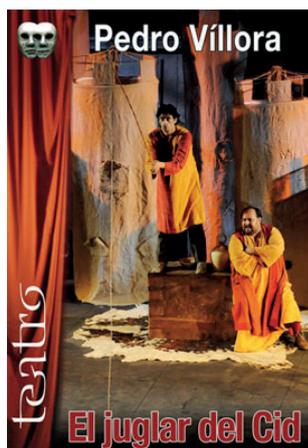
De esta manera, se presenta el conflicto principal de la obra, el que da vueltas en torno a dos personajes principales, doña Jimena y Minaya Álvaro Fáñez, la mano derecha del Cid, así como nos es presentado especialmente en el *Cantar*. A doña Jimena ya nos hemos referido, y lo retomaremos a continuación, y ahora conviene detenerse brevemente en el personaje de Álvaro Fáñez. Hay que aplaudir la manera en que Gala aprovecha las potencialidades que le ofrece el *Cantar* en cuanto al personaje de Álvaro Fáñez. Recordemos que este sobrino del Campeador, «el bueno de Minaya», toma protagonismo verdadero en varios episodios del Poema, es muchas veces el más valiente y el que lucha primero cuando el Cid no está. En el *Cantar* está dibujado con fuerte personalidad, toma iniciativa en varios asuntos problemáticos, todo lo dispone y resuelve. Estamos tentados de declararlo un personaje estrella de la historia del Cid, que eclipsa en algunos momentos incluso al héroe principal, de lo que se da cuenta perfectamente el autor de nuestro drama. Sin embargo, el Minaya de esta adaptación moderna no aprovecha la posibilidad que se le ofrece, se queda por así decirlo en la historia oficial, el chantaje emocional al que lo expone el Campeador exigiéndole fidelidad, como se lo recuerda la misma Jimena en un diálogo sin tapujos, le imposibilita «ganar la vida». En *Anillos* él es, finalmente, víctima de un fatalismo, un personaje perdedor, un cobarde. Doña Jimena, en una interesante puesta al revés del mundo cidiano originario, lo arriesga todo, acomete y se declara a Minaya pidiendo su mano al rey. Pero la suerte que acompañó a su difunto marido a ella la traiciona en la segunda y última parte del drama.

Hemos visto que el asunto principal de la obra de Antonio Gala es la oposición entre un mundo histórico y objetivo y el subjetivismo de unos personajes, principalmente de doña Jimena, pero también de Constanza, de Minaya, e incluso del propio rey Alfonso VI, quien nos es presentado tanto en su vertiente íntima como social. Ahora hay que insistir más en las diferencias que hay entre la obra moderna y las fuentes medievales. Las encontramos antes que nada en la representación del matrimonio. Mientras que el matrimonio en la Edad Media, en lo que concuerdan el *Cantar* y noticias historiográficas, fue una institución social, externa, y de conveniencia, en *Anillos* se insiste en el amor verdadero, el amor como acto consciente y de elección entre una mujer y un hombre. Tras denunciar su vida matrimonial más bien triste con el Campeador –con el detalle sexual y humano que le permite al lector asomarse a la intimidad del héroe profanándolo un poco más–, doña Jimena trata de sentirse viva declarando a los cuatro vientos su amor por Minaya. Hemos visto que no le satisface la idea de un amor secreto, un amor a lo cortés, sino que llega a proponerle matrimonio a Minaya. Finalmente, relacionado con este amor de doña Jimena y con su fuerte individualismo e intimismo, está otra de las oposiciones clave de la obra de Gala, la que se da entre Historia e historia, entre el mundo político o público y el privado. *Anillos para una dama* se centra precisamente sobre la historia de Jimena, ya que la Historia queda bien conocida.

Si nos detenemos en la cuestión del individualismo de la obra de Gala, excluyendo el tema del amor, veremos que hay, tal vez sorprendentemente, un punto de contacto entre la adaptación moderna y la historia original. El personaje de María, la hija del Cid y Jimena, nos ayudará esclarecerlo. María es la que en lo amoroso representa la visión del *Cantar*, el amor para ella es un acto social: «¿Ni qué es eso de ser feliz con el marido?». No obstante, ahora nos interesa más su postura en cuanto a lo político. Irónica e paradójicamente, ella le reprocha a su madre ser «una antigua», mientras que de sí misma asegura ser «de otra generación». Y continúa diciendo: «Yo soy hija del Cid: llevo su sangre. Y ayudo a mi marido en su carrera». Ella es el prototipo de la mujer que vendría en los siglos subsiguientes, y más que esto, es, junto con el Obispo Don Jerónimo, la representante de una imagen del mundo político que triunfaría en el Renacimiento y que llevaría hasta el franquismo. Es la visión de una España fuerte y eterna, una España católica y homogénea. Curiosamente, el *Cantar de Mio Cid* no propone ninguna imagen de la nación similar, no le interesa la reconquista ni la homogeneización social, sino que a su vez apuesta por un individualismo, muestra el camino de ascenso existencial de un pequeño noble, y en esto, tal vez, se equipara al individualismo que representa la doña Jimena de Antonio Gala.

1. 2. El juglar del Cid

Pedro Vllora con su *El juglar del Cid* ofrece un texto, a primera vista, muy alejado del drama de Antonio Gala; una obra aparentemente falta de la fuerza poética de *Anillos*, pero más interesada en la verdad histórica en torno



El juglar del Cid, Pedro Vllora

al Cid. Una obra, además, que parece no querer problematizar tal historia; escrita con estilo jocoso, casi diríamos que es una obra para niños. Pero todo esto va cambiando radicalmente conforme el lector pasa las páginas del *libro de Vllora*, que cada vez más se acerca a la propuesta de Gala, en tanto que es un abordar autoconsciente e inteligente del gran tema español. Y ya no dejará de apreciar hasta el final de la obra el atrevimiento creativo del autor. Empecemos por lo último.

El juglar del Cid, aunque a primera vista respeta el reparto estructural del *Cantar de Mio Cid*, por lo que sera un homenaje a la gran epopeya castellana aún más que la obra de Gala, no respeta casi nada más.

Si pensamos en el género de la obra, por ejemplo, nos preguntamos por qué pertenecera preferentemente al teatro, como su propio paratexto indica, y no, por ejemplo, a la prosa narrativa o ensayo, ya que la mayor parte del texto está en prosa, o a la poesía, dado que la otra parte viene en forma métrica, imitando los antiguos romances y otra poesía medieval, pero con un sabor y fuerza poética modernos. Del género teatral nos ocuparemos en la segunda parte de este trabajo, y de momento ensayemos una explicación diciendo que los géneros tradicionales no le bastan a la conciencia creadora que está detrás de esta obra, y los ajusta según sus necesidades.

La conciencia, por cierto, es la que hace otra diferencia entre *Anillos* y *El juglar*. La acción de este último texto depende por completo del ritmo reflexivo que le otorga su narrador, mientras que la obra de Gala presenta acontecimientos dramáticos de una manera más bien tradicional, de acción externa. En otras palabras, en la obra de Vllora existe como un nivel adicional, es una obra metatextual. El narrador explícito y en primera persona es el móvil y el titiritero único y absoluto encargado de manejar los hilos de la acción en el monodrama de Vllora. Después de advertirnos que él es el rapsoda responsable de que muchas narraciones universales hayan sido oídas o creadas, ya que ha acompañado a sus protagonistas épicos en varios momentos históricos, se nos presenta como Cide Hamete Benengeli. El lector desde ahora ya sabe que la ambición del autor rebasa los límites de una obra medieval española y que no piensa detenerse antes de llegar al clásico más excelso y universal de las letras españolas. Pero sus reflexiones van aún más lejos, y se tranquilizan solamente al ocuparse de otro mito literario español, del don Juan en su versión antigua y moderna. En suma, lo que en un principio nos pareció un texto ameno y no problemático, casi para niños, se ha vuelto una reflexión seria, o seriamente jocosa, sobre lo español. Así es como lo enuncia el narrador en uno de sus versos ya comentados: «No está de moda, / tierra de España, / contar tu historia, / creer en tu unión. / No es mi problema, / es lo que siento: / no me avergüenza / ser español» (57). El texto, por tanto, se ocupa de la idea de España, y para ello se sirve de otros textos consagrados literarios e históricos, método que ya hemos advertido en el drama de Antonio Gala.

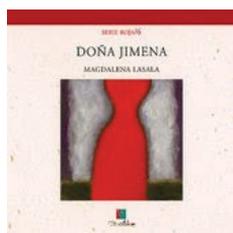
Si insistimos en que *El juglar del Cid* con todo lo dicho hasta ahora se comunica, sin embargo, principalmente con el *Cantar de Mio Cid* y con la época medieval, quizá podamos buscar otra clave interpretativa. Y es que el narrador, sobrevolando irónicamente los acontecimientos narrados en el *Cantar*, no los retoma ni los reescribe, así como le hemos visto hacer a Gala, sino que los comenta. De esta manera, todo el texto de *El juglar* se nos presenta de repente como una gran glosa a la historia del Cid, y algo más, o mucho, dado que el autor ambiciona abarcar lo español en su conjunto. La posición que se asegura de esta manera permite al narrador derribar algunos mitos contemporáneos sobre el Medioevo y ofrecer una lectura personal del *Cantar* y de la historia de España. Mencionemos, por ejemplo, la cuestión de la religión. Nos recuerda el texto de *El juglar* que España presenta en aquel entonces una imagen socio-religiosa muy peculiar, que ya Américo Castro en su día denominó «la España de las tres culturas». Por eso el narrador de *El juglar* puede decir de sí mismo que es «medio hebreo, medio árabe, medio cristiano y medio actor» (16). Otro interesante punto sobre el que llama la atención el narrador es que el *Poema de Mio Cid* es «un canto a la igualdad», en el que se redime a dos mujeres deshonradas según los estándares medievales, las hijas del Cid, que finalmente ocuparían un lugar importante en la sociedad.

Para resumir de momento esta presentación preliminar de *El juglar del Cid* insistamos en que se trata de un texto muy interesante, artísticamente bien logrado, y lo que para nuestros propósitos podría ser lo más importante, un texto que actualiza el tema cidiano, que se le acerca con una sensibilidad moderna, profanándolo hasta donde sea necesario, pero también respetándolo profundamente, por lo que le infunde nuevos aientos para hacerlo entrar de pleno en el siglo XXI. Y con las fuerzas ganadas en la lucha con un texto medieval clásico, el autor puede acometer la cuestión problemática y confusa de la identidad española. El narrador dirá: «Si a una tierra de conejos se le llama piel de toro, se demuestra que la confusión forma parte de su propia naturaleza» (49).

Pero la figura del Cid como nos la presenta el *Cantar* difícilmente se aprovecha para tratar de la nación española. Porque ni la problemática nacional ni la religiosa realmente existen en la gesta castellana original. Es una obra más bien existencialista, donde un individuo busca su lugar en la sociedad utilizando el lenguaje de esta sociedad: la fuerza militar, el dinero y la honra. El autor del *Juglar*, consciente de ello, nos presenta a un Cid poco idealizado, cuyo interés está limitado, y al que tratándose de cuestiones políticas más amplias lo sobrepasan otros actores históricos como el rey Alfonso VI, el Bravo, unificador de lo español.

1. 3. Doña Jimena

El tercer texto que presentaremos brevemente en esta primera parte, *Doña Jimena* de Magdalena Lasala, ofrece una vuelta al drama clásico, aún más de lo que podíamos afirmar del texto de Gala, ya que, de entrada, retoma el esquema clásico de cinco actos. Digamos ya que esta obra, en cuanto a su potencial creativo y calidad literaria, sin duda queda por debajo de los dos



Doña Jimena,
Magdalena Lasala

textos que ya hemos visto. Lo que más contribuye a ello es tal vez su lenguaje por completo desprovisto de ironía, de desdoblamientos, precisamente de lo que añade una faceta más a los textos de Gala y de Villora haciéndolos plenamente actuales. La obra de Lasala, quedándose sería hasta el final, nos presenta unos personajes que buscando la emoción sincera con sus discursos rayan la cursilería.

Sin embargo, utilizando la Edad Media para destacar y defender unas ideas sobre el ser humano y la sociedad universales, la obra de Lasala arroja una interesante luz sobre la época que nos concierne y, como los dos textos ya tratados, a su manera actualiza el tema cidiano. Pero no se sirve, casi en absoluto, del *Cantar* como de subtexto, sino que se basa en una libre interpretación del material historiográfico, o mejor dicho de la leyenda cidiana, tomando como protagonista absoluta a doña Jimena. Algo que ya hemos visto en Gala, pero con una diferencia importante. Mientras que Gala le da voz propia a quien no la tiene en el *Cantar*, si bien no se trata de una posición exclusivamente femenina, en Lasala lo que interesa desde el comienzo es abiertamente la cuestión de la mujer, y se nos ofrece un texto feminista. Junto a doña Jimena, por tanto, el rol destacado en la obra la tienen sus dos hijas, y dos criadas suyas. Seguimos el desplazamiento de las mujeres desde una vida acomodada y tranquila de Burgos hasta la zona de guerra moro-cristiana de Levante, donde doña Jimena se encargará del gobierno de Valencia mientras su marido lucha en la frontera. A doña Jimena se le otorga un fugaz acceso al poder, y es aquí donde la autora puede desarrollar mejor sus ideas humanistas sobre la sociedad basada en la paz, y no en la guerra como la medieval. De hecho, Lasala encuentra en la brecha entre la Alta y la Baja Edad Media un lugar donde situar su utopía universal. Y los datos históricos, aunque oscuros o precisamente por eso, ofrecen respaldo para tal intención. La visión histórica de Lasala encuentra un oasis de paz, cultura y amor en la península ibérica tolerante de las taifas musulmanas y cristianas, antes de la invasión de los almorávides. Precisamente el concepto de taifa cristiana, que introduce Lasala en su obra, describe bien el gobierno del Cid (de doña Jimena, mejor dicho) en la Valencia andalusí, una ciudad mora, pero también judía, mozárabe, y en último término cristiana, cuando la conquista un guerrero cristiano y administra su esposa.

La proverbial convivencia peninsular entre diferentes etnias en un periodo de la Edad Media le servirá a Lasala de modelo de vida universal. Y la Valencia de doña Jimena, que hereda las costumbres de vida de las taifas musulmanas, se convierte en emblema de una vida libre, donde el puesto destacado lo obtienen la poesía y la educación, una vida regida por el factor femenino. Es aquí donde el feminismo del texto de Lasala se amplía y abarca la sociedad en su totalidad. Es decir, la política de doña Jimena, presentada en el drama, se opone al modo de hacer política «masculino», históricamente prevaleciente, cuyo vehículo principal fue la guerra. El texto, en último término, enfrenta a doña Jimena con el Cid. *Doña Jimena* aboga por un pacifismo que solo «las hembras» pueden asegurar.

Ahora bien, aunque el texto de Lasala probablemente abusa de la historia y le concede a doña Jimena privilegios que quizá no tuviera –por ejemplo, la decisión de «con quién va a unir sus días», gran autonomía y un papel importantísimo en el gobierno de Valencia–, del mismo modo que también exagera algunos aspectos de la vida de al-Ándalus, se entiende la eficacia de este procedimiento si recordamos el carácter utópico de este texto. Una interpretación específica de la Edad Media se convierte en arma de lucha por una vida más libre, más pacífica en la actualidad. La propia doña Jimena de la ficción sugiere esta conexión entre el pasado y la actualidad explicando que no es una lucha entre religiones, sino entre conceptos de vida. Y estos conceptos, según la autora, prevalecen hasta hoy en día. En resumen, Lasala busca una imagen romántica del Medievo que se corresponda con su cosmovisión actual del mundo. Seguramente comete un consciente abuso de la historia, pero la fragilidad metodológica de la historiografía en la actualidad se lo posibilita y le da la razón.

Además, la visión de la historia que nos ofrece *Doña Jimena* en algunos aspectos viene respaldada por unas argumentaciones interesantes que le preceden. Una de ellas es la que hace Américo Castro sobre la elevación de lo religioso a la categoría política¹. Según Castro, los pequeños reinos medievales cristianos de la Península Ibérica, a imitación de lo que pueden observar entre las fuerzas islámicas que se han introducido a la península, toman la bandera del cristianismo, uniéndose todos bajo la idea de un cristianismo político. Imitan al otro, al moro, y oponiéndosele lo siguen. *Doña Jimena* escenifica la misma idea con la invasión por la parte sur peninsular de los almorávides como una potencia religioso-política, ciega y bruta, que lo arrasa todo, a la que le sigue la invasión norteña de la nueva fuerza del papado que terminará por destruir la idea de libertad que ofrece la Valencia multicultural.

Concluyendo ya esta primera parte del trabajo, hay que decir que los tres textos que tratan el tema cidiano desde la perspectiva actual de hecho excluyen al héroe medieval. El Cid de Gala, aunque sí es una potencia de fondo, no aparece en ningún momento; el de Vállora hace presencia, pero es más bien un Cid caricaturizado, y lo sobrepasa en importancia la figura de Alfonso VI, el rey que unifica los reinos cristianos y hace crecer la semilla de la nación española; el Cid de Lasala es un guerrero cansado y vulnerable, y en última instancia representante de un mundo opresivo. Nuestra época dirige la atención a los actores secundarios, al otro. Pero el interés, y la potencia política y creativa, de la historia cidiana se renueva.

2. Historia y teatro histórico

El propósito de estas dramatizaciones del tema medieval no es recontar los acontecimientos históricos como supuestamente ocurrieron, sino dirigir la mirada hacia las estrategias discursivas de narraciones históricas, cuestionando su veracidad y la visión imparcial del autor. En cuanto a la

1. Véanse las obras de Américo Castro (1965) y (1982).

reescritura del pasado nacional, el género llamado *teatro histórico* cobra una nueva vitalidad a partir de la segunda mitad del siglo XX, mostrando que la Historia no es más que otra ficción, otra narración consolidada que sirve de soporte al discurso oficial. Para entender esta perspectiva histórica en que se inscriben los dramas estudiados hay que tener en cuenta que «lo que los historiadores consideran “hechos” no es algo dado, sino algo que se construye. Ni siquiera los documentos, las fuentes o los archivos consisten en meros datos. Son buscados, establecidos e institucionalizados [...]. Los propios archivos, que el historiador constituye como testimonios del pasado, son fruto de su metodología» (Ricœur, 1999: 97-98). Basándose en estas premisas, el texto literario tampoco pretende dramatizar los acontecimientos pasados, sino desmontar la estructura narrativa del relato histórico para construir una nueva realidad teatral entre el mito y la Historia. En caso de *Anillos*, Gala toma una posición «al margen de la Historia rigurosa» (Gala, 1991: 69), desde la perspectiva de Jimena, la voz femenina que en su época no pudo haber sido la protagonista, pero que ahora observa el pasado desde un ángulo distinto y un enfoque personal, intrahistórico y alternativo a los discursos dominantes. En su obra los personajes reflexionan sobre los conceptos modernos de la Historia, sobre la estructura que sostiene esas grandes narraciones nacionales y crea los roles históricos que las protagonizan:

JIMENA: La Historia cambia tanto según quien nos la cuente. Por eso los reyes pagan tan buenos sueldos a los cronistas. Son los embellecedores de la Historia (Gala, 1991: 130).

ALFONSO: Todos nosotros somos comas, puntos y aparte, puntos y seguido en este vago relato de la Historia. Él [el Cid], no; él es un gran paréntesis (Gala, 1991: 112).

La Historia pertenece a un determinado sistema, tiene una jerarquía, una lógica y unos vigilantes que la custodian, procurando que la construcción establecida se mantenga sólida y que los posibles cambios no perjudiquen a los roles dominantes que la estructuran. Ilustramos este ejemplo con el pensamiento moderno del Rey Alfonso en la obra de Gala; aunque tampoco cree en el mito patriótico, reconoce el valor que ese tiene para la construcción de la identidad nacional, la perduración de una imagen petrificada del pasado glorioso español y su propio papel histórico: «ALFONSO: También yo estoy cansado de esas grandes palabras que tú dices... Pero, ¿qué voy a hacer? No tengo otras. Debo seguir usándolas. ¿Qué pinto yo sin ellas?» (Gala, 1991: 137).

La gran Historia oficial y la figura del Cid tiranizan a todos los demás personajes, sin dejar lugar para cualquier versión histórica diferente y la lectura íntima de sus vidas. El texto dramático de Gala presenta una lucha personal de Jimena para salvar su intrahistoria personal y abrir un camino distinto hacia el futuro. Su personaje se rebela contra la narración histórica oprimente y lucha contra el recuerdo del héroe que sigue imponiéndose y manipulando la vida de los personajes secundarios incluso después de su muerte: «JIMENA: Su memoria es sagrada. Pero yo sigo viva. Cerremos el paréntesis. Tachémoslo. No ha existido. Olvidado» (Gala, 1991: 115). Tanto en la obra de Gala como

en la versión de Magdalena Lasala, *Doña Jimena*, los personajes femeninos buscan su papel en la Historia e intentan liberarse de la figura mítica del héroe. La soledad y la ausencia del hombre han sido su pasado, pero la libertad y la independencia espiritual e intelectual ahora hacen posible imaginar y contar una intrahistoria distinta que marcará la esperanza de su porvenir. Rebeldes, emancipadas, conscientes; ¿consiguen realmente reescribir la Historia a favor de su condición como mujeres y como figuras históricas? La respuesta es obvia; Jimena no llega a satisfacer sus aspiraciones sentimentales con Minaya y el futuro acabará siendo la continuación lógica de su destino solitario por la ausencia del hombre, llamándose ese Minaya o el Cid. Los personajes femeninos de Lasala tampoco consiguen cambiar el rumbo histórico porque su lucha no es de índole política, no pretende conquistar territorios, sino mediante la reescritura y la relectura ocupar la memoria histórica, creando un patrimonio diferente que heredarán las generaciones posteriores. La escena final representa la unión simbólica entre el pasado y el futuro, entre Doña Jimena, ya abuela, y su nieta, también llamada Jimena. La Abuela cuenta su historia a la nieta para que su relato mantenga viva la memoria, no solamente sobre su testimonio personal, sino también sobre el de tantas «mujeres como nosotras» (Lasala, 2008: 124): «JIMENA: Jimena [la nieta] quiere saber, y no le negaré su derecho, a pesar de mi cansancio, pues la vida es una cadena entrelazada de memorias que tejen los hilvanes del futuro» (Lasala, 2008: 127). Ambos dramaturgos reconocen que la Historia se ha escrito por los hombres y, por lo tanto, les pertenece. La cuestión del género no se resuelve con la subversión de los roles tradicionales porque los autores no pretenden cambiar la Historia, sino buscar las voces alternativas, silenciadas por el discurso oficial para «reinventar la historia sin destruirla» (Bueno Vallejo, 1980: 19). De esta manera llegan a ofrecer una perspectiva nueva a través de los papeles femeninos y «dar un versión enriquecedora y no tradicional de los hechos y personas» (Bueno Vallejo, 1980: 19), con el propósito de proponer una explicación reveladora sobre nuestra propia condición histórica.

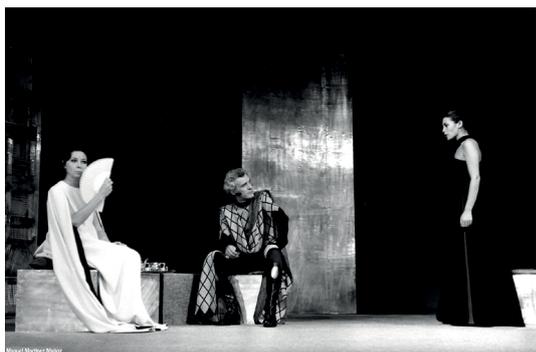
Los autores conceden el papel protagonista a los demás personajes para que puedan olvidar el pasado preestablecido y recrear su futuro en la representación escénica. Las palabras como «patria», «gloria» y «honor» se sustituyen por un léxico íntimo de amor, recuerdos, emociones y proyectos personales de los personajes secundarios de la historia nacional. La leyenda se desmitifica a través de la voz femenina que empieza a cuestionar el heroísmo falso del protagonista histórico, descubriendo su faceta vulnerable y puramente humana: «JIMENA: Los demás quisisteis el bla-bla-bla, y el yelmo, y la coraza, y el poderío, y el gesto. Yo quise sus ronquidos, su asma de última hora, su cansancio y su miedo» (Gala, 1991: 128). De la misma manera se derroca la construcción mítica del personaje masculino en la obra de Lasala; en el puesto del héroe destronado la autora coloca a Doña Jimena que asume el papel protagonista en la nueva versión de la historia, «vestida de loriga y mando (los que fueron del Cid)» (Lasala, 2008: 109).

2. 1. Metateatro y metanarración

La estructura metateatral o del *teatro dentro del teatro* facilita visibilizar la construcción histórica en un montaje escénico delante de los ojos del espectador. En *Anillos* los personajes reflexionan sobre la condición teatral de la vida y su representación histórica: «JIMENA: En esta tonta comedia de la vida, cuyo argumento solo al final se nos cuenta, no hay más que dos papeles bonitos realmente: el del Cid, el del héroe» (Gala, 1991: 95). La protagonista de este drama es la que destruye la máscara de la falsedad histórica, ella es la «destrozona con jabón y bayeta y saca a relucir la verdad, que con tanto cuidado disfrazamos» (Gala, 1991: 130). El autor resalta esa idea en el montaje escénico, indicando en las primeras acotaciones el modo de utilizar la vestimenta de «corteacrónico», «vagamente militar, vagamente cortesano» (Gala, 1991: 75) sin pretensiones miméticas, descubriendo el funcionamiento de la maquinaria escénica (e histórica) que construye las identidades nacionales. La estructura teatral revela la artificialidad del montaje y de sus roles dramáticos, tanto en la escena como en la vida misma o en la Historia:

JIMENA: Los actores que representan una historia sin los trajes, ni los objetos, ni las palabras adecuadas, sin todo el *atrezzo* que le corresponde a esa historia, pueden parecer locos... Pero más locos son los que creen estar representando la verdadera Historia, la Historia con mayúscula, hija mía... Yo siempre me he encontrado perdida en esa Historia grande (Gala, 1991: 88).

Las obras dramáticas tematizan un episodio histórico, pero también la Historia misma se vuelve el tema en su condición de texto, representación o montaje discursivo de un «hermoso cuadro que formamos: la viuda sollozante, el rey que reconoce el poder de un vasallo, el obispo que reparte bendiciones y buenos consejos, la hija consternada que besa la mano de la madre» (Gala, 1991: 150).



Anillos para una dama, Antonio Gala
Teatro Eslava de Madrid

Fuente: Centro de Documentación Teatral.
Fotógrafo: Manuel Martínez Muñoz

El monólogo *El juglar del Cid*, de Pedro Vllora traslada la misma idea al plan narrativo donde el protagonista cuenta la historia del Cid, descubriendo paralelamente el proceso y las estrategias discursivas de su creación narrativa. El único personaje de la obra declara ser el Juglar que bajo su nombre reúne a todos los grandes escritores/narradores/actores de la historia literaria, desde la épica oriental de *Ramayana* y *Mahabbaratha* hasta los autores consagrados de las letras españolas como Calderón y

Cervantes. Dado que su versión del mito cidiano mantiene un constante diálogo con la historia literaria en general, el protagonista reflexiona sobre las técnicas de su propio arte narrativo que convierte la Historia en el relato histórico. Dentro de la estructura postmodernista el narrador cuestiona el canon literario en búsqueda de una forma más actual de recontar los acontecimientos históricos:

Pido excusas si a alguno he molestado con lo que podría considerarse una salida de tono, pero a veces es necesario romper con tanto autocontrol, sobre todo cuando se llevan tantos años como yo forjando y representando la misma perorata [...]. Si mi querido Poema, mi Cantar, ha servido para dar carta de naturaleza a la literatura española, reconozco que sí, que me ha salido muy repetitivo y rebosante de sangre [...] (Víllora, 2009: 35).

En la deconstrucción de la leyenda el autor recurre a las técnicas postmodernistas; el uso paródico de géneros literarios que le facilita cuestionar el mito y la realidad, el texto original y sus distintas versiones, celebrando «el arte como ficción y el teatro como proceso, como performance, non-textualidad, donde el actor se transforma en el tema y el personaje principal» (De Toro, 1997: 22). En el caso de *El juglar del Cid*, el único actor habla en nombre de toda la tradición oral juglaresca y su arte se vuelve el tema principal de la obra, revelando a los espectadores el proceso de su construcción. Este procedimiento le permite recorrer y analizar la Historia española a través de sus protagonistas literarios entre dos épocas –la medieval y la moderna– en una lección sintetizada acerca del desarrollo del género épico hacia la novela moderna:

Mi Rodrigo y mi Quijote compartieron la idea de un viaje en el que conquistar gentes y tierras que poner a los pies de sus amadas. Fueron el primer caballo y el último, con la misma distancia entre el uno y el otro que entre la Jimena real y la Dulcinea imaginada, que entre unas tierras a punto de convertirse en Imperio y un Imperio recién formado y empezando a descomponerse (Víllora, 2009: 39).

El dramaturgo dibuja una línea evolutiva de la literatura española desde el protagonista épico de Don Rodrigo, el primer gran héroe nacional, una figura sólida como la imagen del Imperio deseado en aquel entonces; que se vuelve confuso y equivocado al transformarse en el personaje de Don Quijote, fragmentado y dividido en sí mismo a medida que se vaya diluyendo la imagen gloriosa del Imperio; para convertirse en el prototipo del antihéroe moderno, Don Juan Tenorio, el protagonista fatigado, a veces cruel y dolorosamente humano, llegando así a ser la antítesis del primer modelo literario:

Mi Rodrigo no tenía nada de qué arrepentirse y sí mucho de lo que estar orgulloso; mi Quijote solo quería soñar y soñarse, vivir en el amor y al margen de la realidad, sin hacer daño a nadie más que a sí mismo; mi último Don Juan solo había servido para causar dolor, igual que los infantes de Carrión (Víllora, 2009: 55).

La obra de Víllora pretende ser un tanto didáctica, desde el punto de vista literario, utilizando el género (meta)teatral para polemizar sobre el valor de drama histórico postmodernista, que en vez de ofrecer otra versión del pasado, debería cuestionar el propio sistema narrativo y la ideología en que se inscriben los temas históricos:

Yo no voy al teatro a que me den lecciones. Ya está, ya lo he dicho, ya me he quedado a gusto. No quiero lecciones. Para esto tengo la enciclopedia, bien gorda y bien reluciente y llena de páginas con letra pequeña; o, si no, me meto en internet y me hago una búsqueda que lo flipas (Víllora, 2009: 29).

Somos actores, y por eso nos temen. Nos persiguen porque sabemos lo que todos saben pero solo nosotros decimos lo que todos callan [...]. Porque en la vida hay solo fingimiento, en la escena solo aceptamos vivir con la verdad, hacer de la verdad un juego que merece ser jugado, llegar con la verdad hasta las últimas consecuencias (Villora, 2009: 59).

Por tanto, todas las obras incluyen numerosas referencias intertextuales, ya que uno de sus temas es la historia literaria y la obra de sus precedentes. Los dramaturgos aluden a las obras de Cervantes, Calderón de la Barca y al *Cantar*, situando el mito del Cid y sus versiones dramáticas actuales en un contexto histórico y literario más amplio. En la obra de Gala se parafrasean los versos del *Cantar*, estableciendo un debate permanente entre la veracidad histórica y su reescritura poética: «MARÍA: De cualquier forma, las relaciones de vasallaje se rompieron. / ALFONSO: ¿Cómo no? Ya salió lo de siempre: “Qué buen vasallo si hubiese buen señor.” El Cid no era un vasallo. No tenía condiciones. Ni siquiera fue una persona, fue un acontecimiento» (Gala, 1991: 110). En numerosas ocasiones Gala vincula de manera anacrónica su escritura con el poema medieval, con el objetivo de relativizar no solo la Historia, sino también la historia literaria en tanto que sistemas consolidados. En cuanto a Villora, su versión dramática se estructura íntegramente bajo el concepto de intertextualidad, tal como se ha mostrado anteriormente. Las paráfrasis de otros textos literarios, las citas y sus inversiones paródicamente decodifican el sentido de los textos antiguos y les otorgan un valor nuevo en el sistema literario postmodernista, jugando con «el tratamiento al mismo nivel de hecho y realidad, realidad y mito, verdad y mentira, original e imitación, como un medio de subrayar la indecibilidad; autorreferencialidad y “metaficción” como medios de dramatizar la inevitable circularidad; versiones extremas del “narrador no fiable”» (Calinescu, 2003: 294). Ya que el protagonista de su obra responde al nombre del supuesto autor del *Quijote*, Cide Hamete Benengeli, y declara ser el gran Juglar de todas las obras renombradas de la historiografía literaria, Villora no pretende escribir otra historia del Cid, sino versionar y parodiar la Historia y la historia literaria española. En cuanto al drama *Doña Jimena*, estructuralmente menos compleja que otros dos textos, las técnicas metateatrales y metanarrativas no se utilizan para subvertir el discurso oficial, sino para facilitar los saltos en el tiempo y en el espacio o para dinamizar las partes descriptivas del drama. Algunos papeles dramáticos desdoblan entre el personaje y su voz narrativa que recuerda, explica o reflexiona sobre los sucesos históricos. Los dos niveles dramático-narrativos corren paralelos; las acciones de los protagonistas van acompañadas del ritmo contrapuntístico de su voz extradiegética, creando el equilibrio entre los acontecimientos pasados y su reconstrucción escénica en el presente.

2.2. Teatro histórico y actualidad

Ahora bien, ¿por qué tratar el tema de una época remota, tan lejana a nuestra manera de ser y entender el mundo? ¿Cuál es el propósito de estas dramatizaciones? Ya se han dado algunas sugerencias al comentar diferentes aspectos de las obras; las cuestiones históricas, culturales y literarias en la

reinterpretación de la Historia, la reescritura del pasado y la actualización de los valores medievales en nuestra época. Respecto al drama histórico a partir de la segunda mitad del siglo XX, el dramaturgo y teórico literario Antonio Buero Vallejo señala que solamente «es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente [...] y la relación viva existente entre lo sucedido y lo que nos sucede», dado que «la historia misma de nada nos serviría si no fuese un conocimiento por y para la actualidad» (1980: 19). Esta idea es el ancla de las obras analizadas, ya que los autores construyen el desenlace dramático dentro de un contexto temporal impreciso y disuelto entre varias épocas para vincular el tema pasado con el presente del espectador. Los elementos escénicos ayudan a crear esa sensación de atemporalidad que sumerge al espectador en la obra teatral. En la parte introductoria Gala indica que su obra «tiene adrede un aspecto intemporal», el escenario «alguna vaga sugerencia morisca» (1991: 73), el vestuario es «de corteacrónico, imposible de situar en época alguna» (1991: 75), «al principio es de la época, aunque no muy marcado, luego va modernizándose», mientras el lenguaje «es de hoy, lo entendemos, pero tiene no sé qué aroma ajeno al lenguaje no estrictamente de hoy» (1991: 73). Las obras de Vllora y Lasala tampoco requieren la rigurosidad mimética en la retratación de la época medieval y de esta forma el pasado aparece como un eco lejano o una sugerencia que nos trae el recuerdo o el «aroma» del pasado en el presente de la representación.



Anillos para una dama, Antonio Gala
Teatro Eslava de Madrid
Fuente: Centro de Documentación Teatral.
Fotógrafo: Manuel Martínez Muñoz

Además de los elementos escénicos, el lenguaje juega un rol importante a la hora de actualizar el tema y así poder contar con la identificación o el reconocimiento del público. Dado que los tres textos dramáticos parodian la documentación histórica que sirve como testimonio oficial, los autores emprenden la tarea de *traducir* el lenguaje formal y cortés de la época antigua al lenguaje coloquial y a veces vulgar, rebuscado con la intención de trivializar el discurso histórico; los matrimonios reales se traducen en «líos», la batallas honradas en «porrazos» o las

violencias contra las hijas del Cid a poner «el culo morado a cintarazos» (Gala, 1991: 127-128). Como todos los anacronismos, esas *salidas* de la retórica oficial hacen que el lector reflexione sobre la construcción del discurso histórico y que reconsidere las maneras de interpretar las narraciones sobre el pasado. De esta forma, el lenguaje informal y cotidiano consigue acercarnos un tema alejado en el tiempo y distinto al código ideológico de nuestra época. Asimismo, la obra de Pedro Vllora, *El juglar del Cid*, hace hincapié en la necesidad de actualizar el poema, tanto en la reestructuración del relato como en el estilo lingüístico y la antigua retórica para conseguir acercar el tema al lector y al espectador contemporáneos.



Anillos para una dama, Antonio Gala
Teatro Eslava de Madrid

Fuente: Centro de Documentación Teatral.
Fotógrafo: Manuel Martínez Muñoz

Finalmente, la reinterpretación del tema medieval tiene como propósito problematizar la época actual, recapacitar de una forma innovadora sobre el pasado y facilitar hacer las proyecciones sobre el futuro al que nos enfrentamos, como lectores y espectadores, pero sobre todo como ciudadanos y miembros de la colectividad humana. El drama histórico, por ser teatro y no historia, tiene la responsabilidad ética y estética de abrirse hacia nuevas interpretaciones del pasado que puedan explicarnos el

tiempo presente e iluminar el camino que podría ser el futuro de la Humanidad. Por tanto, el teatro histórico debería siempre decir «más acerca de la época que lo produce que acerca de la época que representa» (Mayorga, 1999: 9) y tener la ambición de «ser una ayuda para comprender el pasado, y de ser un instrumento para preparar el futuro» (Spang, 1998: 25). En *Doña Jimena*, la autora problematiza los asuntos histórico-políticos de la Península, como la supremacía de la cultura cristiana y la negación del patrimonio histórico creado en un contexto multicultural: árabe, cristiano y judío.

DOÑA JIMENA: Los musulmanes hispánicos tienen una idea de Dios tan parecida a la de los cristianos y judíos hispánicos que no solo por la piel y las costumbres nos parecemos todos, sino también por la forma de ser y de vivir la vida. ¡Somos hermanos hispánicos! (Lasala, 2008: 77).

DOÑA JIMENA: El peligro de la cristiandad acérrima que viene de Europa y el peligro del islamismo inculto de los almorávides que viene de África es el mismo, pues unos y otros han visto también que esta tierra es rica en su naturaleza y ambicionan su paraíso por igual (Lasala, 2008: 78).

Haciendo referencia al contexto geopolítico determinado, la autora nos obliga a una reflexión severa acerca de las verdaderas causas de los conflictos políticos y económicos que siguen escribiendo la Historia sangrienta del Mediterráneo. De forma parecida, la obra de Gala juega con los diferentes aspectos del mito cidiano, relacionando el *Cantar* con la supuesta verdad histórica sobre el héroe nacional y ofreciendo la *contraversión* de la narración oficial en una desconstrucción lúdica y postmodernista del pasado a base de «parodia, ironía, intertextualidad, montaje, relativización de la historia y del concepto de la verdad» (De Toro, 1997: 16). Finalmente, *El juglar del Cid* analiza el impacto de la literatura y el poder de la palabra en la construcción de las ideologías culturales y políticas en un «trabajo de composición y de recomposición que refleja la tensión ejercida por la espera del futuro sobre la interpretación del pasado» (Augé, 1998: 47).

Bibliografía

AUGÉ, Marc (1998), *Las formas de olvido*, Barcelona, Editorial Gedisa.

BUERO VALLEJO, Antonio (1980), «Acerca del drama histórico», Primer acto, 187, pp. 18-21.

CALINECU, Matei (2003), *Cinco caras de la modernidad. Modernismo. Vanguardia. Decadencia. Kitsch. Postmodernismo*, Madrid, Alianza Editorial.

Cantar de Mio Cid (2011), ed. Alberto Montaner, Madrid-Barcelona, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

CASTRO, Américo (1965), *La Celestina como contienda literaria. Castas y casticismos*, Madrid, Gredos.

CASTRO, Américo (1982), *La realidad histórica de España*, México, Editorial Porrúa.

DE TORO, Alfonso (1977), «Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica», en *Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, ed. Alfonso de Toro, Madrid, Iberoamericana, pp. 11-40.

GALA, Antonio (1991), *Anillos para una dama*, Madrid, Grupo Editorial Bruño.

LASALA, Magdalena (2008), *Doña Jimena. Una historia de amor y felicidad en tiempos convulsos*, Zaragoza, Teatro Arbolé.

MAYORGA, Juan (1999), «El Dramaturgo como historiador», *Primer Acto*, 280, pp. 8-10.

RICEUR, Paul (1999), *Historia y narrativa*, Barcelona, Ediciones Paidós-Universidad Autónoma de Barcelona.

SPANG, Kurt (1998), *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Navarra, EUNSA.

VÍLLORA, Pedro (2009), *El juglar del Cid*, Madrid, Ediciones Irreverentes.

Janeš, Matija e Ivana Krpan, «Historia Medieval en tiempos sin historia. Unas propuestas teatrales», *Monografías Aula Medieval*, 6 (2017), pp. 91-108.

Resumen

Este trabajo analiza tres textos contemporáneos que reescriben en forma dramática el tema cidiano: *Anillos para una dama* (1991), de Antonio Gala; *El juglar del Cid* (2009), de Pedro Vllora; y *Doña Jimena* (2008), de Magdalena Lasala. Primero se estudian las obras dramáticas en relación con el *Cantar de mío Cid*, especificando sus diferencias en cuanto al desarrollo argumental y los enfoques que toman hacia la Historia y el tema clásico respectivamente. A continuación, se analiza el tema medieval en el contexto teatral actual y dentro del marco teórico del *teatro histórico*. Las obras cuestionan la estructura del relato histórico, recurriendo a técnicas que visibilizan la condición teatral de la representación histórica –metateatro, intertextualidad, parodia y enfoque intrahistórico– para poder recapacitar de una forma innovadora sobre el pasado.

Palabras clave

Teatro histórico
Drama histórico
Poema de mío Cid
Teatro español actual
Metateatro

Abstract

This article analyzes three contemporary texts that rewrite *The Poem of the Cid* in dramatic genre: *Anillos para una dama* (1991) by Antonio Gala, *El juglar del Cid* (2009) by Pedro Villora and *Doña Jimena* (2008) by Magdalena Lasala. In the first place, the plays are studied comparatively, regarding their relation to the medieval poem and the differences in the plot structure and their approaches towards History. Secondly, the medieval topic is analyzed within the current theatrical tendencies and the theoretical framework of *Historical Theater*. These plays subvert the structure of the historical narrative and use techniques that make visible the theatrical condition of the historical representation –such as metatheater, intertextuality, parody and intrahistoric approach– in order to re-think the past in an innovative way.

KeyWords

Historic Theatre
Historic Drama
The Poem of the Cid
Contemporary Spanish Theater
Metatheatre



Storyca

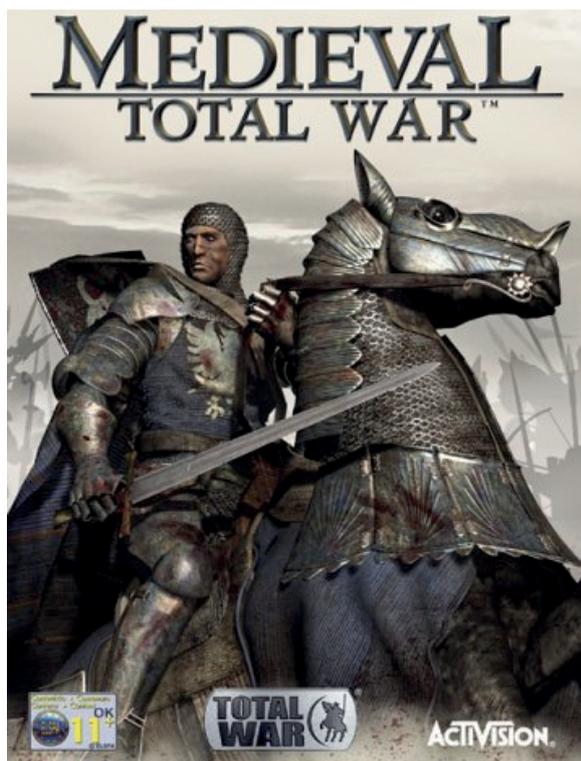
Del Cid y la zarrampla: el imaginario caballeresco español en los videojuegos

DANIEL ESCANDELL MONTIEL
Manchester Metropolitan University

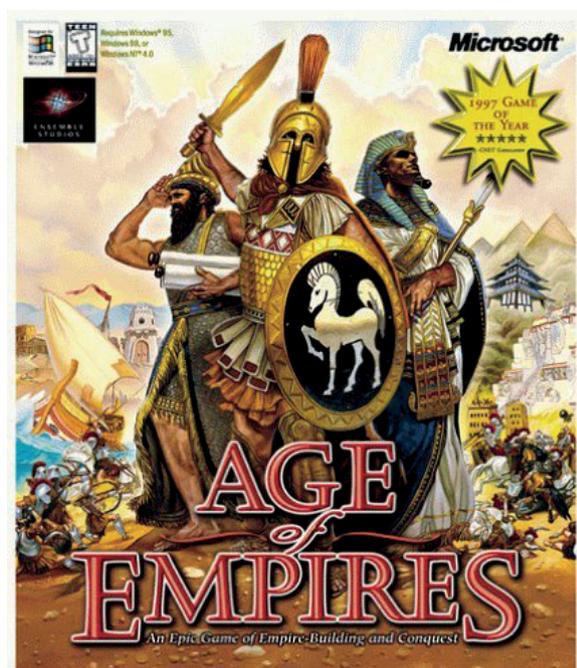
1. Introducción

El Medioevo ha sido una constante fuente de inspiración en los videojuegos tanto en su vertiente histórica como en la revisión de los mitos más destacados de esa época o incluso a través de la reutilización de los mundos de fantasía ambientada en mundos mágicos inspirados, a su vez, en la Edad Media mitológica. Es decir, que a través de múltiples videojuegos se ha recurrido a figuras históricas como Juana de Arco, a momentos clave como la caída de Constantinopla en 1453 o al ciclo artúrico para dar lugar a títulos que han apostado, predominantemente, por la estrategia en tiempo real, como las sagas *Europa Universalis* o *Medieval: Total War*, por nombrar ejemplos recientes, algunas de ellas alcanzando gran popularidad, como *Age of Empires*.





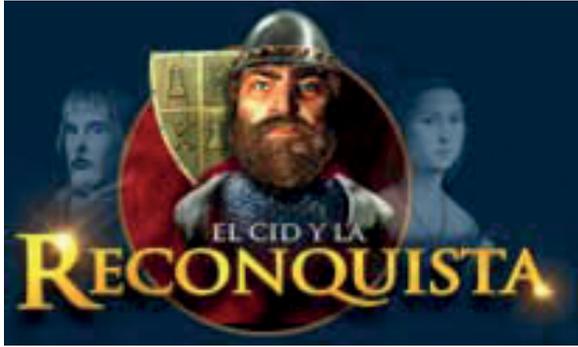
Medieval: Total War



Age of Empires

La presencia de la historia de España no ha sido precisamente anecdótica, pese a que la industria del videojuego no ha alcanzado madurez en nuestro país. Esto se debe a que el poder y la influencia de los reinos que terminarán conformando España en los videojuegos que recurren a los conflictos de la Edad Media es ineludible, y en algunos casos han aparecido también figuras destacadas. Así, el juego *Tzar* tuvo una expansión –*Tzar: El Cid y La Reconquista*– centrada por completo en la Reconquista en la que, como no podía ser de otro modo, tanto el Cid como don Pelayo tenían papeles destacados en un videojuego en el que entre las misiones propuestas estaba conquistar Covadonga, alcanzar el éxito en Navas de Tolosa y, por supuesto, conseguir la rendición de Granada. Por su parte, en *Europa Universalis IV* los jugadores pueden formar la nación de España (por imposición militar o acuerdos diplomáticos) a partir de Castilla, Aragón, Navarra y Portugal repasando, así, la Guerra de Sucesión Castellana o las Guerras italianas, dos importantes eventos dentro del videojuego.¹ De hecho, si el usuario juega bien sus cartas y consigue las victorias necesarias ante Francia y Austria se consigue llegar a formar el Imperio. Por supuesto, como videojuego, hay múltiples licencias históricas y los actos y decisiones del usuario influyen, dando lugar a ucronías de distinto impacto, pero en líneas generales el historicismo es

1. De hecho, puesto que cubre un amplio periodo histórico de casi cuatro siglos, se incluyen otros importantes conflictos de la Edad Moderna, como la Guerra de los 80 Años, pudiendo luchar tanto por el bando de los Países Bajos para decidir el destino de Flandes. La importancia de este conflicto para definir la formación de los países modernos de Europa es más que conocida y el peso de España, a través de los tercios, las acciones del Gran Duque de Alba, y las decisiones políticas del reino.



Tzar: *El Cid y la Reconquista Expansion*

importante en este título y es quizá uno de los que más peso ha dado a España en un recorrido histórico que va desde 1444 hasta 1821.

Asimismo, hay algunos puntos de la historia relevantes para España durante su campaña, como la Batalla de Lepanto de 1571, que han aparecido en juegos similares. Ese conflicto aparece reflejado en *Age of Empires II*, título que alberga

diversos conflictos europeos, comenzando con la Batalla de Poitiers de 732, pero también muy alejados de nuestra región, como la Batalla del Punto de Noryang de 1598. El juego tiene margen para algunos conflictos muy concretos y ahí la toma de Valencia vuelve a ser protagonista.

Por tanto, no sería justo caer en lamentaciones sobre la ausencia de España y su historia en los videojuegos, pese a que evidentemente la popularidad y presencia no es comparable con la de otros mitos nacionales de nuestro entorno. El ciclo artúrico forma parte de la cultura popular mundial con suficiente peso como para integrarse en un videojuego de la mascota de Sega, *Sonic and the Black Knight*, en el que varios de los personajes artúricos se funden con los del mundo del erizo azul: Lanzarote del Lago es Shadow the Hedgehog, Galahad es Silver the Hedgehog, Gawain es Knuckles the Echidna, etc., e incluso aparece la Dama del Lago (que es Amy Rose). Este tipo de cruce entre mundos es lo suficientemente común como para no considerarlo una excentricidad, pero sí cabe preguntarnos si hubiera sido posible realizar un proyecto similar (y esperar que tuviera el impacto necesario en el mercado internacional) con otros mitos medievales. El peso de la cultura anglosajona y la difusión del ciclo artúrico² a través de todo tipo de producciones de la cultura pop han ayudado a forjar un ítem cultural fácilmente reconocible y exportable que trasciende su peso específico como conjunto de leyendas fundacionales.

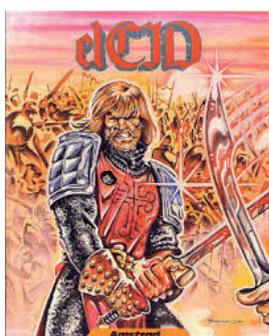
Frente a ello, tengamos como referencia algunos importantes mitos e hitos literarios europeos reflejados en el mundo de los videojuegos: *La Chanson de Roland* no cuenta con una presencia palpable ni cuantitativa ni cualitativamente en videojuegos y otros importantes hitos literarios europeos. Otros personajes históricos (como el suizo Guillermo Tell o el italiano Marco Polo) son populares pero no han conseguido una presencia capitalizada en los videojuegos. Algo similar sucede también con destacados personajes literarios, como Sigfrido, que aunque sí han dejado cierta impronta en este segmento del ocio, forman parte de un grupo de referencias mitológicas y culturales esencialmente paneuropeas, como los dragones y los caballeros que se enfrentan a ellos.

2. Otros personajes de leyenda, como Robin Hood, han tenido también una fuerte difusión e internacionalización con presencia en videojuegos a través de versiones propias inspiradas en el material original o bien en alguna de las adaptaciones al cine.

Todo ello teniendo en consideración que nos centramos por completo en la Edad Media desde un punto de vista Occidental, y por tanto no cubriremos el peso de otras regiones, como Asia u Oriente. Por ejemplo, a través de una versión entre idealizada y deformada del orientalismo, Oriente Medio sirve de marco para títulos como el clásico *Prince of Persia* y buena parte del primer *Assassin's Creed* (nos lleva a Tierra Santa en la época de la Tercera Cruzada). Por su parte, Japón y China tienen representados su época feudal (histórica y legendaria) sobradamente con sagas de acción como *Sengoku Basara*, *Dynasty Warriors* y *Way of the Samurai*, e incluso juegos occidentales como el título de estrategia *Sengoku* o la subsaga *Total War: Shogun*, por mencionar unos pocos ejemplos.

2. El Cid: la gran figura medieval de España, también en los videojuegos

Desde el punto de vista occidental, la construcción mítica del ciclo artúrico permite apoyarse en la magia y a partir de ahí explotar ambientaciones de fantasía que son evidentemente interesantes para el ámbito de los videojuegos. En el caso de las obras y mitos caballerescos del Medioevo español, y todas sus circunstancias distintivas en relación con las de las culturas cercanas, el Cid es el personaje emblemático, pero sus victorias después de muerto no aportan suficiente sustento mitológico para dar pie a elementos como los asociados a figuras como Merlín. Sin embargo, el personaje en sí mismo sí tiene una fuerza icónica capaz de trascender la figura histórica y literaria y llegar a los videojuegos, como veremos en los hitos de la industria que vamos a destacar a continuación.³



El Cid

Manuel Orcera (programador) y Francis Moragrega (grafista) publicaron en 1987 *El Cid*, videojuego que se lanzó en los ordenadores de 8 bits más importantes de la época (Amstrad CPC, Sinclair ZX Spectrum y MSX). El juego fue distribuido en España por Dro Soft y en el Reino Unido por Mastertronic. Se apostaba en él por una perspectiva isométrica y la acción con control directo sobre el Cid combinando una ambientación de inspiración musulmana-medieval,⁴ con otros mágicos. La pantalla de introducción que contaba la historia del juego decía: «En el siglo XI un pergamino con un conjuro diabólico fue dejado en la tierra. Solo se puede neutralizar si es leído por dos

3. Ante la imposibilidad de hacer en estas pocas páginas un recorrido pormenorizado por todos los títulos de la historia de los videojuegos, hemos seleccionado los juegos a los que haremos referencia teniendo en consideración aspectos como su origen, impacto o relevancia en su momento de publicación. Por tanto, hemos dado prioridad a su valor cualitativo para la presencia del héroe medieval, así como el impacto que puede representar para la figura del caballero.

4. Al menos, así es en cuanto al diseño general de los enemigos, que resultan claramente inspirados en los retratos de Saladino y sus tropas tras pasar por el filtro del imaginario cristiano y su arte. Sin embargo, a las tropas musulmanas hay que añadir también enemigos cuyo diseño se basa en los soldados de las Cruzadas, todos ellos decididos a derrotar al Cid para alcanzar su gloria.

hombres puros [...]. Tu deber es conseguirlo y que no caiga en malas manos» (Dro Soft, 1987). El manual presentaba una versión mucho más extensa de ese texto con referencias las fuerzas satánicas responsables de ese pergamino:

[El] audaz caballero, Rodrigo Díaz, el Cid, consciente del peligro que tales sucesos suponían para el desarrollo de la paz en la tierra, decide hacerse con el conjuro y personalmente custodiarlo hasta su posterior lectura por dos hombres justos, libres de pretensiones y cuya única ocupación fuese la oración, hecho el cual neutralizaría el oscuro poder del pergamino (1987: 2).

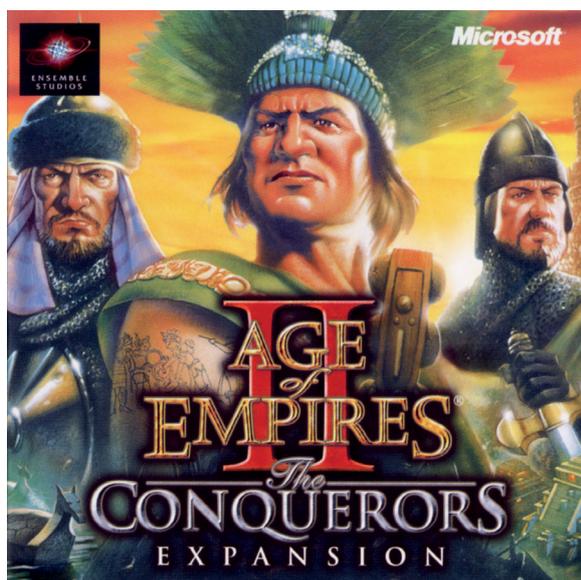
Pese a la simplicidad de la acción que podía ofrecer el juego, pues como otras producciones de la época se trata de un título fuertemente condicionado por las limitaciones del hardware, el usuario debía encontrar varios objetos (una lámpara que permite atravesar los dominios demoníacos, y un saco de dinero para comprar el último ítem, una llave mágica). En el juego aparece también, aunque con un papel anecdótico, doña Jimena, creando así un dúo de personajes históricos y literarios que forman parte de un universo diferente en el videojuego.

Los juegos de estrategia, por su propia concepción, no suelen tener un gran personaje protagonista frente a aquellos títulos, como los de acción, en los que uno o más personajes están bajo control directo del usuario. En la estrategia, tanto en tiempo real como por turnos, puede haber personajes especiales en forma de unidades con características concretas y en algunos casos existen los juegos con unidades individualizadas por completo,⁵ aunque no es la tónica dominante. En *Tzar: El Cid y la Reconquista* nos encontramos una expansión autónoma⁶ que se vendió de manera oficial solo en España en 2000 tomando como base *Tzar: Burden of the Crown*, de ese mismo año (en ambos casos de mano del estudio búlgaro Haemimont Games). La presencia del Cid en este caso es limitada, pues no es el protagonista del juego. Así, durante el desarrollo de la campaña aparecen personajes históricamente relevantes, como don Pelayo en la batalla de Covadonga de 722 y el Cid en la de Valencia de 1094. No hay espacio para el desarrollo del personaje histórico ni se profundiza en su impacto cultural como parte de la historia literaria. La confluencia de don Pelayo y el Cid, sin embargo, ayuda a reflejar no solo el periodo histórico de la península ibérica, sino también a construir un retrato aproximado de la construcción mitológica de lo que terminará siendo España.

5. Por ejemplo, en la saga *Fire Emblem* de Nintendo (nacida en 1990) se ofrece un juego de rol y estrategia por turnos en el que cada unidad tiene características únicas. Además, la muerte de los personajes es permanente, reforzando más si cabe su unicidad.

6. Con esta expresión nos referimos a juegos que reutilizan el código, herramientas de programación e incluso parte de los contenidos artísticos para aumentar los contenidos, expandiendo la duración del juego original. Otra característica habitual es que no se modifican aspectos de la jugabilidad o bien los cambios son mejoras de escaso impacto en la mecánica global. Si esta expansión no necesita tener el juego original instalado es autónoma, como un juego comercial estándar, pero sin alcanzar la duración o niveles de producción de un videojuego autónomo e independiente. Hoy en día es cada vez más popular el uso de la etiqueta *serious games*, aunque suele reservarse para cuando los juegos en cuestión tienen algún tipo de aplicación directa en educación, ingenierías y otros campos industriales o sociales, priorizando claramente esas características por encima de los componentes lúdicos. Dado lo amplio de estas etiquetas y la laxitud con la que tantas veces se han empleado ambos términos han aparecido diferentes propuestas de catalogación del fenómeno, entre las que destacamos la de Djaouti, Alvarez y Jessel (2015).

Frente a ellos, el más reciente *Medieval: Total War* ignoró la historia y cultura de la Península Ibérica en buena medida, aunque los usuarios podían encontrar una unidad especial para el combate que representaba al Cid (también las había de Saladino, Ricardo Corazón de León y otros). Por su parte, la continuación *Medieval II: Total War* incluyó a España como una de las facciones disponibles y el Cid aparece en el juego como un general rebelde en Valencia si jugamos la campaña española. En ella, el Cid se opone a las tropas españolas y apoya a las musulmanas, aunque podemos reclutarlo para nuestro bando. En la expansión *Medieval II: Total War: Kingdoms la conquista de América* contó tanto con facciones como la maya, azteca y española como con la apache y las colonias inglesas.



Age of Empires II: The Conquerors Expansion

Esta presencia a través de facciones y unidades especiales basadas en destacados personajes históricos tiene su antecedente en uno de los grandes clásicos del género de la estrategia en tiempo real, *Age of Empires II*.⁷ En él hay –como parte de la expansión *The Conquerors*–⁸ una campaña dedicada al Cid. De hecho, la expansión incorpora las campañas de Atila, de Moctezuma (en su defensa contra Hernán Cortés) y la ya mencionada del Cid. En ella debemos ganar justas hasta enfrentarnos a las tropas de Ben Yusuf así como, claro, lograr la victoria clave de la reconquista

de Valencia. En este caso, gracias al foco en la figura histórica durante la campaña, se vive también el exilio, todo ello acompañado de diferentes secuencias de texto y audio que ayudan a contextualizar históricamente los escenarios de juego.

El Cid no es el único gran personaje histórico que aparece con campaña propia entre el juego y su expansión. Así, en total, se ofrecen las de William Wallace (que es el tutorial del juego principal), Juana de Arco, Genghis Khan, Saladino, Federico I Barbarroja, Atila y Moctezuma. Por tanto, pese a que entre los escenarios reales que se recrean no hay quizá un gran peso de la historia ni de los personajes españoles, la presencia de una campaña centrada particularmente en el Cid permitiendo emular múltiples momentos esenciales

7. En cuanto a los posibles usos educativos de esta saga en particular, puede consultarse Ayén (2010). Sobre el uso de los videojuegos como herramienta para la enseñanza de Historia en secundaria es recomendable el trabajo de McCall (2011).

8. En 2013 se lanzó una segunda expansión, en esta ocasión para la revisión con gráficos de alta resolución del juego que se publicó ese mismo año (y que incluye los contenidos originales y los de *The Conquerors*). Con el título *The Forgotten*, en esta nueva expansión se incorporaron cinco civilizaciones más: italianos, indios, eslavos, húngaros e incas, con nuevas unidades, campañas y tecnologías. También en 2013 se lanzó otra expansión, *The African Kingdoms*, con bereberes, etíopes, portugueses y malienses.

de la vida del personaje hace que la presencia de lo español destaque, también con escenarios que reproducen la península ibérica.

Debemos tener en consideración que el primer juego de la saga se centraba en la Edad Antigua y que esta segunda entrega cubre desde la Edad Media hasta el principio de la Edad Moderna; la tercera y última parte se centra ya en la Edad Moderna.⁹ Por tanto, el foco principal de interés reside, desde el punto de vista del Medieval, en la segunda parte, que incluyó –entre el juego principal y su expansión– múltiples civilizaciones: europeas (ingleses, celtas, godos, españoles, francos, vikingos y teutones), de Oriente Próximo y Medio (bizantinos, sarracenos, persas y turcos), de Asia (mongoles, hunos, chinos, japoneses y coreanos) y de América (mayas y aztecas). Aunque hay diferencias notables entre las civilizaciones, el foco puesto en ellas no es siempre equiparable (su presencia en el juego principal o en las expansiones implica en sí misma una priorización en la relevancia de los contenidos) y se observa un mayor peso de la zona europea.

2. 1. *Edutainment* en torno al Cid

La potencia de la figura del Cid ha dado lugar a la producción de la aplicación lúdica para dispositivos móviles *El camino del Cid*,¹⁰ en esta ocasión a cargo de una empresa española con la colaboración del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. Este programa se divide en dos secciones claramente diferenciadas. Por un lado, hay una suerte de yincana basada en la geolocalización que con unas pistas nos invita a visitar diferentes localizaciones vinculadas con el Cid en provincias como Burgos, Guadalajara o Teruel. En esta sección, titulada «Los secretos del Cid», se nos propone localizar monumentos y zonas de interés en las provincias seleccionadas a partir de elementos del personaje histórico y literario.

La parte principal de la aplicación, llamada «El camino del Cid», es en esencia un juego de preguntas y respuestas que pone a prueba nuestros conocimientos sobre el personaje y su historia, además de sobre otros elementos culturales, como gastronomía, geografía, arte, etc., con las diferentes regiones que se recorre durante la partida. En su diseño el tablero da paso a casillas sobre escenarios que nos van llevando por un total de 8 rutas consecutivas mediante entornos diseñados con gráficos poligonales para recrear el camino hasta Valencia, donde concluye el videojuego, desde su inicio durante el exilio en Burgos. No hay, por tanto, ni acción directa como en el caso de *El Cid* de 1987 ni estrategia

9. Fuera de la ambientación histórica que une esta trilogía, debe tenerse en cuenta que en 2002 apareció *Age of Mythology*, de corte mitológico y con abundantes elementos de fantasía provenientes de las culturas griega, egipcia y nórdica principalmente.

10. La aplicación está disponible en Android como descarga gratuita y en el sistema operativo iOS para dispositivos móviles de Apple como el iPhone previo pago, ambas desarrolladas por Gestionet. No deben confundirse con la aplicación *Camino del Cid* de COTESA (Centro de Observación y Teledetección Espacial) con subvención del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes; ambas aplicaciones, eso sí, son parte de la oferta del Consorcio Camino del Cid. La aplicación desarrollada por COTESA es una suerte de guía de viajes con información sobre hitos históricos y literarios vinculados con la figura de Rodrigo Díaz de Vivar, Bienes de Interés Cultural (BIC) asociados a su figura y también las poblaciones y servicios relevantes como parte de la ruta turística sugerida.

militar como en *Tzar: El Cid y la Reconquista*, sino un juego educativo¹¹ con un formato en realidad muy tradicional (preguntas y respuestas).



El Camino del Cid

El antecedente de este título lo encontramos en 2007, cuando el Consorcio Camino del Cid (responsable de las aplicaciones para móviles antes comentadas) distribuyó en formato CD-ROM el videojuego para PC *El Camino del Cid* con motivo del VIII Centenario del *Cantar de Mio Cid*. Como la posterior aplicación para móviles,

ofrecía ocho fases diferentes, aunque en esta ocasión a las preguntas para demostrar conocimientos se debe sumar un componente estratégico (incluyendo pactos y conquistas) y resolución de enigmas, por lo que había un componente de conocimientos, estrategia y azar en las partidas. Este juego se empleó para llevar a cabo un concurso escolar en el que participaron 1731 alumnos de secundaria provenientes de 61 colegios de las ocho provincias en las que discurre el trayecto del Cid (esto es, Burgos, Soria, Guadalajara, Zaragoza, Teruel, Castellón, Valencia y Alicante).¹²

3. Mitos castellanos en los videojuegos

Más allá del Cid como personaje histórico y literario, el otro gran personaje de la literatura medieval española es Amadís de Gaula, que sí cuenta con elementos artúricos y fantásticos, como magos y monstruos en la obra homónima. Además, tuvo impacto más allá de nuestra cultura con traducciones al francés y continuaciones apócrifas tanto en castellano como en italiano y alemán. Y, sin embargo, no tiene presencia palpable en la cultura popular¹³ ni en los videojuegos; al menos, no de forma directa, pese a que ha habido académicos que han identificado sus valores y relevancia para el presente siglo (Lucía, 2008).

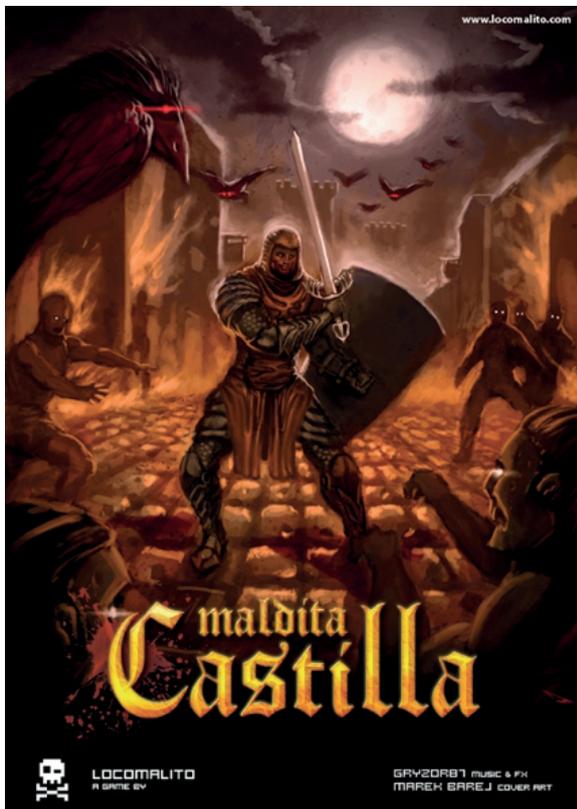
11. Esta categoría de productos suele ser conocida por su etiqueta anglosajona *edutainment* y recoge en realidad desde videojuegos que tienen como función principal la enseñanza hasta aquellos que hacen de ese un objetivo muy secundario. Por supuesto, se emplea no solo en la industria informática, sino también en televisión y otros espacios de ocio y entretenimiento que han sido aprovechados para facilitar procesos de aprendizaje o educación al tomar como base su componente lúdico o desenfadado, así como su capacidad de potenciar el elemento afectivo del proceso de aprendizaje entre los discentes. Debemos tener en consideración que esta etiqueta se ha empleado también cuando elementos de cultura popular han sido instrumentalizados para difundir modelos de conducta o enseñanzas determinadas a través de las mismas. En este sentido, Rosin (2006) documentó el uso de las telenovelas como forma de difusión de hábitos y su capacidad como instrumento de educación social.

12. Estos datos han sido facilitados por el Consorcio Camino del Cid, a quienes agradecemos su colaboración suministrando estas y otras informaciones relativas a sus juegos y aplicaciones.

13. Además de dichas continuaciones, traducciones y demás textos de la propia época, ha habido diversas óperas (la primera documentada es la de Jean-Baptiste Lully y Phillipe Quinault en 1684, tomando como partida el texto francés adaptado por Nicolas de Herberay des Essarts), pero no podemos considerar esto un impacto en la cultura popular y, desde luego, dista mucho del reconocimiento del ciclo artúrico. Como personaje estrictamente de ficción, a diferencia del Cid (erigido, además, como encarnación del mito fundacional de España), su figura no ha contado con el respaldo institucional ni regional, razón por la que posiblemente no cuenta con el mismo reconocimiento entre el público.

El juego *Maldita Castilla*, de Locomalito,¹⁴ se concibe como un homenaje a los videojuegos de finales de los años 80 incorporando elementos de la literatura, la mitología y la historia de la Edad Media española. El propio Alfonso VI de León es quien encarga al personaje que controlamos, don Ramiro (junto a otros caballeros), que se enfrente a los peligros que asolan su reinado, incluyendo la ciudad inventada de Tolomera del Rey, cuando un demonio consigue engañar a una moura que llora por la pérdida de su amor para forjar una llave con la que abrir la puerta de Castilla a los seres del averno. En la descripción oficial del juego se comentan las influencias principales, que incluyen videojuegos, pero también una relevante pieza literaria:

Pinturas, códices y lugares de la antigua España, especialmente de Castilla. El Amadís de Gaula, el mejor libro de caballería jamás escrito. Arcades de mediados de los 80 como Ghost[s]'n Goblins, Tiger Road, Black Tiger, Shinobi, Rygar, Karnov, Rastan o Trojan (Locomalito, 2012).



Maldita Castilla, Locomalito

La referencia principal en el ámbito de los videojuegos es *Ghosts'n Goblins*, recreativa de Capcom aparecida en Japón en 1985 y que nos permitía controlar a Arthur, un caballero medieval, en un juego de acción y plataformas de desarrollo lateral mientras se enfrentaba a hordas de zombis, espectros y toda suerte de criaturas. Esta es la mecánica de juego básica que reproduce *Maldita Castilla*. En cuanto a las referencias literarias, resulta innegable que hay múltiples guiños a la figura del héroe caballeresco y que el folclore español está presente, aunque tomando elementos de toda la geografía (no se restringe a Castilla) e incluso criaturas de tono más genérico, como ciertos tipos de espectros o los zombis.

El tercer jefe final del juego es Quijote loco (Crazy Quixote),¹⁵ que tiene una apariencia metálica completa

14. Estudio y seudónimo del desarrollador malagueño Juan Antonio Becerra. Este juego fue creado en colaboración con Gryzor87 (música y efectos de audio), con manual diseñado por Jacobo García e ilustraciones promocionales de Marek Barej. El título se distribuye gratuitamente (*freeware*) en su versión para ordenador, lanzada en 2012. En 2016 debuta en consolas, en formato comercial, con la versión revisada *Maldita Castilla EX* publicada por Abylight Studios. Nosotros nos centramos en la versión original para ordenador.

15. Los (escasos) textos del juego están en inglés, pero los nombres de los enemigos y otros elementos del juego aparecen en castellano en el manual de instrucciones. Solo unos pocos enemigos son omitidos, sin duda para reservar algunas sorpresas para el jugador. El manual, a su vez, incorpora ilustraciones inspira-

(incluyendo su rostro), casi como si fuera un autómatas, al que nos enfrentamos en una biblioteca en llamas. No es casualidad que en los momentos previos a este enfrentamiento podamos rescatar una copia de *El Amadís de Gaula* de las llamas. Se logra evocar así no solo la locura del hidalgo y el célebre pasaje de la quema de libros, sino también rescatar y rendir tributo a Amadís y su texto. Al fin y al cabo, nuestro mito literario con mayor peso en los videojuegos es, como no podía ser de otro modo, don Quijote, con el videojuego de 1987 como referente principal (Martín, 2015), y una ingente cantidad de guiños, referencias y cameos en todo tipo de videojuegos de todos los países y géneros, pues el personaje es parte de la cultura universal.

En cuanto a los mitos medievales, aparecen muchas criaturas específicamente castellanas (por ejemplo, el bú o los malismos),¹⁶ pero también otras de diferentes regiones (como los nuberus o los cuegles), o de ámbito más general (los gamusinos,¹⁷ de tradición extendida en España y Portugal), de otros países (como la tarasca francesa o los zombis, de origen caribeño), de mitología clásica (como las harpías o las sirenas), hebrea (el golem) o persa (la mantícora). No se persigue, en definitiva, una restricción estricta de la geografía y la cultura, pero sí es cierto que predominan los seres del sistema de creencias autóctono y a ellos se suman criaturas fácilmente reconocibles y populares. Con todo, hay algunas adaptaciones libres: la Zarrampla del juego (primer jefe final) es un gusano de gran tamaño que «puede desatar la ira infundiendo temor a todo el que se cruce en su camino, soltando ácidos por escupitajos y engullendo a niños y ganado» (Locomalito, 2012: 21). Resulta evidente que esta representación poco tiene que ver con la Zarrampla (también conocida como el Tragaldabas o el Zamparrón), comúnmente asociado a algún tipo de ogro o gigante devorador de niños (Martín, 2002: 235); el carácter amorfo (representado en el juego por ese ser de tipo anélido) no es dominante,¹⁸ y el nombre «zarrampla» se localiza por los folcloristas en Peñafiel (Valladolid) con un parentesco evidente con el más extendido ogro Zamparrón castellanoleonés (con variantes como el Zampón gallego o la Zamparrampa asturiana).¹⁹ Por otro lado, algunas de las criaturas del juego no provienen de mitologías y supersticiones, sino de otros videojuegos: si el jugador consigue algunos objetivos concretos (como encontrar cinco lágrimas de moura escondidas en el juego) se accede a un jefe final, el demonio Luzfarel, a quien protegen cuatro diablos menores cuyo diseño homenajea a Firebrand, una de las más

das en los grabados de los manuscritos medievales y algunos arcaísmos y tipografía gótica (inspirada en la letra textualis). Veamos, como ejemplo, la descripción de las serpientes: «Adán hizo bien al sospechar destas hieputas, cuya mordedura supone el adiós a este mundo» (Locomalito, 2012: 13).

16. Aunque este tipo de troles fue posiblemente traído por los godos desde la tradición nórdica, consideramos relevante que se dé prioridad a la nomenclatura popular castellana y no a la internacional *troll*.

17. En el juego, uno de los secretos que encontramos es el pueblo de los gamusinos. El término en este caso hace referencia a que es un pueblo escondido y potencialmente inexistente.

18. El componente amorfo es una cualidad del ogro atribuida en la zona del Valle del Jerte para permitirle pasar por resquicios y devorar a los niños estirando y encogiéndolo su cuerpo a voluntad (Martín, 2002: 235).

19. La Zarrampla del juego era denominada en una versión preliminar de *Maldita Castilla* «Insolent Worm», lo que nos lleva a pensar que se cambió el nombre buscando una unidad temática en el bestiario como factor predominante.

emblemáticas criaturas de *Ghosts'n Goblins* de Capcom.²⁰ El bestiario está formado, por tanto, por una combinación de criaturas míticas provenientes de múltiples culturas, con fuerte presencia de los mitos populares españoles, y algunos guiños a los principales videojuegos de la época que evoca en su diseño y mecánicas.

Maldita Castilla evoca un mundo mágico medieval próximo al de las leyendas y mitos literarios, con evocaciones a la heroicidad de caballeros como el Cid y se convierte en uno de los títulos con mayor presencia de seres y criaturas de la tradición medieval española. Es cierto que en otros títulos pueden encontrarse criaturas inspiradas, basadas o –al menos– muy parecidas a criaturas de nuestra tradición y que surgieron también durante la Edad Media, como la mano negra,²¹ y otros son muy populares y extendidos en múltiples culturas con diferentes variaciones.²² Que el juego se alimente de esta tradición no debe extrañarnos, pues la presencia del folclore japonés en los videojuegos de ese país es más que abundante con todo tipo de demonios, seres elementales, metamorfos y demás mitos, cuentos y leyendas que son trasladadas a producciones de toda índole.

4. Conclusiones

La Edad Media, tanto desde el punto de vista histórico como el legendario y literario, ha sido fuente de inspiración para muchos elementos de la cultura pop contemporánea, tomando muchas veces como base las visiones idealizadas de la literatura caballeresca y construyendo un imaginario medieval revisado a través del cine, el cómic y, cómo no, los videojuegos. Dentro de esta construcción de una identidad revisada del Medioevo y su explotación como marco narrativo para diferentes industrias del ocio hay una serie de personajes, hitos históricos y leyendas que son claramente predominantes y que se vinculan a la cultura anglosajona y la francesa, que han disfrutado de una mayor internacionalización en la Edad Moderna y Contemporánea que otras.

La Edad Media española es una época que puede resultar más que apasionante para los videojuegos de los géneros que hemos recorrido, como la estrategia militar o la acción, por sus conflictos, la escala de los mismos y la importancia para la posterior definición del mapa político, cultural y religioso de Europa. Como hemos visto, no podemos lamentar una ausencia, pero sí se acusa una infrarrepresentación, que arrastra a personajes como el Cid,

20. Firebrand pertenece al tipo de demonios llamados Red Arremer. Es una criatura alada, de color rojo y alas azulonas. Este personaje ha protagonizado tres videojuegos: *Gargoyle's Quest*, *Gargoyle's Quest II* y *Demon's Crest*.

21. En varios títulos de la saga japonesa *The Legend of Zelda* aparece una mano gigante (llamada Wallmaster) que típicamente cuelga del techo. Ataca al jugador intentando agarrarlo cuando está quieto varios segundos para causarle daño y llevarlo al inicio de la mazmorra. Aunque hay modificaciones en el diseño de una entrega a otra, suelen ser manos gigantes y oscuras que recuerdan a unas garras. Una variante son las Floormaster, que surgen como un brazo alargado y electroplasmático de una sombra que se desplaza por el suelo.

22. Sirvan de ejemplo el lobo hechizado castellano en relación con el mito extendido universalmente de la licantrópía y los ojancos, ogros gigantes de un solo ojo, que nos recuerdan a los cíclopes griegos.

Ludovico Pío o Jaime I, por ejemplo. Nuestra tradición literaria y legendaria ha experimentado una suerte similar: los grandes imaginarios, así como la potencia del *imagos* medieval, han sido copados fundamentalmente por lo anglosajón.

La debilidad de la cultura española en su capacidad para promover, proyectar e incluso mercantilizar su propio pasado a través de las industrias del ocio como rasgo sistémico generalizado en el marco de los videojuegos pero palpable a través de otras industrias artísticas, como el cine (donde es imprescindible destacar la cinta de 1961 protagonizada por Charlton Heston). No puede ser casualidad que algunos de las muestras palpables de la presencia de figuras como el Cid y otros elementos de la cultura medieval española estén presentes en los videojuegos coincidiendo con la que se conoce como la Era Dorada de los videojuegos (la época de los ordenadores de 8 bits; aprox. 1978-1983) y ya en la actualidad: se trata de dos periodos en los que el desarrollo independiente, con equipos incluso de una persona en solitario, bastan para producir y distribuir un videojuego.

Es decir, el enorme crecimiento del desarrollo independiente de videojuegos fuera de las medianas y grandes corporaciones del sector a partir de la eclosión de los dispositivos móviles, la autopublicación en línea y la siempre resistente escena *indie* del sector PC han creado una nueva tormenta perfecta para el impulso de los grupos aislados que pueden ejecutar su idea y hacerla llegar a un gran público a través de la red sin depender de intermediarios, y con inversiones de tiempo y dinero que pueden ser comedidas. En los modelos más tradicionales de videojuego, o en géneros que necesitan grandes niveles de producción para alcanzar los estándares de calidad previsibles, la presencia española es virtualmente inexistente y esto tiene como consecuencia directa que no hay un bastión de desarrolladores con incentivos suficientes como para nutrirse de la tradición cultural ni la historia que les sería más próxima, es decir, la propia.

La presencia o ausencia de figuras como el Cid, batallas como la de Covadonga o todo el proceso de la Reconquista, así como de los mitos y leyendas tradicionales, en el mundo de los videojuegos no cuenta con el respaldo de un tejido de desarrolladores y empresas del sector que pueda dar respaldo a tales ambientaciones frente a la cultura anglosajona o la japonesa, que son –con diferencia– los centros de poder del desarrollo de videojuegos, por volumen de producción de títulos, control sobre el mercado y capacidad económica de las empresas especializadas en este sector del ocio.

Teniendo en consideración estas complicaciones estructurales y el, a nuestro pesar, escaso peso internacional de España dentro de la industria del desarrollo de videojuegos, sería injusto ignorar que el Cid, como gran héroe y mito fundacional de la idea de España, glorificado por los siglos posteriores gracias a sus victorias y el peso cultural del *Cantar*, tiene una presencia importante en la historia de los videojuegos. Los grandes títulos que se ambientan en esa época suelen recoger de una forma u otra (aunque, a veces, a través de expansiones complementarias) al Cid o a la Reconquista, con una perspectiva parcial y sesgada o incluso bordeando lo erróneo y fragmentario.

Mucho más marginal es la presencia de las criaturas mitológicas castellanas y virtualmente inexistente la traslación del hito de la caballeresca literaria que fue el *Amadís de Gaula*. Ni Amadís, ni el Cid, ni seres mitológicos como la Zarrampla son universales como el posterior don Quijote, o los también medievales rey Arturo y Robin Hood. O, en la categoría de personajes estrictamente históricos, no han alcanzado la glorificación internacional de, por ejemplo, Juana de Arco.

En este sentido, la relación entre los videojuegos y la Edad Media española en todo su conjunto es irregular y muchas veces dependiente del alcance historicista y supranacional de determinadas compañías, lo que atribuimos en buena medida a la falta de tejido industrial en el sector del videojuego dentro de España (donde se debe prever un mayor conocimiento de la historia y la cultura propias) y al hecho de que los videojuegos realizados en el propio territorio nacional suelen reproducir modelos culturales exógenos y, por tanto, no diseminan ideas, realidades ni conceptualizaciones identitarias propias recurriendo, así, a tópicos, arquetipos y constructos mayoritariamente anglosajones. Solo así puede explicarse en toda su extensión la fenomenología recogida, que desde luego no puede defenderse aludiendo a una hipotética falta de relevancia histórica, cultural y literaria o por una ausencia de interés inherente en estos aspectos frente a la historia y mitos de otras culturas en épocas comparables.

Bibliografía

Ayén, Francisco (2010), «Aprender Historia con el juego *Age of Empires*». *Proyecto Clío*, 36, (consultado: 20/09/2016).

Djaouti, Damien, Julian Alvarez, Julian Y Jean-Pierre Jessel (2011), «Classifying Serious Games: The G/P/S model», en *Handbook of Research on Improving Learning and Motivation through Educational Games: Multidisciplinary Approaches*, ed. Patrick Felicia, Hershey, IGI Global, pp. 118-136.

Dro Soft (1987), *El Cid* [manual de instrucciones], Madrid, Dro Soft.

Locomalito (2012), «Maldita Castilla: un juego de Locomalito», *Locomalito.com*, (consultado: 20/09/2016).

Lucía Megías, José Manuel (2008), «Amadís de Gaula: un héroe para el siglo XXI», *Tirant*, 11, pp. 98-118.

Martín García, Jorge (2015), «Luchar con odres: reescritura cervantina y subversión caballeresca en el videojuego *Don Quijote* (1987)», *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 5 (2), pp. 83-104.

Martín Sánchez, Manuel (2002), *Seres míticos y personajes fantásticos españoles*, Madrid, Editorial Edaf.

McCall, Jeremiah (2011), *Gaming the Past: Using Video Games to Teach Secondary History*, Nueva York, Routledge.

Rosin, Hanna (2006), «Life Lessons: How Soap Operas Can Change the World», *The New Yorker* (05/06/06), pp. 40-45.

Ludografía fundamental

Broderbund (1989), *Prince of Persia* [videojuego Apple II], Broderbund, EE. UU.

CAPCOM (1985), *Ghosts'n Goblins* [videojuego arcade], Capcom, Japón.

ENSEMBLE STUDIOS (1999), *Age of Empires II: The Age of Kings* [videojuego PC], Microsoft, EE. UU.

– (2000), *Age of Empires II: The Conquerors* [expansión PC], Microsoft, EE. UU.

GESTIONET (2007), *El Camino del Cid* [videojuego PC], Consorcio Camino del Cid, España.

– (2012), *El Camino del Cid* [aplicación iOS/Android], Consorcio Camino del Cid, España.

HAEMIMONT GAMES (2000), *Tzar: Burden of the Crown* [videojuego PC], FX Interactive, Bulgaria.

– (2002), *Tzar: El Cid y la Reconquista* [expansión PC], FX Interactive, Bulgaria.

LOCOMALITO (2012), *Maldita Castilla* [videojuego PC], Locomalito, España.

ORCERA, Manuel y MORAGREGA, Francis (1987), *El Cid* [videojuego Spectrum/CPC/MSX], Dro Soft, España.

PARADOX DEVELOPMENT STUDIO (2013), *Europa Universalis IV* [videojuego PC], Paradox Interactive, Suecia.

SONIC TEAM (2009), *Sonic and the Black Knight* [videojuego Wii], SEGA, Japón.

THE CREATIVE ASSEMBLY (2002), *Medieval: Total War* [videojuego PC], Activision, Reino Unido.

– (2006), *Medieval II: Total War* [videojuego PC], SEGA, Reino Unido.

– (2007), *Medieval II: Total War: Kingdoms* [expansión PC], SEGA, Reino Unido.

UBISOFT MONTREAL (2007), *Assassin's Creed* [videojuego X360/PS3/PC], Ubisoft, Canadá.

Escandell Montiel, Daniel, «Del Cid y la Zarrampla: el imaginario caballeresco español en los videojuegos», *Monografías Aula Medieval*, 6 (2017), pp. 109-123.

Resumen

El mundo de la caballería tradicional española nos ha transmitido un extenso legado de mitos, criaturas legendarias, personajes literarios y sucesos históricos que han tenido diferente calado en el imaginario cultural y popular. En el caso concreto de los videojuegos nos encontramos con una tradición de fuerte presencia del Medioevo anglosajón, pero ¿cuál es el espacio ocupado por nuestra tradición? En este artículo respondemos a dicha pregunta y analizamos cómo dicho acervo ha sido recodificado por desarrolladoras externas a nuestra cultura y tomado como base e inspiración por estudios nacionales. Es foco de atención también el impacto y las posibilidades de los videojuegos como ítem cultural desde la perspectiva de la recodificación y construcción en esta industria de nuestra herencia cultural forjada en la Edad Media.

Abstract

The traditional Spanish cavalry world has transmitted us an extensive legacy of myths, legendary creatures, literary characters and historical events that have had different impact in our cultural and popular imaginary. In the specific case of videogames, there is a strong tradition of presence of the Anglo-Saxon Middle Ages, but what is the space occupied by our tradition? In this article, we answer this question and analyse how our tradition has been re-encoded by developers outside our culture, taken as basis and inspiration by national studios. We also focus on impact and possibilities of videogames as a cultural item from the point of view of the re-encoding and the construction in this industry of our cultural heritage forged during the Middle Ages.

Palabras clave

Caballería
Mitos medievales
Videojuegos
Herencia cultural
Recodificación

KeyWords

Cavalry
Middle ages myths
Videogames
Cultural heritage
Re-encoding



Storyca

Cómic y Edad Media: del escenario a la didáctica

JOSÉ PABLO GALLO LEÓN

Universidad de Murcia / Universidad de Alicante

MARÍA VICTORIA JÁTIVA MIRALLES

Universidad de Alicante

1. El noveno arte y la Edad Media

La Edad media está presente en las temáticas del cómic al igual que en otras manifestaciones comunicativas y artísticas de gran difusión. De hecho, el cómic se ve profundamente influido por estas otras manifestaciones, como la literatura y el cine, siendo este camino muchas veces recíproco. El cine ha repercutido de forma profunda en diversos aspectos del cómic, como argumentos y ritmo visual, pero también el cómic ha influido, en las dos últimas décadas más que nunca, en el propio cine, tanto en sus personajes como en el tratamiento visual de la imagen.

Primero, diremos que, dentro del maremágnum de denominaciones, vamos a utilizar el término cómic como el más genérico, combinándolo con *historietas* o *tebeo* cuando hablemos del cómic español, y con *manga* cuando tratemos ejemplos de origen japonés.



A veces se busca al propio cómic orígenes medievales, como las vidrieras, la iluminación de códices, los relieves románicos o las *biblia pauperum*.



Fragmento del tapiz de Bayeux (siglo XI)

Ciertamente, comparten con estas manifestaciones la utilización de la imagen para ayudar en la trasmisión de mensajes, aunque esto se venía haciendo desde la Prehistoria y la Antigüedad. Recordemos su similitud con un friso griego, los relieves asirios o la columna de Trajano.

Sin embargo, en estos ejemplos faltan aún elementos de importancia, como la organización en viñetas, presente en los cantares de ciego, y la utilización del globo de diálogo, nacido en el XIX. Realmente, el origen más claro está en el humor gráfico y las tiras cómicas (de ahí el término cómic) aparecidas en prensa, señalándose a menudo al suizo Rodolphe Töpffer como padre del cómic en la primera mitad del citado siglo, aunque resulta dudoso que muchos de sus sucesores conociesen su obra.

Es realmente durante el siglo XX cuando el cómic se convierte en un nuevo medio de expresión y comunicación, alcanzando una enorme difusión, siendo *Little Nemo* el primer gran hito de este arte. Primero orientado a los más jóvenes, durante la segunda mitad de esta centuria se comienza a dirigir también a los adultos, gracias sobre todo al cómic europeo y al manga. Esto llevó a que, de ser visto como subproducto cultural, empezase a interesar en el entorno académico no solo por su importancia social, sino también por su ejecución artística o valor literario. Como consecuencia se empieza a hablar de Noveno Arte, a pesar de ser anterior en muchos aspectos al séptimo (el cine), y este al octavo (la fotografía).

Dentro del cómic, la presencia de la Edad Media ha sido una de sus constantes a lo largo del tiempo, sobre todo desde la difusión del *Príncipe Valiente* de Harold Foster (1937). Pero este medio no se ha visto libre de la visión tópica del medieval que tiene la sociedad. Un mundo visto a menudo de forma equivocada como época oscura, en la que se mezclan en el imaginario colectivo caballeros, castillos y hasta dragones, y como un entorno inmutable a pesar de sus diez siglos de desarrollo.

Así, la visión más común responde normalmente a dos tópicos: el código caballeresco, fruto de las literaturas tardomedieval y romántica; y la imagen de una época oscura y misteriosa, llena de peligros. Existen honrosas excepciones en todos los medios, aún con libertades creativas como en *El nombre de la rosa*, y todo ello no debe impedirnos disfrutar de estas obras, como también lo hacemos de un cómic de superhéroes, aceptando lo absurdo de su planteamiento.

2. Realismo o escenario: la Edad Media como argumento o como simple decorado

No todo cómic ambientado en época histórica es un cómic histórico. De hecho, la mayoría de los cómics con escenarios medievales tienen muy poco que ver con la historia. Encuadraríamos dentro de los cómics históricos exclusivamente a aquellos con un estudio documental y ambientación adecuada que, preferiblemente, narren hechos verídicos. No obstante, también podríamos incluir aquellos que, aunque utilicen argumentos inventados, sean respetuosos con los entornos históricos donde transcurren.

En función de su relación con la historia, [Oriol García](#) (2004) los divide en:

- ≡ Divulgativos, normalmente con un exceso de información que los hace poco atractivos, mientras que tampoco son útiles como herramienta de referencia para el estudiante.
- ≡ De entretenimiento, en los que el marco histórico solo es un escenario que se cuida en función del propio interés del autor.
- ≡ Mixtos, en los que la trama puede ser inventada o real, pero siempre encuadrada dentro de hechos históricos, por lo que también puede servir como herramienta divulgativa o instructiva.

Otros puntos de vista son más restrictivos, como el de Herrero Suárez (1998), que restringe la categoría de cómic histórico para aquellos que recrean hechos reales, mientras que el resto serían cómics de ambientación histórica, o historicistas. Estos utilizan «argumentos ficticios pero inscritos en un contexto social, político, económico e incluso espiritual determinado, que además condiciona los hechos». De esta forma, insertan sus personajes en un entorno que represente el mundo medieval, mayoritariamente para dar pie al desarrollo de aventuras que se suponen propias de esas épocas.

La Edad Media se convierte así en un medio, un escenario evocador y exótico para el desarrollo de los argumentos. Pero también se convierte en un personaje, en un elemento narrativo más, pues la narración se ve mediatizada por ese entorno: ideario social, medios técnicos, situación política, etc. Es ahí donde se pueden producir las mayores distorsiones. Se utilizan elementos supuestamente medievales en un sentido deformador, aplicando una imagen mítica e irreal. Al fin y al cabo, esto es compartido con cualquier disciplina artístico-narrativa, como novela o cine, produciéndose un trasvase de argumentos, herramientas narrativas y estilos entre todas ellas.

No olvidemos que estamos hablando de productos de la creatividad humana, básicamente de entretenimiento y de ficción, en los que sus autores deben tener libertad para el desarrollo de sus obras. Lo que nos debe interesar es la utilización repetida del mundo medieval como escenario, lo que nos indica un cierto interés social por este periodo que puede ser muy aprovechable didácticamente.

El problema solo surgiría, así, por la escasa preparación histórica de los lectores. Esto hace que puedan tomar por reales o históricamente verídicas esas obras, generando una idea equivocada de la Historia. Evidentemente, eso no solo afecta al cómic, como tampoco exclusivamente a la Edad Media como periodo histórico, pero es esta la que nos ocupa. Además, la potencia de la imagen en la transmisión de ideas hace que pueda ser particularmente influyente en el caso del cómic o el cine. Más aún cuando se lo envuelve de ciertos aires de verosimilitud para hacerlo más creíble (campamentos sucios, violencia explícita...), sin cuidar siquiera la realidad de los mismos. Para el lector, resulta sencillo aceptar la evidencia de la inverosimilitud de otro tipo de cómic, como los de superhéroes, sencillamente por cotejo con la realidad. Pero esto no es así con un cómic de ambientación histórica, donde le faltan un marco de referencia o los suficientes conocimientos.

2.1 La historia como argumento del cómic: el cómic histórico

El género del cómic histórico se compone de historietas que cuidan la ambientación y tratan con rigor la historia, aunque entremezclen personajes reales con ficticios. Se suele indicar que este cómic histórico riguroso surge en Europa, y desde luego así es para la Historia Medieval. No obstante, se pueden encontrar numerosos cómics históricos en Estados Unidos (EUA) y Japón, vinculados sobre todo a acontecimientos propios.

Los años 60 son señalados como el inicio de este género, interesándose por la verosimilitud argumental e iconográfica. Dentro del mismo, la época medieval ha constituido el subgénero más desarrollado, con múltiples series de las cuales citaremos algunas después con más detalle. Este rigor histórico culmina con la revista *Vécu*, iniciada en 1985 por la editorial Glénat. Dedicada íntegramente a la recreación histórica (*L'histoire c'est aussi l'aventure*), su papel es unánimemente reconocido por historiadores y amantes del cómic.

En España este rigor tardó más en aparecer, con la revolucionaria revista *Trinca*, donde se publicó en 1972 *El Cid*, de Antonio Hernández. Antes, «la pléyade de aventuras caballerescas ambientadas en el Medievo que surgieron entre los años 40 y 60 tampoco fueron respetuosas con el pasado, y lamentablemente ninguna alcanzó la calidad artística de la magna obra de Harold Foster [Príncipe Valiente]» (Vich Sáez, 2003: 29).

2.2 Persistencia de una idea mítica del mundo medieval

La imagen de la Edad Media que se transmite en el cómic tiene por lo general más de mito que de realidad. Esto es compartido y heredado de otros medios,

todo ello como consecuencia de la idea que tiene la sociedad sobre esta época; la cual, por otra parte, también se nutre de estos mismos cómic, literatura o cine.

La Edad Media fue redescubierta y rehabilitada a principios del XIX, bajo la influencia de autores como Thomas Carlyle, defensor de la idea del individuo, del héroe, como verdadero impulsor de los avances de la sociedad. Es la imagen del caballero que recrean escritores románticos como Walter Scott, heredero de las novelas de caballería tardomedievales y que se prolonga a nuestros tiempos. Igualmente encontramos esa melancolía del pasado medieval en el desarrollo del neogótico, convertido en estilo nacional británico, o en las bellas pero discutibles rehabilitaciones de Violet Le-Duc. La misma idea de caballero transmite *El Príncipe Valiente*, que este ayudó a asentar junto con el cine, y del que surgió todo un subgénero de aventuras medievales.

Si bien iconográficamente las fuentes de inspiración de los cómics de esta temática es muy diversa, sí aparece un hilo conductor común en casi todos ellos: la aventura. Y con ella, los tópicos del héroe medieval: «valor, honor, honestidad, lealtad, amistad, caballerosidad, destreza, fuerza, virilidad, etc.» (Galván, 2008). Al fin y al cabo, la imagen de las novelas de caballería.

Pero existe una imagen dual. Frente a la reseñada, hay otra que pone el énfasis en el oscurantismo. La Edad Media es vista como un periodo misterioso, terreno abonado para poco escrupulosos escritores que desarrollan teorías sobre cátaros o templarios. Colabora con esta imagen la propia tradición oral de demonios, brujas y duendes, así como la iconografía, especialmente la románica. Este lado oscuro e ignoto, el exotismo de una época lejana y desconocida para el gran público, resulta sumamente fascinante, tanto para autores como para el público. Se trata de una época tan ajena a nosotros como la mesopotámica, pero de la que al tiempo conservamos impresionantes restos arquitectónicos y enraizadas tradiciones, dando como resultado un cóctel muy atractivo. Se tiene así una noción de la época normalmente distorsionada, lo que hace dar por buenas interpretaciones totalmente antihistóricas.

Es una imagen que encontramos en cuentos, novelas, cine y por supuesto cómics, dando una idea de la Edad Media como un todo continuo, en el que lo mismo da el Cid, la batalla de Azincourt que las leyendas artúricas. Cómics como *El Capitán Trueno*, *Valiente*, *El Guerrero del antifaz* o incluso *Conan* reflejan la visión que la sociedad tiene de la época.

Insistimos en que el autor de una obra de creación no tiene la obligación de asegurar la verosimilitud, aunque sería deseable para enriquecer la propia obra, además de por una, digamos, moral cultural. Sin embargo, pocas veces ha sido esta respetada, bien por desconocimiento, bien por desidia o incluso de forma interesada para beneficio del interés del producto. De esta forma, en la mayoría de las obras, y en todas las más conocidas, no solo se cae en la ucronía, con un desarrollo verosímil, pero paralelo a la historia, sino directamente en el anacronismo. Los protagonistas pueden viajar en globo, toparse con egipcios de la época faraónica, tribus de homínidos o romanos del inicio de la época imperial.

Aun así, el cómic enlaza con la Edad Media por otras vías distintas y complementarias de la propia ambientación. En primer lugar, son un medio que hereda en gran medida la epopeya, prácticamente perdida durante siglos. Por otra parte, tebeos de orientación histórica tan distinta como *Hazañas Bélicas* cuentan con guiones moralizantes que han sido hermanados con los *exempla* medievales. «Como en estos, se atiende tanto a la recompensa del justo, muchas veces sacrificado, como al infalible y cruel castigo del malvado» (Porcel, 2011: 137).

Igualmente, se encuentran una serie de arquetipos, repetitivos en buena parte del mundo del cómic, y también heredados de la Edad Media, como pueden ser (Gasca y Gubern, 1991) la figura del Héroe, también entroncada con la tradición grecolatina; la Heroína, compañera y objeto de su protección; el Escudero, acompañante del héroe y «figura procedente de la caballería medieval»; el Villano, «el antagonista del héroe es una encarnación del mal»; y un catálogo de gestos rastreable en la iconografía incluso medieval: fruncimiento de cejas para expresar enfado o disgusto, la mirada fija como expresión de amenaza, rostro cabizbajo expresando humillación o pesadumbre, boca abierta de sorpresa, etc.

Por fin, también se puede rastrear un cierto ideario ancestral, como puede ser la maurofobia e islamofobia existente en muchos títulos del tebeo como *El Guerrero del antifaz*, y que ha sido estudiada por diversos autores.

3. Capacidad didáctica del cómic para la enseñanza de la Historia

Resulta relativamente habitual la utilización del cómic para campañas publicitarias o para transmitir diversos conocimientos, sobre todo destinados a un público joven, aunque también hay que señalar que esta tendencia parece que ha caído en desuso debido a la propia evolución de los hábitos sociales. Frente a los medios audiovisuales, el cómic permite como estos la utilización de la imagen para que la adquisición de conocimientos sea más sencilla y atractiva, pero con la ventaja de que se puede retornar a cualquier punto y realizar una lectura más reposada. De esta forma, su consulta no es necesariamente secuencial y rápida. Esto también se puede llevar a cabo mediante soportes informáticos, y existen iniciativas de realización de aplicaciones de móvil para la difusión de conocimiento que combinan el lenguaje del cómic con la informática, como las realizadas por Juan Álvarez y Jorge Gómez sobre *Leonardo Da Vinci* e Isaac Newton.

Las posibilidades didácticas del cómic se han tratado repetidamente, y se está trabajando desde el mundo académico sobre estas posibilidades desde plataformas como las *jornadas Unicómic* de la Universidad de Alicante. Los elementos irracionales e imaginarios de una obra de arte como el cómic pueden ayudar a profundizar sobre un tema. Así, «al igual que otras manifestaciones artísticas, la historieta puede ayudarnos en la reconstrucción del pasado y en la divulgación del mismo de manera eficiente al crear ficciones estéticas y sentimentales que conmueven más intensamente al lector» (Gutiérrez, 2014: 63).

Henar Herrero (1997), autora de varios artículos que vinculan la Historia y el cómic, reforzaba la idea de su utilización como material didáctico, aunque estos hayan tendido hacia el modelo audiovisual y tecnológico. El cómic se ha incorporado más al ámbito del desarrollo lector, pero tiene grandes potencialidades en la enseñanza de la historia, especialmente porque ambos comparten una línea temporal. El cómic es el «arte secuencial» que decía [Will Eisner](#), y su linealidad ayuda a entender el ritmo del tiempo que caracteriza a la Historia.

Sin embargo, el problema de la utilización del cómic para la didáctica de la historia es doble. Por una parte, la mayoría de los títulos carecen del rigor necesario para ser utilizados para este fin. Por otra, el cómic didáctico se ha solido caracterizar por resultar aburrido y, por tanto, poco eficaz en estas lides. La intención de cargarlo de excesivo contenido, de contarlo todo, anula su agilidad narrativa, su capacidad de entretenimiento.

Ejemplos de su uso intencionadamente didáctico pueden ser la *Histoire de l'Humanité en bandes dessinées* con ocho tomos dedicados a la Edad Media. También la conocida obra de [Forges Historia de Aquí](#). No se trata exactamente de un cómic, sino más bien de una historia de España narrada con un lenguaje cercano e ilustrada con viñetas humorísticas. Aunque con algunos errores, se trata de una obra amena, que creemos cumple con su función de forma eficaz, de la que se conocen casos de utilización directa para la enseñanza de Historia de España en EUA.

Además, el cómic no solo puede ser usado para la difusión de la historia, sino como fuente él mismo de la historia reciente. Como producto de la cultura popular, refleja la evolución de la sociedad, sus ideologías y costumbres a lo largo de todo el siglo XX. Nos ayuda a comprender un entorno tanto como otras fuentes de la historia social, tal que censos o protocolos notariales.

4. Algunos cómics de temática medieval

De los centenares de cómics de ambientación medieval,¹ vamos a realizar una reseña de los más destacados, deteniéndonos especialmente en los tres títulos más representativos en nuestro entorno: *El Príncipe Valiente*, *El Guerrero del Antifaz* y *El Capitán Trueno*. Todos ellos suponen auténticos clásicos y, bebiendo de fuentes semejantes, han contribuido también a formar la imagen de la Edad Media que tiene nuestra sociedad. Omitemos *Conan* y otros cómics cuyos aspectos medievales son tan lejanos que ya no pueden ser identificados como tales. Además, Vich (2013) permite ampliar notablemente este elenco de títulos ambientados en esta época si se desea.

1. Según Vázquez de Parga (1982: 102), en España se editaron un mínimo de cincuenta colecciones de temática medieval entre 1944-1964.

4.1 Representaciones fabulosas de la Edad Media



El Príncipe Valiente, Harold Foster

atribuibles al cómic de temática medieval. Se muestra llena de anacronismos y espacios fantasiosos, señalando Vich (2013) que priman en ella «la agilidad de la narración, la plasmación de los hechos heroicos de los personajes; el escenario es accesorio y no mucho más que un complemento».

A diferencia de otras sagas, los personajes se desarrollan a través del tiempo, con un sentido épico. Orientado en el siglo V y las leyendas artúricas, mezcla épocas y entornos sin ningún miramiento. Sus castillos, armamentos y ropajes son más propios de la Baja Edad Media, mezclándolos con barcos de inspiración vikinga o con musulmanes casi dos siglos antes de Mahoma. Junto a ellos aparecen egipcios con vestidos de inspiración faraónica, *flaft* incluido, griegas con *peplum* o romanos con toga. Aún así, su perdurabilidad nos indica claramente que es una obra maestra.

Una obra inspirada directamente en la idea del caballero medieval decimonónico y, como él, con ánimo ejemplarizante.



El Guerrero del Antifaz, Manuel Gago

historias son señaladas lo mismo como coherentes que como auténtico folletín. Ciertamente, su inspiración se encuentra en las novelas por entregas del siglo XIX, junto con personajes de cómic como Flash Gordon o el propio Valiente y, como él, su personaje también evoluciona, aunque no tanto.

El Príncipe Valiente

La gran obra de Harold Foster fue desarrollada por el autor de forma totalmente individual desde 1937 hasta 1971, cuando empezó a recibir ayuda. Se trata de una de las obras más influyentes de la Historia del Cómic, germen del subgénero que nos ocupa y por sí misma causante de la avalancha de cómics medievales de las décadas posteriores. Lejos de ser una obra con pretensiones históricas, reúne la práctica totalidad de los estereotipos

El Guerrero del Antifaz

Creación de un Manuel Gago de apenas 19 años, quizás sea el personaje más analizado y polémico del tebeo. Se estudian sus filiaciones políticas como supuesto representante y trasmisor de una ideología franquista. Igualmente, sus

Aunque orientado en la época de los Reyes Católicos, carece de ninguna pretensión histórica. Aunque hay autores que hablan de cierto cuidado al dotar de un entorno histórico, este dista mucho de la realidad del siglo XV. Los personajes y sus ropajes o escenarios nacen más bien de la propia imaginación del autor que de cualquier atisbo de documentación seria. Se trata de un cómic de aventuras, en el que se aprovecha el ambiente para encuadrar convenientemente ciertas ideas sobre el honor o el sentimentalismo, pero posiblemente sin intencionalidad preconcebida. Parece más bien reproducir una ideología dominante, sin pretender el adoctrinamiento de otros tebeos contemporáneos marcadamente políticos, como *Flechas* y *Pelayos*. Es además una obra bastante violenta y muy directa: no hay lugar para el humor o la ironía.

Igualmente, su temática ha servido de argumento para hablar de la islamofobia de la historieta nacional de la época, vinculándola al Régimen a veces, otras diciendo lo opuesto, que era una forma de enfrentarse a la idea de los *moros* como base del poderío militar franquista. La discusión sobre todo este aparataje ideológico y su oposición al personaje de Trueno puede ser consultada de forma más extensa en otras obras (Játiva y Gallo, 2009).

El Capitán Trueno

Junto con *Mortadelo y Filemón*, el otro gran personaje del tebeo es el *Capitán Trueno*, originalmente de Víctor Mora (guion) y de Miguel Ambrosio Zaragoza, Ambrós (dibujo). Por sí solo sustentó el éxito de Bruguera, con más de 350 000 ejemplares semanales. Nacido en 1956, constituye un renovador de la historieta en España. Aunque heredero de los anteriores títulos de ambientación medieval, su estilo y orientación son muy distintos, adaptados a una sociedad que también ha evolucionado mucho y a las restricciones impuestas por la



El Capitán Trueno, ilustraciones de Ángel Pardo

Junta Asesora de la Prensa Infantil, que desde 1952 limitan la violencia presente en títulos anteriores como el propio *Guerrero*, viéndose incluso como antitético de aquel.

Su argumento comienza en un tiempo histórico concreto, la Palestina de 1192 durante la Tercera Cruzada, aunque ya de inicio se lo presenta con el curioso título de jefe de los cruzados españoles. A partir de ahí sus aventuras se alejan de cualquier rigor histórico, en pos de la diversión pura. Se desplaza

en un globo aerostático, llega a América, dónde se encuentra a incas y aztecas, pelea contra robots, se topa con un submarino, lucha contra bestias monstruosas... Su propia vestimenta y la de sus inseparables amigos se alejan de cualquier convención de la época.

Es un personaje amable, alegre, frente al atormentado Guerrero. Defensor de los débiles, representa la concepción de la caballería medieval, a

modo de un Ivanhoe simpático o de un Quijote cuerdo. Y como él, siguiendo estructuras narrativas tradicionales, medievales en buena medida, que también podemos explorar en otros cómics y series de televisión, viajando de localización en localización donde resuelve los problemas que se encuentra.

Otras obras reseñables

Existen multitud de otras obras que han alcanzado cierto éxito, pero cuyo rigor histórico es nulo. Entre ellas:

≡ *Beowulf Dragon Slayer* (1975-1976). Siendo la adaptación del conocido poema épico anglosajón, es por tanto medieval e histórico en sí mismo, pero es que este mismo título ayuda a transmitir la idea mítica de la Edad Media.

≡ Existen una serie de aventuras caballerescas heredadas directas de Harold Foster, pero que no tienen su nivel artístico y tampoco son respetuosas con la historia: las belgas *Le Chevalier Blanc* (Liliana y Fred Funcken, 1953) y *Le Chevalier Ardent* (François Craenhals, 1966); o la francesa *Blason d'Argent* (Guy Hempay, 1953).

≡ *Skullkickers* tiene un entorno lejanamente medieval, más al estilo de *Conan*, y en un estilo que mezcla humor con aventura.

≡ *Mouse Guard*, un cómic muy premiado, une una estética cuidada pero pseudo-infantil (los protagonistas son ratones), con una historia para adultos, orientada en un supuesto 1152 de un mundo paralelo.

≡ *Las aventuras del Gran Visir Iznogoud*, al fin y al cabo en el Bagdad medieval, no tiene ningún tipo de pretensión histórica, ni en argumento ni en escenarios, pero no deja de ser una de las mejores historietas humorísticas del cómic.

≡ *El Príncipe Negro* (*De Koene Ridder*, *Chevalier Ardent* en francés) es un cómic belga a veces tratado como cercano a la recreación histórica, aunque realmente sus ropajes, combates, etc., poco tienen que ver. Desde luego, no hace referencia al Príncipe Negro real.



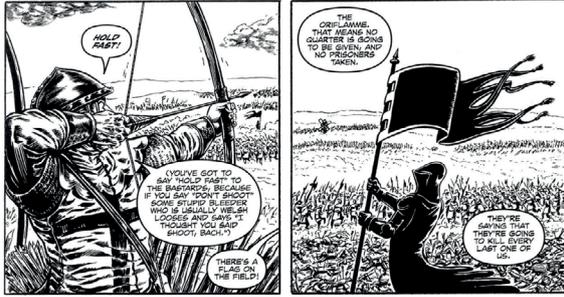
Berserk, Kentaro Miura

≡ *Berserk* es un oscuro manga de fantasía lejanamente medievalizante. Obra de Kentaro Miura, cuenta con un dibujo preciosista que refleja la violencia con extremada crudeza.

4.2 Novela gráfica y cómics históricos e historicistas

Se encuentran muchos menos títulos que cumplan con el rigor histórico y, desde luego, todos de menor éxito que los que acabamos de citar.

≡ *Northlanders* se compone de diversas historias independientes del mismo guionista ([Brian Wood](#)) y de diversos ilustradores, editados en varios números cada una. Mezclan personajes ficticios encuadrados en escenarios históricos



Crècy, Warren Ellis y Raulo Cáceres

reales durante el tiempo de los vikingos, cuidando mucho más la veracidad. Esto no evita que aparezcan tópicos erróneos, como algún casco con cuernos.

⇒Crècy (Guion Warren Ellis, ilustración Raulo Cáceres) está ambientado durante la famosa batalla de 1346, intentando reproducir fielmente equipamientos y tácticas. Como la anterior, tiene

la notable característica de que se trata de cómic americanos que intentan cuidar la historia.

⇒Yalahas Piff lado. Espía colegiado (guion de H. Pierre y A. Gérôme y dibujos de Francesc Rigol). Cómic francés de humor de cierta difusión en España. El dibujo y ambientación son humorísticos, no realistas, y el personaje es un desventurado espía musulmán en la época de la conquista árabe. A pesar de jugar con los anacronismos, destaca el cuidado en el uso de la toponimia, o la inclusión de cuadros con la cronología y hechos históricos más destacados.

⇒Rodric et les cathares, obra de Yo Canale y Gérald Forton, es un caso claro de intento de contar la historia desde el cómic, en este caso la cruzada contra los albigenses.



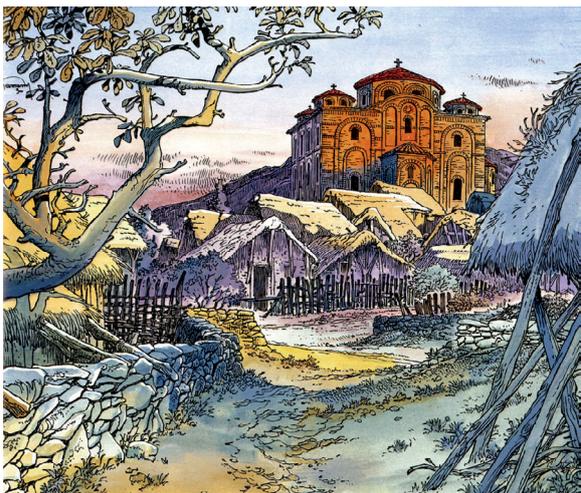
Ramiro, William Vance y Jacques Stoquart

⇒El último canto de los Malaterre (De laatste zang van de Malaterres), de François Bourgeon, es una trilogía ambientada al inicio de la Guerra de los Cien Años, y cuenta con una ambientación calificada por Vich como «arqueológica», cuidada al detalle pero algo idealizada.

⇒Los compañeros del crepúsculo, del mismo autor pero en este caso encuadrado en las postrimerías de la Guerra. Mezcla fantasía con realidad, dentro de un espíritu mágico pero con una ambientación realista y en un tono pesimista, por otra parte propio de una época muy dura por la guerra y las pestes.

⇒Ramiro es una alabada serie del belga William Vance (dibujo) y Jacques Stoquart (guion). Ambientada en la España del siglo

XII, reproduce las aventuras de un caballero castellano, intentando aportar realismo a una historia inventada. Destaca su utilización de reconstrucciones



Las Torres de Bois Maury, Hermann Huppen

fidedignas, como la de la Abadía de Cluny que realizó Conant.

≡Las Torres de Bois-Maury y su continuación Bois-Maury son obras casi en su totalidad de Hermann Huppen. En su desarrollo recrea con un estilo detallista y crudo la Europa (sobre todo Francia y España) de los siglos XI y XII. Aun con hilo argumental inventado, se esfuerza por reflejar la realidad de la época, el funcionamiento del sistema feudal, la agricultura, sociedad, etc., junto con la guerra o las hambrunas. A menudo es

señalado como el mejor cómic sobre la Edad Media que se ha editado, aunque también cae en algún tópico y hay volúmenes abiertamente fantasiosos.

≡Jhen, de Jacques Martin y Jean Pleyers, a quien Vich le otorga un «puesto de honor» entre los cómics de ambientación medieval por sus magníficas arquitecturas o la «descripción de técnicas poliorcéticas» (de asedio de fortificaciones).

≡Vasco, de Gilles Chaillet, está también extremadamente cuidado. Versa sobre un personaje inventado, un banquero sienés del siglo XIV, mezclando hechos históricos. Destacan sus recreaciones de ciudades.

≡En el ámbito nacional, *El Cid* publicado por Ikusager en cuatro volúmenes es una obra de Antonio Hernández Palacios. Publicado en la revolucionaria revista *Trinca*, renovadora del sector del cómic español de los 70, es el primer gran intento nacional de crear un cómic histórico medieval cuidado y creíble.

≡*Sancius Rex*, editado en conmemoración del milenario de Sancho el Mayor (1004-2004), cuenta con dibujos de Álvaro Mutilva y guion junto con Raquel García Arancón. Se trata de un cómic muy cuidado en la narración histórica y en la iconografía, tomando ejemplos de obras de arte de la época. Asimismo, la tipografía recrea la letra carolina. Sin embargo, y como le sucede a otras obras del estilo, quizás falla en el sentido original de un cómic: que sea entretenido.

≡En la misma línea, las obras de Xavier Escura, Francesc Riart y Oriol García *Temps d'Espases*, y posteriormente Oriol García en solitario con *Guifré 897* (2006) o *Mallorca 1229* (2010). Narran hechos históricos concretos y reales, con profusión de información complementaria.

≡*La Crónica de Leodegyndo* de Gaspar Meana cuenta con 25 álbumes escritos en asturiano desde 1991 hasta 2006. Desarrolla lo que se podría llamar una parahistoria, la de la Casa de Asturias frente a la triunfante rama de Alfonso III como soberanos del Principado, todo ello con gran cuidado en el tratamiento de los hechos históricos reales, psicología de los personajes, iconografía, etc.

≡*Domno* es otro cómic asturiano, en clave nacionalista, que narra las rebeliones del conde Gonzalo Peláez contra los soberanos leoneses. Utiliza imágenes de edificios reales (a veces desubicados), pero con un tratamiento general pretendidamente realista.

Bibliografía

Játiva Miralles, María Victoria Y José Pablo Gallo León (2009), «La presencia de la Edad Media en el cómic», en *L'edat mitjana en el cinema i en la novel·la històrica*, coords. Josep Lluís Martos Sánchez y Marinela García Sempere, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 231-254

Galván Freile, Fernando (2008), «La imagen de la Edad Media en el cómic: entre la fantasía, el mito y la realidad», *Revista de poética medieval*, 21, pp. 125-173.

Gasca, Luis Y Román Gubern (1991), *El discurso del cómic*, Madrid, Cátedra.

Gutiérrez Martínez-Conde, Juan (2014), «Historia, ideología y arte en el cómic», *Peonza: Revista de literatura infantil y juvenil*, 109, pp. 63-71.

Herrero Suárez, Henar (1997), «Reflexión en torno al cómic como material didáctico para la enseñanza y el aprendizaje de la historia», en *Actas del 5º Congreso sobre el libro de texto y materiales didácticos*, coord. Luis Arranz Márquez, vol. 2, pp. 191-202.

Herrero Suárez, Henar (1998), «El cómic de ambientación medieval al servicio del franquismo», *Revista Iber*, 17, pp. 109-121

Porcel, Pedro (2011), «La historieta española de 1951 a 1970», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, Extra 2, pp. 129-158.

Vázquez De Parga, Salvador (1982), *Los cómics del Franquismo*, Barcelona, Planeta.

Vich Sáez, Sergio (2013), «La Edad Media vista por el cómic», *Arqueología, historia y viajes sobre el mundo medieval*, 47, pp. 34-45.

Vich Sáez, Sergio (1997), *La historia en los cómics*, Barcelona, Glénat.

Vich Sáez, Sergio (2003), «La Edad Media a través del cómic», *Historia* 16, 331, pp. 26-35.

Gallo León, José Pablo y María Victoria Játiva Miralles,
«Cómic y Edad Media: del escenario a la didáctica»,
Monografías Aula Medieval, 6 (2017), pp. 124-138.

Resumen

La temática medieval ha sido una constante en el mundo del cómic desde la aparición de *El Príncipe Valiente*. En esto, el cómic no es diferente de otras manifestaciones comunicativas y artísticas de gran difusión, como el cine o la novela, entre las que existen mutuas influencias. De la misma forma que estos medios, el cómic no se ha visto libre de la visión tópica del medievo que tiene la sociedad. Se encuentran cómic de ambientación medieval, que la utilizan como mero escenario por su exotismo y atractivo misterioso; y otros de carácter histórico, que pretenden ser más fidedignos, con diversos grados de verosimilitud. Estos últimos pueden ser utilizados para la didáctica de la historia, pero tienden a ser aburridos por la acumulación de datos, perdiendo la esencia de entretenimiento del cómic. Se presenta además una breve reseña de los principales títulos ambientados en la Edad Media.

Palabras clave

Temática medieval
Cómic histórico
Didáctica de la Historia
Temática del cómic
Géneros del cómic

Abstract

The medieval theme has been a constant in the world of comics since the appearance of Foster's Prince Valiant. The comic is not different in this from other communicative and artistic media with broad diffusion, such as the cinema or the novel. It is easy to identify mutual influences between theme. In the same way as these media, the comic has not been freed from the topical view of the Middle Ages that society has. It can be found comics with Medieval atmosphere, where Middle Age is a mere stage due to its exoticism and mysterious appeal. On the other hand, there are historical comics, which claim to be more reliable, with varying degrees of verisimilitude. The latter can be used for the teaching of history, but they tend to be boring because of the accumulation of data, losing the entertaining comic essence. The article also presents a brief overview of the main titles set in the Middle Ages.

KeyWords

Historical comics
Medieval themed comics
Teaching of History
Comic topics
Comic



Storyca

Cine e historia. Una aproximación desde una perspectiva docente: la Edad Media

JUAN ANTONIO BARRIO BARRIO
Universidad de Alicante

1. Introducción. Medios audiovisuales y docencia. El cine y la Historia

Los medios audiovisuales, cine, series de televisión y documentales, son una herramienta docente cuyo uso se ha ido incrementando de forma notable en las últimas décadas. En la actualidad, la facilidad de disponer de soportes de proyección audiovisual en las aulas, y la posibilidad de acceder a las principales producciones cinematográficas, series y documentales, ha ayudado de forma considerable al docente a utilizar el recurso audiovisual de forma habitual en clase. Los estudiantes del siglo XXI forman parte de la llamada «generación digital» y por tanto están habituados al uso de medios digitales y audiovisuales en su práctica cotidiana, no solo en el aula, sino también en sus momentos de ocio y esparcimiento. [Youtube](#) y otras herramientas de difusión audiovisual, como los millones de blogs que están hoy al alcance de cualquiera, han facilitado a los estudiantes actuales, de secundaria y de la Universidad, el acceso a fuentes de información audiovisuales,



en el ejercicio de su actividad educativa en el aula, en su práctica habitual de estudio en casa y en sus actividades de ocio, en las que el mundo audiovisual ocupa un papel central, dedicando una buena parte del tiempo de diversión, a los videojuegos, o a visionar contenidos de diferentes características en Internet, sobre todo a través de la mencionada y popular plataforma [Youtube](#).

Por otra parte, conviene considerar la influencia que ha podido ejercer el cine y las series de televisión en el siglo xx y en el siglo xxi, como medio de transmisión de conocimientos para millares de millones de individuos en todo el mundo.

En este sentido el interés de conocimiento de la Historia en general, y de la Edad Media, en particular, a través del cine o de las series de televisión, se puede centrar en la aproximación al medio cinematográfico, en todas sus vertientes y que tiene una gran utilidad como herramienta didáctica en el aula, pero también como vía de reflexión sobre los cauces que han llevado a diferentes generaciones en el siglo xx y en el siglo xxi a fraguar una imagen más o menos estereotipada de los principales acontecimientos históricos.

En la segunda década del siglo xxi es el momento de plantear un análisis sobre la visión que el cine y las series de televisión han transmitido de la Edad Media, tanto la real como la fantástica. Una imagen de la Edad Media, reflejada en centenares de películas y series de televisión, que con mayor o menor impacto en el público, ha forjado representaciones muy nítidas acerca de lo que podía haber sido la Edad Media y de lo que para millones de personas en el mundo son aspectos intrínsecamente relacionados con su visión personal de la Historia y de la Edad Media.

En la actualidad el cine y la televisión han adquirido su mayoría de edad, y sus valores artísticos y pedagógicos son reconocidos universalmente, siendo habitual encontrar en libros rigurosos de investigación histórica referencias al Séptimo arte y buena parte de los docentes se han acostumbrado a utilizar recursos audiovisuales en el aula.

2.El lenguaje cinematográfico

El cine transmite informaciones de carácter audio-visual-cinético, es decir, informaciones visuales que incorporan además el movimiento y el sonido y que aportan una mayor agilidad y comprensión que la comunicación oral.

Es curioso comprobar y pensar en una de las paradojas más increíbles que rodean al inicio del llamado Séptimo arte. Desde finales de la Edad Media, se va a producir en Europa el triunfo de la oratoria, la elocuencia, la eclosión de los órdenes mendicantes y la predicación y otra serie de fenómenos que suponen el triunfo del lenguaje oral. La oralidad como vehículo perfecto de expresión y comunicación y de significación social. Fenómeno que evidentemente se ha ido perfeccionando en los siglos siguientes. Pues bien, frente a estos triunfos sucesivos durante varias centurias de la palabra y de la expresión oral, el cine nace a finales de siglo xix, silente, mudo, sin palabras. Una contradicción, una ruptura con siglos de elocuencia y oratoria, que por el contrario tiene el acierto

de marcar un nuevo lenguaje, inexistente, desconocido hasta entonces, el triunfo de la imagen cinética, en movimiento. El nacimiento de una nueva forma de expresión artística y vía de entretenimiento, que basado en la imagen se imponía sobre las tradicionales vías de expresión y comunicación que durante siglos habían imperado en occidente, la palabra, el texto y la imagen estática y sin movimiento, propias de la literatura, la escultura y la pintura, expresiones significativas del genio artístico del Occidente Europeo.



Jeanne d'Arc,
Georges Méliès, 1900.

El cine en su evolución histórica con ya más de cien años de Historia ha ido elaborando y perfeccionando de forma gradual un lenguaje propio de expresión artística. Las primeras sesiones cinematográficas se componían de varias películas de muy corta duración, apenas unos minutos y que eran muy rudimentarias desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico, ya que constaban de un solo plano fijo rodado con una cámara y una sucesión de «cuadros vivos». *Jeanne d'Arc de Georges Méliès*, realizada en 1900, constaba de diez «tablas» o «cuadros vivos». En la conformación de este nuevo lenguaje de expresión visual fueron decisivas las aportaciones de pioneros como D.W. Griffith o S. Eiseinstein, con sus avances decisivos en el montaje de las secuencias.

D.W Griffith es el padre del Colosal en Hollywood ya que puso los cimientos del mismo, al fijar con absoluta precisión las claves de una síntesis narrativa propiamente cinematográfica que sus sucesores se limitarán a perfeccionar. Con anterioridad lo habitual era la superposición de una serie de cuadros vivos, en una auténtica teatralización pictórica. Griffith en sus obras maestras y de forma sucesiva y gradual fijó las bases del lenguaje moderno cinematográfico al establecer una coherencia narrativa y lógica entre un plano y el siguiente y también con los bloques de secuencias que gracias al montaje permitían la alternancia de planos y escenas, acabando con el hieratismo teatral del cine anterior.

Con estas aportaciones, al acabar el periodo del cine mudo se habían concebido prácticamente todos los elementos de la sintaxis narrativa, que luego fue perfeccionada especialmente gracias a la introducción de las mejoras técnicas que se iban produciendo, como la utilización de nuevos lentes, cámaras, etc. El director debe saber combinar con acierto todos estos ingredientes, el uso de un nuevo lenguaje narrativo y el aprovechamiento de los avances tecnológicos a su disposición, para tender a una sintaxis y elipsis visual y poder explicar una historia utilizando el lenguaje visual en un espacio de tiempo de entre hora y media y las dos horas, duración habitual de las películas del periodo sonoro del cine, aunque en la actualidad existe una tendencia a incrementar considerablemente la duración de los filmes. De esta forma es posible explicar en películas de dos horas cincuenta años o más de la vida de un personaje, una nación, etc. Un ejemplo de síntesis y elipsis extraordinario es la película de Ettore Scola *La famiglia* –La familia– (1987), en la que en poco

más de dos horas vemos discurrir ochenta años de la vida de Carlo entre 1906 y 1986, un profesor italiano que vive en Roma, discurriendo como trasfondo la historia italiana entre los muros de la casa escenario absoluto de esta obra maestra.

El realizador utiliza, por tanto, todos estos elementos para dos grandes fines: organizar el tiempo y organizar el espacio con un lenguaje de imágenes. Aquí es donde radica una de las principales dificultades a la hora de realizar una película, acertar adecuadamente en la elección de planos para que una escena sea lo más descriptiva posible y bella a la vez.

Hitchcock lo expresó de forma rotunda en su famosa entrevista con François Truffaut, al afirmar que un buen director debe intentar narrar siempre una escena con imágenes y la palabra debe ser de uso necesario para acompañar y reforzar el relato que la imagen nos muestra y llegar allí donde no puede llegar por sí misma. Algunos de los mejores planos e incluso determinadas secuencias magistrales de la Historia del cine y de las obras maestras de Hitchcock no cuentan con diálogo, al ser innecesario. La escena del maizal en *North by Northwest* –Con la muerte en los talones– (1959), por ejemplo. Un caso paradigmático lo encontramos en el arranque de la película *Rear Window* –La ventana indiscreta– (1954), con una secuencia descriptiva, en la que Hitchcock, combinando diferentes planos silentes, nos explica la situación del personaje, un periodista deportivo, que ha quedado inmovilizado por un accidente laboral.

Para poder entender en toda su plenitud el significado visual de una película, se deben conocer, aunque sea de forma básica, los principales elementos que forman parte de la planificación de una película. Es fundamental adquirir unos conocimientos, aunque sean someros sobre el significado del plano, escena, secuencia, montaje, tipos de planos, tipos de encuadres, los diferentes movimientos de la cámara, etc., para poder apreciar y valorar la dificultad y los aciertos obtenidos en una película determinada. Un ejemplo es la descripción y presentación del personaje principal de la película de Alfred Hitchcock *Rear Window* –La ventana indiscreta–, en la que en pocos segundos y sin necesidad de palabras, con el *travelling* de la cámara sabemos que el personaje es un fotógrafo especializado en deportes, que ha sufrido un accidente laboral que le tiene inmovilizado con la pierna escayolada en un día muy caluroso de verano, empleando las horas ociosas en contemplar al vecindario. Recurrir a diálogos para explicar esta situación hubiera prolongado excesivamente la duración de la escena y el resultado cinematográfico hubiera sido más pobre y aburrido. Las obras maestras del cine se caracterizan por el acierto constante durante toda la película tanto del guionista y director, para resolver con maestría la mejor planificación de una escena.

3. Los géneros. El cine histórico

El cine, tanto en su concepción artística como en su análisis crítico, se ha organizado prácticamente desde sus orígenes en géneros, a partir de esquemas

compositivos concretos, de unas tipologías temáticas y de personajes o, incluso, de unas determinadas características técnicas.

Uno de los géneros más reconocido por los aficionados al cine es el llamado cine histórico o filmes de ficción histórica, con subgéneros muy precisos, como el péplum o películas de romanos.

Un film de ficción histórica será aquel que sitúa su acción en un pasado identificable respecto a la contemporaneidad de su producción. Esa identificación pasará por la acumulación de detalles o indicaciones históricas capaces de otorgar verosimilitud al discurso audiovisual y de hacerlo trabajar en favor de un cierto sentido histórico. De tal forma, en el cine histórico nos movemos entre la descripción del pasado y su explicación o interpretación.

Juan Francisco González (2002) en una obra reciente ha realizado una clasificación del cine épico, catalogando como históricas aquellas películas que responden a una concepción de la historia basada en determinados personajes o hechos históricos, y ofrecen una visión propia de dicho hecho o personaje: no importa tanto la fidelidad estricta a los hechos tal como realmente acontecieron, sino más bien la perspectiva que el director nos ofrece a través de determinados hechos y personajes.

Otros autores prefieren mantener la estructura básica de los géneros y situar exclusivamente dentro del género épico o histórico aquellas películas que intencionadamente tienen un trasfondo histórico o se sitúan en escenarios históricos perfectamente entendibles para cualquier espectador.

Dentro de la doble clasificación entre filmes de no ficción y filmes de ficción, según Caparros Lera (1997) las películas de ficción histórica se deben catalogar en tres categorías: filmes de reconstrucción histórica, filmes de ficción histórica y filmes de reconstitución histórica. Los filmes de reconstrucción histórica afectan sobre todo al mundo contemporáneo, ya que el cine es un arte que se ha desarrollado sobre todo en el siglo xx. Por tanto ayudan a la reconstrucción



Alexander Nevski, Sergei M. Eisenstein, 1935.

de realidades sociales e históricas de dicha centuria, algunos ejemplos mencionados por Caparros Lera en su trabajo «Nueva propuesta de clasificación de películas históricas», son *Roma città aperta* –Roma, ciudad abierta– (1945) o *Paisà* (1946) de Rossellini o *Sciuscià* –El limpiabotas– (1946), *Ladri di biciclette* –Ladrón de bicicletas– de De Sica-Zavattini y *The Grapes of Wrath* –Las uvas de la ira– (1940) de John Ford. Podemos incluir la mayoría de los filmes ambientados en la Edad Media en la categoría de ficción histórica y considerar aquellas películas elaboradas con la «voluntad directa de hacer Historia» en la tercera categoría, filmes de reconstitución histórica. Amy de la Bretèque (2015) incluye a *Alexander Nevski* (1938) en un film de reconstitución histórica. También podrían

incluirse en este tipo de filmes las obras *Andrei Rublev* (1966) y *Mahoma, el mensajero de Dios* (1976).

superproducciones cinematográficas y dentro del género épico, la vertiente de introspección interior o espiritual de los personajes apenas aparece y la intención primordial es el entretenimiento del espectador, ofreciendo un espectáculo único y grandioso.

Tras estos pioneros vendrán los directores que echarán los cimientos del género de forma definitiva como Cecil B. de Mille que con sus películas ambientadas en la Antigüedad y en el mundo medieval, lo situarán como uno de los grandes directores del cine épico y especialmente del Colosal, consiguiendo con producciones como *Samson and Delilah* –Sansón y Dalila– (1949) revigorizar el género.

Cecil B. de Mille con una concepción industrial y de espectáculo en sus producciones, buscando éxitos espectaculares en taquilla, utilizaba argumentos históricos sobre bases sólidas, para después en la elaboración del guión, situar en el centro de su historia las tramas amorosas, las intrigas, la violencia, las pasiones, etc., en un coctel que a los historiadores nos puede parecer indigesto, explosivo, histriónico, e incluso disparatado, pero que supo calar hondo en millones de espectadores durante varias generaciones, incluso décadas después de la realización de una película como es el caso de *Ten Commandments* –Los diez mandamientos– (1956). En *Cleopatra* (1934) se interesa por los romances de la emperatriz egipcia, soslayando cualquier otra cuestión. En *The Crusades* –Las cruzadas– (1935) auténtico sainete que utiliza como pretexto las Cruzadas para presentarnos un espectáculo de amor, pasiones, violencia y lucha santa y justa contra el Islam.

De esta forma y con el renacer del cine épico, en los años cincuenta se va a producir el apogeo del género, en una tendencia en la que hay que destacar la competencia con la televisión que producía pérdidas millonarias a los estudios de Hollywood y obligaba a ofrecer productos más espectaculares, lo que llevó a la utilización y el triunfo de la pantalla panorámica, empleada abundantemente en las películas épicas ambientadas en la Antigüedad y la Edad Media, siendo *The Robe* –La túnica sagrada– (1953) el primer film en CinemaScope. El éxito financiero, de público y de premios de la Academia de *Ben-Hur* (1959) nos lleva a la cima del cine épico. En esta obra de William Wyler, se utilizó un texto literario de 1880 que como rezaba en la propaganda promocional «es una historia que ha conmovido a una generación de lectores tras otra». La película incluye tres elementos básicos del cine épico, violencia, acción y amor, y en este caso con el atractivo especial de la aparición de Jesucristo. Estas eran algunas de las claves del éxito de las superproducciones colosales de una «Majon» como la Metro Goldwyn Mayer.

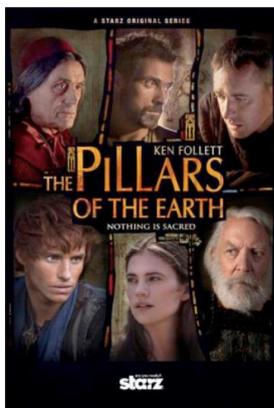
El interés de este tipo de películas se puede comprobar en las diferentes versiones rodadas sobre los grandes argumentos del cine épico. Las diversas películas sobre Juana de Arco, Robin Hood o San Francisco y en fechas recientes, el remake de una de las grandes obras del cine épico *Ben-Hur* (2016) son una muestra.

Posteriormente y a partir de los años 60, *Spartacus* –Espartaco– (1960) marcó una gran diferencia con respecto a las anteriores películas épicas mostrando una «sensibilidad moderna» tal y como ha sido definida por los especialistas.

Se trata de una de las mejores películas épicas de la historia del cine. Los problemas suscitados durante el rodaje y los elevados costes de *Cleopatra* (1963) significan prácticamente el acta de defunción del cine épico colosal, de las grandes superproducciones.

Antes de producirse el reciente renacimiento del cine épico, sobre todo gracias a dos grandes éxitos del celuloide, *Braveheart* (1995) y *Gladiator* (2000), las producciones épicas se refugiaron en el medio televisivo, donde encontraron más posibilidades financieras y técnicas, amén de un público ávido de contemplar estas recreaciones históricas en las pantallas de su televisor. Algunos de los ejemplos más destacados para el mundo antiguo son *Jesus of Nazareth* –Jesús de Nazaret– (1977) de Franco Zeffirelli o *I Claudius* –Yo Claudio– (1976) de Herbert Wise. Para la época contemporánea fue un gran éxito la serie *Roots* –Raíces– (1977).

De la época medieval podemos destacar entre las numerosas producciones realizadas para la televisión en formato de serie, *The Adventures of Robin Hood* –Robin Hood– (1955), *The Legend of Robin Hood* (1975), *The Legend of King Arthur* (1979), *Marco Polo* (1982), *Ivanhoe* (1982), *Robin of Sherwood* (1984), *Charlemagne, la prince à cheval* (1993), *Cadfael* (1994), *Ivanhoe* (1997), *Merlin* –Merlín– (1998), *Dark Ages* (1999), *Joan of Arc* –Juana de Arco– (1999), *Dark Knight* (2000), *Attila* –Atila el Huno– (2001), *The Mists of Avalon* –Las brumas de Avalón– (2001), *Merlin's Apprentice* –El aprendiz de Merlín– (2006), *Robin Hood* (2006), *The Pillars of the Earth* –Los pilares de la tierra– (2010), *The Borgias* –Los Borgia– (2011), *Camelot* (2011), *Vikings* –Vikingos– (2013), *Marco Polo* (2014), *The Last Kingdom* –El último reino– (2015), y en nuestro país *Pedro I el Cruel* (1988), *Réquiem por Granada* (1990), la prescindible y olvidable *Toledo* (2012) y la excelente y última gran serie española ambientada a finales de la Edad Media, *Isabel* (2011). Esta pequeña muestra del potencial televisivo requiere de un análisis específico de la visión del mundo medieval en las producciones televisivas. Desde finales del siglo xx y en las dos primeras décadas del siglo xxi, se puede constatar un claro resurgimiento del cine épico, asociado al éxito



The Pillars of the Earth, Sergio Mimica-Gezzan, 2010



The Borgias, Neil Jordan et al., 2011



Camelot, Michael Hirst et al., 2011



Vikings, Michael Hirst et al., 2013

de producciones cinematográficas como *Titanic* (1997), *Braveheart* (1995), *Elizabeth –Isabel–* (1998), *Gladiator* (2000), *Master and comander –Al otro lado del mundo–* (2003), *The Last Samurai –El último samurái–* (2003), *King Arthur –El rey Arturo–* (2004), *Kingdom of heaven –El reino de los cielos–* (2005), *300* (2006), *Robin Hood* (2010), *A Knight´s Tale –Destino de caballero–* (2011) y *Ben-Hur* (2016), y series de televisión como *Game of Thrones –Juego de Tronos–* (2011) han provocado el resurgir de las producciones épicas en formato de superproducción o «colosal», dado que la introducción de las nuevas tecnologías digitales en la industria del cine ha abaratado considerablemente los astronómicos costes de producción de estos filmes.

Podemos concluir afirmando que el cine histórico ha encontrado en algunos temas dotados de atractivo cultural, histórico y popular a la vez, un filón que ha sabido explotar dentro de un estilo artístico en el que ha primado especialmente el espectáculo colorista y de masas por encima de un análisis riguroso. En la actualidad para la mayoría de la población, la principal fuente de conocimiento histórico es el medio audiovisual, el cine y la televisión. De esta forma la Antigüedad en general, pero muy especialmente los temas bíblicos, Roma y la Edad Media han sido los escenarios históricos que recreados por la industria del cine han transportado bajo una óptica muy peculiar a millones de espectadores de todo el mundo a las calles de Roma, al Egipto de los faraones, a la Tierra Santa ocupada por los cruzados o a los escenarios de la vida y pasión de Cristo. Asimismo, se ha creado una vertiente fantástica asociada a la Edad Media, con gran éxito en la literatura y que ha sido llevada al cine y la televisión. En este sentido, *El señor de la anillos [La comunidad del anillo* (2001), *Las dos torres* (2002) y *El retorno del rey* (2003)] *el Hobbit [Un viaje inesperado* (2012), *La desolación de Smaug* (2013) y *La batalla de los cinco ejércitos* (2014)] y *Juego de tronos* son el paradigma de un mundo medieval fantástico y con un número muy elevado de seguidores, en su vertiente literaria y en su proyección audiovisual, en el cine y en la televisión, con superproducciones que han tenido una excelente acogida de público y un resurgimiento del interés por el mundo medieval.

En el cine épico de corte histórico y fantástico una de las principales fuentes de inspiración ha sido la literatura y sobre todo las obras que habían tenido previamente un gran éxito popular, lo que a ojos de los magnates de la industria prometía una afluencia masiva de espectadores a ver estas películas o series sobre historias que como decía la propaganda de la época habían leído generación tras generación. Además, la legión de lectores con la que cuentan algunos de estos grandes éxitos literarios garantizaba un público fiel y leal que seguiría con pasión las producciones cinematográficas y televisivas. La calidad de algunas de estas superproducciones ha atraído además a un nuevo público, no lector de las obras originales, pero que se ha sentido fascinado y atrapado por la calidad de estas producciones audiovisuales.

Por tanto, es indudable que la transmisión de conocimientos básicos de la Historia y de fenómenos históricos muy señalados que pueden tener millones de individuos en el mundo puede venir condicionada por las imágenes recibidas a través del lenguaje cinematográfico.

4. La Edad Media en el cine

La Edad Media ha estado presente en el Séptimo arte, prácticamente desde el nacimiento de esta nueva forma de expresión artística tan popular y que ha sido capaz de llegar a miles de millones de espectadores en todo el mundo. Al poco de dar sus primeros balbuceos el cine, se realizó la hasta ahora conocida como primera producción cinematográfica ambientada en la Edad Media, la obra *Joan of Arc* de Alfred Clark realizada en Estados Unidos en 1895. La historiografía francesa ha incidido más en unos orígenes europeos del cine ambientado en la Edad Media, atribuyendo por ello dicha paternidad a *Jeanne d'Arc* de Georges Méliès, realizada en Francia en 1900 por uno de los padres del cine y prácticamente el inventor del Séptimo arte como espectáculo de entretenimiento. Siendo un director francés eligió a la heroína nacional francesa del siglo xv para realizar la primera película europea ambientada en el Medioevo. En todo caso desde sus orígenes la industria del cine mostraba su predilección por el personaje, siendo el segundo que más veces ha sido llevado al celuloide, con una treintena de producciones en torno a Juana de Arco.

La importancia del mundo medieval en el cine se puede confirmar al comprobar la existencia de más de quinientos títulos de películas en nuestro último catálogo sobre cine medieval todavía inédito. No se han incluido en el mismo aquellas producciones que por diferentes motivos adolecían de una clara intencionalidad de reflejar con mayor o menor verosimilitud un pasado histórico identificable en el texto y en la imagen del filme. Tampoco hemos considerado las producciones realizadas exclusivamente para la televisión, como algunas excelentes y bien documentadas series de televisión que merecerían un estudio monográfico por sus peculiaridades de estilo, lenguaje e intencionalidad y que las alejan del estilo propio de las producciones cinematográficas.

Conviene aclarar los criterios aplicados en este trabajo y en la base de datos aludida para aplicar el concepto de filme ambientado en época medieval. Primero la cuestión espacial y de civilizaciones. Frente al criterio seguido por algún especialista francés como François Amy de la Bretèque (2015) que limita su concepción del cine ambientado en la Edad Media al europeo, rechazamos una concepción tan eurocentrista, para abarcar un espacio más amplio, que incluya a la cristiandad occidental latina, a la cristiandad oriental-bizantina y al mundo islámico. Nuestra concepción de la Edad Media en el cine incluye, por tanto, el mundo islámico, la Europa cristiana latina occidental y el mundo eslavo-bizantino. Ampliando además el marco espacial al feudalismo japonés. Sorprende el criterio seguido por algunos especialistas franceses, que dejan fuera de su análisis y estudio todo el cine ambientado en el mundo bizantino y el cine ambientado en la civilización islámica. Ello deja fuera de consideración todas las películas sobre la obra cumbre de la literatura universal *Las mil y una noches*, las superproducciones sobre la vida del profeta Muhammad *The Message –Mahoma, el mensajero de Dios–* (1976) o sobre *Saladino El Naser Salaha el Dine –Saladino–* (1963) y la excelente obra *Al-massir –El destino–*

(1997) sobre Averroes y las películas españolas sobre Al-Andalus entre las que destacaría *Daniya, jardín del harem* (1987) y *al-Ándalus* (1989). Es una exclusión totalmente injustificada.

Hemos seguido en la selección de filmes ambientados en la Edad Media, la cronología básica del Medioevo, los siglos V-XV, poniendo como fechas límites los años 476 y 1453. Para el mundo asiático y especialmente la representación del feudalismo japonés en el cine, hemos ampliado el espectro cronológico hasta la creación del Shogunato Tokugawa a principios del siglo XVII y que puso fin al periodo de guerras internas entre los barones o señores de las guerras feudales japonesas.

Una de las primeras valoraciones positivas que conviene realizar sobre el papel de la Edad Media en el cine es la de reivindicar la importancia que ha tenido este tiempo histórico para las representaciones cinematográficas. Frente a un género consolidado como el Péplum (películas de toga y sandalia) o cine de Romanos y cuyos argumentos principales se enfocan en la historia de Roma, el Antiguo Testamento y la pasión de Cristo, se ha podido pensar que este importante modelo de producciones colosales basadas en la Antigüedad y fundadas mayoritariamente en referencias bíblicas había eclipsado a otras épocas históricas como la Edad Media. Los datos ofrecidos por Jon Solomon, que alude a cerca de 400 filmes sobre el mundo antiguo nos permiten afirmar con rotundidad una paridad entre el número de filmes de la Antigüedad y del mundo medieval. Frente a esta hegemonía historiográfica y de la crítica cinematográfica sobre la relevancia del cine de «romanos», hay que reivindicar el papel desempeñado en los siglos XX y XXI por las películas ubicadas en la Edad Media. Con este trabajo demostramos dicha importancia y queremos analizar aquellos temas que más han sido mostrados en el cine ambientado en la Edad Media y que en definitiva han terminado fraguando una cierta «estética medieval» y una forma de representar la Edad Media que indudablemente ha calado profundamente en millones de individuos que visionaron estos filmes en el siglo XX y en el siglo XXI.

Sobre los parámetros cronológicos apuntados, también podemos plantear una gran división en espacios históricos medievales y su traslación al cine. El mundo islámico no ha tenido una abundante representación, siendo de escasa calidad salvo algunas obras muy concretas. El espacio japonés ha tenido una importante representación en calidad cinematográfica en las obras de un autor tan significativo como Akira Kurosawa. El mundo occidental cristiano ha sido el más filmado, posiblemente porque la sociedad occidental es la que más relación ha establecido entre la Edad Media y su propia Historia. El mundo Bizantino ha quedado visualizado especialmente en un escaso número de películas soviéticas sobre la época medieval, pero con un gran impacto en la Historia del cine.

En una obra de John Kobal *Las 100 mejores películas*, editada por primera vez en 1988 y en la que sobre la votación de críticos y especialistas de todo el mundo, elaboraba una lista con las cien mejores películas de toda la Historia del cine, de las películas incluidas con ambientación medieval, dos corresponden a temáticas y origen occidental, *La pasión de Juana de Arco* (1928) de Carl

Theodor Dreyer y *El Séptimo Sello* (1956) de Ingmar Bergman, dos son soviéticas: *Alexander Nevski* (1938), de Serguei Einsestein y *Andrei Rublev* (1966) de Andrej Tarkovskij, y de Japón *Rashomon* (1950) y *Los siete samurais* (1954) de Akira Kurosawa, *Cuentos de la luna pálida de agosto* (1953) y *El intendente Sansho* (1954) de Kenji Mizoguchi, y una película de producción occidental, de Gran Bretaña, pero de temática oriental, *El ladrón de Bagdad* (1940) de Ludwig Berber.

En total ocho películas de cien, el 8 % de las mejores películas de la Historia del cine según esta encuesta, corresponde a filmes ambientados en la Edad Media. Este hecho destaca la importancia cualitativa de cines como el japonés o el soviético en las películas de temática medieval.

El hecho de que la Edad Media como periodo histórico sea una «invención» Occidental justifica el extraordinario interés de la sociedad occidental por el Medioevo. Atracción que no deja de incrementarse al menos en la vertiente más lúdica y menos rigurosa, en publicaciones masivas de novelas y obras de divulgación, rutas turísticas, producciones televisivas y cinematográficas, documentales, videojuegos ambientados en la Edad Media, así como aspectos de los siglos medievales a los que se les ha dotado de un misterio atávico y que siguen cautivando la imaginación de millones de individuos, el santo grial, las cruzadas, los cátaros, el rey Arturo, los templarios, las reliquias, los milagros, los santos medievales, etc. De hecho, una buena parte de esta mitología medieval ha cuajado en una serie de temas estrellas trasladados al cine como el ciclo artúrico, los caballeros medievales, las cruzadas, santos medievales como Juana de Arco y Francisco de Asís, etc.

Uno de los argumentos que ha atraído constantemente tanto a productores, directores, guionistas y a los propios espectadores es esa visión estereotipada de la Edad Media, que sitúa el periodo histórico transcurrido entre la caída del Imperio Romano y el Mundo Moderno del Renacimiento, la Imprenta, el Descubrimiento de América, etc., en un largo periodo oscuro que se nutre de la recreación que desde finales del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX realizaron escritores, filósofos, políticos, etc., que cargaron las tintas sobre un periodo que consideraron tenebroso, oscuro, supersticioso, etc. Fue sobre todo



Rashomon,
Akira Kurosawa,
1950



Los siete samurais,
Akira Kurosawa,
1954



Cuentos de la luna
pálida de agosto,
Kenji Mizoguchi,
1953

esa imaginación gótica y romántica del siglo XIX la que ha alimentado la cultura popular decimonónica, pero que ha servido para seguir desarrollando una idea superficial y banal sobre el Medioevo que todavía sigue vigente en algunos ámbitos culturales, como el propio cine o cierta literatura poco rigurosa.

Como afirma Vito Attolini, las películas ambientadas en la Edad Media ofrecían a los espectadores la posibilidad de adentrarse desde las comodidades que ofrecía la sociedad del siglo XX, en una época no moderna, no eléctrica, sin automóviles, sin ferrocarriles, sin nada centralizado. Los nombres de los Nibelungos, de Robin Hood, el rey Arturo, Juana de Arco, las cruzadas, o elementos tan proclives a la imaginación gótica y romántica como el bosque, la peste, las ballestas, las brumas, las lanzas, los escudos, las gestas, los torneos, el santo grial, los caballeros de la mesa redonda, etc., contemplado desde las salas de cine. Los productores han sabido encontrar en los temas más sugerentes del Medioevo un atractivo para fascinar a millones de personas por una película de «estética medieval».

Según Vito Attolini en las elecciones de los temas y personajes medievales que el cine ha llevado a la pantalla, ha prevalecido el detalle, la «microhistoria». El Séptimo arte se ha preocupado menos de la «larga historia», de la Historia con mayúsculas, para concentrarse en un Medioevo presentado como fondo, como tapiz, para convertirse en una historia menor.

Un Medioevo realista, corporal, típico del cine norteamericano y europeo basado en relatos literarios, frente a un cine profundamente religioso y espiritual propio del cine nórdico, que tiene su máxima expresión en Ingmar Bergman. También podemos observar ciertas dualidades características del cine de época medieval, un Medioevo bárbaro frente a un Medioevo heroico, y una dimensión fantástica frente a una dimensión realista.

Creo que una de las claves para entender el cine ambientado en la Edad Media es que en líneas generales nos encontramos con una recreación de parte de una época histórica, de una parte de sus personajes, de sus relatos, de sus acontecimientos, con el objetivo de crear una «estética medieval cinematográfica» atractiva para el público y que se ha trasladado al género fantástico, en obras de un enorme éxito de público como *Excalibur* (1981) y las trilogías *El Señor de los anillos* (2001-2003) [*La comunidad del anillo* (2001), *Las dos torres* (2002) y *El retorno del rey* (2003)] y *el Hobbit* (2012-2014) [*Un viaje inesperado* (2012), *La desolación de Smaug* (2013) y *La batalla de los cinco ejércitos* (2014)], y en la televisión *Juego de tronos* (2011), fagocitando, en cierta medida, el Medioevo fantástico a la Edad Media histórica. Por tanto, unos fines muy lejanos de la reconstrucción histórica, ideal al que aspiraríamos los medievalistas a la hora de plantear la realización de una película ubicada en la Edad Media.



The Lord of the Rings, Peter Jackson, 2001

5. Guía de la Edad Media y el cine para docentes y estudiantes de Historia

La guía de la Edad Media y el cine va dirigida a docentes y estudiantes de Historia y el objetivo es abordar en los próximos puntos, una presentación de la Edad Media a partir de sus temas más recurrentes, una disección de la forma en que el Medievo ha sido abordado por las producciones cinematográficas, con el objetivo de ofrecer una guía que puede ser de gran utilidad para el docente, a la hora de preparar las clases prácticas y los materiales audiovisuales y para el estudiante poder organizar con rigor su acceso al enorme elenco de películas y series ambientadas en la Edad Media.

En la proyección de una película en el aula en el contexto de una clase práctica de Historia, el docente debe facilitar a los estudiantes unos materiales básicos que posibiliten el aprovechamiento del visionado del filme. Se debe entregar antes del visionado una breve ficha sobre la película, que debe contener los siguientes apartados:

- 1- Datos técnicos de la película con la siguiente información. Título en el idioma original y el título oficial en castellano. Año de producción. Nombre del director. Género. País de producción. Duración en minutos y calificación moral.
- 2- Sinopsis de la película.
- 3- Breve comentario de la película que debe incluir un comentario histórico básico y un breve análisis de los aspectos técnicos –lenguaje cinematográfico– más destacados de la obra.
- 4- Reseña de personajes. Presentación en una tabla de las características fundamentales de los personajes principales de la película.

Otro tipo de práctica que se puede utilizar en clases de Historia, es pedir a los alumnos que elaboren este tipo de fichas-guías. En este caso el docente entregaría una lista de películas accesibles para los estudiantes, que se encuentren por ejemplo en la biblioteca del centro de estudio, y que realicen el visionado de cada filme en casa y que el trabajo resultante sea la elaboración de la ficha-guía comentada de cada filme. En la ficha-guía elaborada por el estudiante, se puede añadir algún apartado adicional a los cuatro presentados anteriormente, en función del interés de la película analizada o del tema histórico seleccionado por el discente.

Con el fin de facilitar al profesorado y a los estudiantes la adecuada selección de películas ambientadas en la Edad Media, en la parte final del trabajo, vamos a realizar un análisis de las principales temáticas abordadas en el cine de época medieval. Al final del trabajo presentamos un apéndice con los títulos más destacados de las películas de temática medieval.

Dado que ciertos temas han atraído la atención, tanto de los productores cinematográficos como del público aficionado al cine, voy a realizar una breve exposición y análisis de algunas de las cuestiones o personajes que con más interés han sido trasladados al cine.

5.1. El cine norteamericano: El Colosal de Hollywood. Historias de armas y aventuras

En el cine de Hollywood ambientado en la Edad Media, predominan una serie de ideas básicas que, por la acostumbrada hegemonía del cine de Estados Unidos, son las que han dado forma a la idea general o común que se tiene sobre el cine medieval en el mundo.

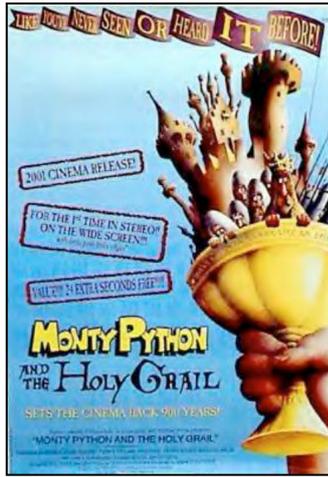
De hecho en nuestro último catálogo sobre cine medieval, la cuarta parte corresponde a producciones norteamericanas, siendo el 75 % restante del resto de los países del mundo, incluyendo los países asiáticos como Japón y la India, con una fuerte tradición cinematográfica, el mundo islámico y toda la producción europea.

Son historias de armas y de amor, violencia y pasión, los dos ingredientes básicos de las principales superproducciones cinematográficas. Estas películas norteamericanas han terminado creando el prototipo de «película de ambiente medieval» y paradigma del cine épico ambientado en la Edad Media, con un modelo de superproducción Colosal destinada a la más vasta circulación internacional, verbigracia la conocida recreación de la figura de Rodrigo Díaz de Vivar realizada por Hollywood en la película *El Cid (1961)* y en fechas más recientes la epopeya del héroe nacional escocés William Wallace, en el film *Braveheart (1995)*.

En estas superproducciones, de pasión y violencia, como la citada *Braveheart*, subordinadas al gran espectáculo, se justifica que prevalezca la imaginación sobre la erudición, la fantasía sobre la realidad. Las fuentes principales sobre las que están inspirados estos filmes en su mayor parte, proceden de la literatura caballerescas, directa o indirectamente. Algunas directamente de leyendas o mitos de la literatura medieval y otras como *Ivanhoe (1952)*, de novelas del siglo XIX inspiradas en la literatura medieval caballerescas. Al carecer de una Historia Medieval propia, Estados Unidos ha evocado a partir del cine su inexistente Historia Medieval, centrada prácticamente en un ideal de caballería, que no es ajena en absoluto a su propia cultura, que a través de la literatura inglesa había nutrido tantos personajes y romances históricos que habían contribuido a difundir en los Estados Unidos el culto a los héroes medievales y a su propio código de honor.

En los años cincuenta una de las grandes compañías cinematográficas, la Metro- Goldwyn-Mayer, a través de una trilogía rodada por Richard Thorpe e interpretada por Robert Taylor, llevó a la máxima expresión este ideario, con las películas *Ivanhoe (1952)*, *Knights on the round table –Los caballeros del rey Arturo– (1953)* y *Quentin Durward (1955)*. La primera y la última inspiradas en sendas obras de Walter Scott y la segunda centrada en el personaje del rey Arturo en la obra de Sir Thomas Malory.

Con la trilogía de Richard Thorpe, el mundo medieval, a través de la inspiración directa de la literatura Romántica del siglo XIX e indirecta de la literatura caballerescas, queda arrinconado en un segundo plano, un fondo, un marco, en el que desarrollar un «mundo de aventuras» en primer plano y



Monty Python and the Holy Grail, Terry Jones y Terry Gilliam, 1975

como argumento principal de estas películas y como gancho y modelo más accesible para el público de todas las latitudes. El epítome de este modelo es la segunda película *Knights on the round table – Los caballeros del rey Arturo–* (1953) que ha sido ya referente indiscutible para todas las producciones caballerescas, incluso su reverso burlesco en el film de los Monthy Python, *Monty Python and The Holy Grial*.

5.2. El cine espiritual y religioso

Desde los orígenes del cine y su pronta conversión en espectáculo popular, en la sociedad puritana norteamericana, el triunfo del cine épico vino determinado por la elección de una temática de fuerte contenido religioso con una motivación aceptable y moralmente respetable para que el público pudiese asistir los domingos al cine, con la conciencia de no estar realizando un acto inmoral como jugar a las cartas, beber, etc. De ahí que el llamado cine de romanos o péplum encontrase en sus orígenes en la Biblia o en obras literarias respetables su fuente de inspiración, mientras que el cine de época medieval encontró en personajes inmaculados como Juana de Arco su más importante inspiración. Habitualmente se ha considerado el atractivo de los personajes (Cleopatra, Salomé, Jesucristo, Moisés, Hércules, Helena de Troya, etc.) y los temas mitológicos y bíblicos, como grandes atractivos para la realización de películas ambientadas en la Antigüedad. En este tipo de reflexiones no se ha tenido en cuenta la importancia que tuvo a principios del siglo xx el efecto moralizante de las películas con temática sagrada o bíblica. El propio personaje de Juana de Arco ha servido de inspiración para la elaboración de una treintena de filmes que tenían como personaje principal a la joven francesa del siglo xv. Curiosamente también fue una de las figuras más amadas por los artistas del siglo xix. En 1928 Carl T. Dreyer dirigía una de las películas más excepcionales y bellas de la Historia del cine, a partir de un minucioso realismo que constituyó una auténtica revolución lingüística en su época, resultando una de las obras más cercanas al espíritu del Medioevo respecto a lo que el cine había expresado hasta entonces. Una obra moderna en la que el director afirmó que había querido recrear una Juana de Arco como un personaje actual. Es una película que no ha perdido su vigencia ni su interés artístico y cultural.

Frente al cine comercial e industrial de Hollywood, desde la vieja Europa, cuna del Medioevo, se conformaba un universo íntimamente problemático que ha abierto la puerta a una representación del Medioevo a partir de una reflexión sobre la espiritualidad más cercana a la sensibilidad contemporánea y que tiene su clara continuidad en la reciente película *Gladiator* donde las referencias a la religiosidad son íntimas, familiares, cercanas al universo espiritual del hombre de finales del siglo xx y principios del siglo xxi.

Esta vertiente religiosa y espiritual ha tenido su reflejo en las películas sobre Juana de Arco y Francisco de Asís especialmente. El santo italiano del siglo XIII se ha visto reflejado en nueve películas. Peor suerte han corrido el resto de personajes con trascendencia religiosa de la Edad Media que no han aparecido o lo han hecho en mucha menor medida. Solo he localizado tres películas sobre santos medievales, todas ellas italianas y sobre Caterina de Siena y Antonio de Padua, rodadas entre 1947 y 1957. Y la excepcional pequeña obra censurada de Buñuel sobre Simón del Desierto de 1965, amén de la astracanada *La portentosa vida del padre Vicente* (Carles Mira, 1978) sobre el santo valenciano San Vicente Ferrer.

Pero uno de los personajes medievales que mayor fortuna ha tenido en el cine ha sido Juana de Arco, convertida en protagonista de obras dispares –de Shaw a Honneger, de Anouilh a Bresson. La obra de George Bernard Shaw, *Santa Juana* (1923), fue un extraordinario éxito internacional en su tiempo y fue representada en España por Margarita Xirgu con un triunfo absoluto de la actriz con dicha representación.

Esta visión espiritual del Medioevo se ha visto también recogida en un tipo de película caballerescas, en la que por encima de la acción y la aventura, prevalecía la idea de una trayectoria espiritual, normalmente centrada en la búsqueda del Grial, habitualmente infructuosa en lo material pero que supone una transformación interior de los personajes como en *Lancelot du Lac de Bresson*.

Pero además de estos filmes sobre santos o sobre caballeros que buscan el Grial, posiblemente el cine de época medieval que más ha trascendido en la faceta de indagación espiritual del hombre, alcanzó su cima con las dos obras maestras realizadas entre 1956 y 1959 por Ingmar Bergman, *El Séptimo Sello* y *El Manantial de la Doncella*. Filmes de una madurez intelectual y filosófica poco habituales dentro de la nómina general del cine histórico en los que su autor con claras influencias de Nietzsche, Kierkegaard, Ibsen o Strindberg, entre otros, plantea temas de un gran calado como Dios, la fe, la vida o la muerte, que luego han poblado el universo personal de directores como Woody Allen, en películas ambientadas en otra época y en otros escenarios. Bergman ha ubicado estas cuestiones cardinales del ser humano en un típico escenario medieval, con las cruzadas, la peste, el bosque, los señores feudales, los campesinos, los villanos, la aldea, etc., de trasfondo. El resultado son dos de las grandes obras maestras del cine de todos los tiempos, siendo *El Séptimo Sello* una amalgama absolutamente única de belleza, misticismo y lógica racional. Mientras que en el *Manantial de la Doncella*, su propio título indica el predominio de elementos con un fuerte sabor naturalista. El bosque, la fuente del título, son metáforas que el cineasta sueco ubica en un hecho brutal, la violación y muerte de una doncella a manos de unos villanos en el bosque y la posterior venganza del padre y la aparición al final del filme de la fuente o manantial que da título a la obra. Sobre esta trama inusual para la época en que fue rodada la película, máxime con la crudeza con que fue tratado el episodio central, el director propone una reflexión universal sobre el sacrificio como expiación y vía de salvación eterna. Tras consumarse la venganza, la

aparición de una fuente de gran pureza en el lugar donde yace el cadáver de la joven, plantea esta metáfora de la salvación eterna.

El cine de introspección religiosa y de reflexión espiritual fue frecuente en el cine occidental y especialmente en producciones del norte de Europa y Centroeuropa. En Suecia destacan las películas de Bergman ambientadas en la Edad Media; de Checoslovaquia es la interesante obra *Údolí vcel –El valle de las abejas– de 1968*. En la Unión Soviética se realizó también una producción extraordinaria, sobre el pintor de iconos más famoso de la iglesia ortodoxa, en la obra *Andrei Rublyov*, realizada por Andrei Tarkovsky en 1966.

Pero de todo el cine religioso ambientado en la Edad Media, el personaje más filmado fue San Francisco de Asís.

5.3. La figura de San Francisco de Asís. Paradigma del cine histórico

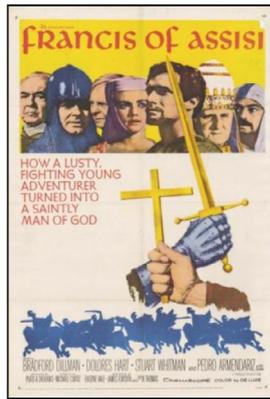
En el personaje de San Francisco de Asís, se concentra una de las máximas expresiones del cine histórico, la búsqueda de un personaje singular y de interés contrastado para el público, para desarrollar sobre un escenario histórico conocido y un perfil histórico singular, un relato dramático que pueda mostrar propuestas ideológicas y estéticas variopintas desde la fe, la espiritualidad, hasta la contestación, la rebeldía, etc., a la vez que resultar sugerente para cubrir las expectativas de taquilla. Siendo el mismo personaje y la misma época representada, en cada una de las películas sobre San Francisco hay una diferente intencionalidad.

De las catorce películas que tenemos catalogadas sobre el santo medieval italiano, salvo la realizada en 1961 por *Michael Curtiz*, y dos peculiares incursiones del cine mexicano y español, son italianas la mayor y las más interesantes producciones cinematográficas que han tomado como tema central la figura del santo de Asís.

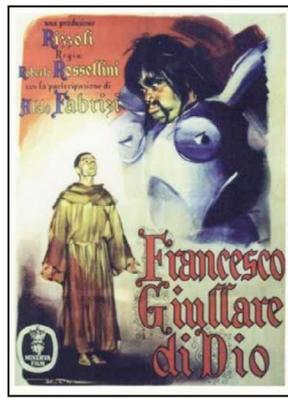
Francisco de Asís es uno de los ejemplos más significativos de como el cine, por diferentes motivos, se acerca de forma reiterada a determinados personajes dotados de un innegable atractivo popular y desdeña otros que por variadas circunstancias no han encontrado todavía un guionista, director o productor interesado en hacer un filme sobre una amplia gama de personajes medievales inéditos en el cine.

Dentro del cine mundial, el personaje de San Francisco no es uno de los más asiduos en las pantallas, mientras que para el cine italiano es una de sus representaciones históricas-cinematográficas más recurrentes, queridas, y por ello causa de encendidas y acaloradas polémicas públicas, hasta el extremo que una directora tan prestigiosa como Liliana Cavani, haya recurrido en tres ocasiones a la vida de Francisco de Asís *Francesco d'Assisi (1966)*, *Francesco (1989)* y *Francesco (2014)*, para abordar tres lecturas sobre su trayectoria histórica, de forma paralela a la evolución político-social de Italia y sobre todo de las obsesiones vitales de la propia Cavani.

Precisamente la atracción del Séptimo arte por San Francisco podría originar una interesante reflexión sobre las motivaciones e inquietudes del cine de



Francis of Assisi,
Michael Curtiz,
1961



*Francesco giullare
di Dio,* Roberto
Rossellini, 1950



Francesco d'Assisi,
Liliana Cavani,
1966



Francesco,
Liliana Cavani,
1989

ficción histórica, ya que se da la paradoja de que siendo uno de los personajes históricos más interesantes, por la posibilidad de reconstruir el contexto histórico que propició el movimiento intelectual y religioso que impulsó durante su vida, a la vez que dicho fenómeno religioso y espiritual es proclive para narrar uno de los periodos más interesantes del Medioevo occidental. A pesar de ello, la peripecia vital de Francisco de Asís apenas ha interesado al cine universal, y únicamente ha sido el cine italiano, desde una óptica de recuperación de una figura a la que se le puede dotar de un cierto tono o carácter «italiano» y que ha utilizado el personaje no tanto desde un prisma de reconstrucción histórica, sino más bien como pretexto o argumento para en cada uno de los momentos claves de la reciente historia italiana, utilizar la vida de San Francisco como elemento de reflexión sobre el presente. Indagación desde argumentos diferentes. Reflexión cultural, religiosa, espiritual o política.

Haciendo un repaso muy rápido y somero diremos que sobre Francisco, la primera película de relieve fue realizada por Roberto Rossellini. *Francesco Giullare di Dio –Francisco, juglar de Dios– (1950)* representa una experiencia espiritual y religiosa desde una perspectiva individual y un tanto heroica, sin preocuparse por la reconstrucción histórica, ni por realizar una lectura en clave histórica del franciscanismo. San Francisco queda aislado de su época, su entorno histórico, y es presentado en un trasfondo histórico neutro, en un limbo de realidad construido casi al margen de la Historia. Es una obra que se centra en el carácter fundamentalmente religioso de la experiencia de Francisco, desde una perspectiva íntima.

Este planteamiento contrasta con *Fratello sole, sorella luna –Hermano sol, hermana luna– (1972)*, de Franco Zeffirelli, película realizada desde un prisma opuesto, con una espectacular puesta en escena, de color, luz, buscando la máxima belleza en la composición, y llegando al límite de la verosimilitud al presentar a Francisco como un eterno adolescente, al que podemos identificar con la juventud de la época y el lema «haz el amor, no la guerra». Frente a la austeridad de Rossellini, a la dureza del mundo al que se enfrenta Francisco, Zeffirelli, opone un universo elegante, refinado, pleno de belleza física.

Entre ambas películas, la profundamente espiritual de [Rossellini](#) y la material de [Zeffirelli](#), aparecieron dos películas muy significativas, desde una óptica diferente. En 1966 una joven directora planteó a un nuevo Francisco, en lo que era una nueva etapa del cine italiano y un nuevo giro social y político de Italia, tras las dos décadas difíciles que sucedieron a la segunda guerra mundial. Era el preludio de un nuevo tiempo y un nuevo cine. Liliana Cavani, en su [Francesco d'Assisi](#), nos presenta un Francisco contestatario, rebelde. Un Francisco político, anunciando el amplio movimiento de renovación social y cultural que se estaba viviendo en Italia. De esta forma el cine se muestra vivo, presente y actual. Frente a la profunda religiosidad del Francisco de [Rossellini](#), [Cavani](#) nos muestra un Francisco al que se le priva de la raíz católica de su formación cultural, mostrándonos un Francisco desde una perspectiva claramente laica. A Cavani le interesa de Francisco y del Medioevo, la capacidad de un hombre y de una época en la que se podía presentar una fuerte oposición a las convicciones de la clase social dominante, subvirtiéndolas para luchar por crear nuevas reglas de articulación social. Cavani busca este planteamiento para presentar un Francisco profundamente contestatario. Anticipando en muchos siglos los años sesenta, el mayo del 68, etc. En el [Francesco](#) de 1989 le preocupa más la rebeldía del propio personaje en el contexto de su mutación religiosa y su evolución espiritual en el marco de su relación de confraternidad con sus hermanos y sobre todo con Santa Clara, y en el [Francesco](#) de 2014 le interesa más la óptica esotérica e incluso de iluminado del personaje.

Entre las mencionadas películas sobre Francisco de Asís, aparece [Francis of Assisi \(1961\)](#) de [Michael Curtiz](#), como una característica y típica película de Hollywood.

5.4. Robin Hood y el bosque de Sherwood

En Inglaterra durante el reinado de Ricardo I Corazón de León (1189-1199), uno de los reyes medievales más famosos del celuloide, parece ser que existió un bandido benefactor al que todos conocían como Robin Hood, aunque su auténtico nombre era Robert Fitzooth, conde de Huntington. Las primeras referencias documentadas del personaje, se sitúan en torno a 1370 con la primera aparición del nombre Robin Hood, en el famoso poema de William Langland *Piers Plowman* (1370). Posteriormente en la crónica de John Stow *The Chronicles of England* (1580), se realiza una descripción del bandido bastante favorable. Evidentemente una mención realizada trescientos años después se puede poner en duda, ya que el propio Stow utilizó como fuente de información leyendas populares, ya que desde mediados del siglo xv se conoce la existencia de baladas populares inspiradas en las gestas de Robin Hood.

Pero en todo caso, hemos de reconocer que nos movemos ante un personaje que fluctúa entre la leyenda y la realidad del reinado de Ricardo I, que a pesar de su brevedad, diez años, ha dejado numerosas leyendas y mitos que han alimentado la literatura romántica y el cine.

De los numerosos escenarios cinematográficos de los que nos hemos ido enamorando a lo largo de nuestras vidas, uno de ellos es el bosque de Sherwood, y Robin Hood y Lady Marian pueden ser incluidos en la nómina de personajes cinematográficos más queridos en todo el mundo.

Hollywood encontró en Robin Hood uno de sus personajes históricos con más potencial comercial, ya que combinando los ingredientes de reinado legendario, injusticias contra las clases populares, rey bueno, hermano del monarca envidioso y tirano y añadiendo la habitual dosis de fantasía e imaginación, pasión y violencia, de los productores norteamericanos, podía resultar un producto muy asequible e interesante para la mayoría del público, ya que todos estos materiales filmicos son los habituales del llamado cine de Aventuras que tantos éxitos ha dado a la industria cinematográfica. Robin Hood es el personaje medieval más veces llevado al cine, con cerca de cincuenta producciones cinematográficas.

Sobre estas bases se estrenó en 1938 una de las más populares y conocidas películas de la Historia del cine y la que más han admirado generación tras generación de espectadores sobre el mítico héroe medieval. Se trata de *The Adventures of Robin Hood –Las aventuras de Robin Hood– (1938)*, de Michael Curtiz y William Keighley, protagonizada por Errol Flynn y Olivia de Havilland. La reciente aparición de una muy cuidada y excelente edición del filme en DVD permite revalorizar la vigencia y calidad de esta película, al poder comprobar el interés de la misma, la maravillosa calidad del Technicolor, amén de poder apreciar en los diversos documentales que se han incluido, las peculiaridades del rodaje, la importancia que tuvo esta obra al ser la primera gran superproducción rodada en Technicolor, y otra serie de datos que ayudan a entender más la trascendencia de esta obra. Llama poderosamente la atención la fuerza, el vigor y la belleza del color de la película y la capacidad del Technicolor para conservar más de sesenta y cinco años después el color con toda su calidad. Otra curiosidad es comprobar cómo la localización del bosque de Sherwood se realizó en un enorme bosque propiedad de los estudios en California. Obviamente las especies vegetales de este bosque no podían ser las mismas que el bosque inglés del siglo XII donde discurre la peripecia vital de Robin Hood, pero realmente ¿esto importa mucho? Esta película no es la primera sobre Robin Hood, ya que anteriormente se habían rodado dos versiones mudas y una película animada, todas ellas en Estados Unidos.

Pero tanto esta película como la mayor parte de las realizadas sobre Robin Hood y en general todo el ciclo de películas caballerescas y de aventuras bélicas no se han basado en las fuentes documentales más antiguas sobre el personaje, sino que como suele ser habitual en la mayoría de películas de trasfondo histórico y especialmente en las ambientadas en la Edad Media, los guionistas recurren a fuentes literarias decimonónicas. Este es el caso indirecto del *Ivanhoe* de Walter Scott, obra de gran éxito y en la que aparece el personaje de Robin Hood, y que además ha inspirado directamente a *la película del mismo nombre en 1952*. El *Ivanhoe* (1819) de Walter Scott reserva muchas páginas a Robin Hood, aunque moviéndose siempre en el terreno de la leyenda. Hay que recordar que Scott, nacido en 1771 en Edimburgo, se interesó a finales

del siglo XVIII por las leyendas y baladas de la frontera anglo-escocesa. Leyendas que había escuchado desde niño y que sin duda inspiraron algunos de sus personajes de sus obras literarias.

En esta obra, Scott que abandonó sus tradicionales temas escoceses como en *Rob Roy*, sitúa en un escenario medieval, un enfrentamiento entre tiranos y liberadores que aprovecha para reflejar de forma discreta la lucha entre escoceses e ingleses, así los sajones que luchan por su liberación representan a los escoceses y los normandos tiranos de la Edad Media, representan a los ingleses de principios del siglo XIX.

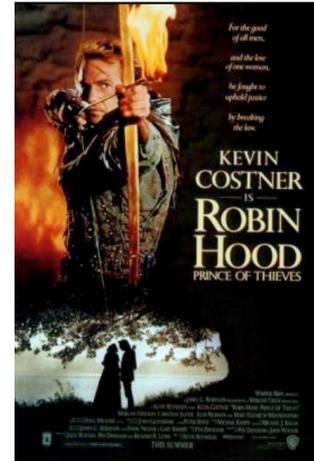
Otro aspecto interesante en las películas sobre Robin Hood o sobre el conflicto entre sajones y normandos, es que la mayor parte fueron realizadas en Estados Unidos, salvo alguna obra de calidad como la desmitificadora *Robin y Marian (1976)* de Richard Lester. En la más reciente *Robin Hood (1991)*, de John Irvin, Gran Bretaña aparece como coproductora en una producción norteamericana. Película que a pesar de contener elementos interesantes, como la de subrayar la ascendencia aristocrática del personaje, quedó totalmente eclipsada por la obra del mismo año titulada *Robin Hood, Príncipe de los Ladrones –Robin Hood, príncipe de los ladrones– (1991)* de Kevin Reynolds, mucho más comercial e irreal pero con un ineludible gancho de taquilla por la espectacularidad de algunas escenas y por la presencia de una estrella como Kevin Costner al frente del reparto y un Morgan Freeman en un personaje históricamente poco creíble.

Del *film de Irvin* hay que destacar también la realización en clave realística, tanto en los aspectos formales como el vestido, como en la preocupación por atender espacios más cotidianos y de la vida de las gentes humildes, frente al predominio habitual de lo solemne y lo heroico. Esta presencia de miembros de las clases populares en el filme es algo no frecuente en el cine épico y de ficción histórica ambientada en la Edad Media, que incide sobre todo en los personajes aristocráticos y de las capas sociales más elevadas. A grandes rasgos, podemos concluir que el caballero o guerrero medieval, representa el paradigma del personaje histórico de época medieval llevado al cine. Los burgueses o mercaderes y el campesinado medieval son los sectores sociales menos representados en el cine de época medieval.

En la *película de Irvin* también se incide en el contraste que divide a los invasores normandos de los señores sajones, presentados como legítimos propietarios de la tierra. La mayor parte del filme se desarrolla en el bosque de Sherwood, iconografía que resulta muy apropiada si se tiene en cuenta el significado que en el mundo medieval adquirió el bosque.



Robin and Marian,
Richard Lester, 1976



Robin Hood: Prince of Thieves, Kevin Reynolds, 1991

Estableciendo una comparación con algunos de los escenarios más simbólicos del cine, encontramos en el bosque de Sherwood el paradigma del espacio medieval llevado al cine, como en el Western norteamericano puede serlo Monumental Valley. Lástima que Sherwood u otros paisajes medievales no hayan encontrado un John Ford, capaz de transferir su visión magistral.

La película de Reynolds, que no pretende en ningún momento el revisionismo profundo del personaje, viene a ser una actualización o una rabiosa puesta al día de un personaje más cercano al héroe en la línea del que interpretara en los años treinta Errol Flynn. Actualización que cae en anacronismos evidentes, como Azim, el personaje musulmán de Morgan Freeman, convertido al cristianismo y que viaja con Robin a Inglaterra, o el de la propia Marian, dotada de un toque «feminista» impropio del Medioevo, o el espectacular prólogo, imaginario e inventado, en el que vemos a un Robin apresado en las Cruzadas en una prisión musulmana en Jerusalén. Todo ello en aras de una mayor comercialidad del filme.

En esta película hallamos otra referencia al Robin de Scott ya que el personaje al llegar a Inglaterra, encuentra el castillo solariego de Locksley en ruinas. El nombre de Locksley está tomado evidentemente de la obra de Scott.

Todas estas simplificaciones y guiños responden a un proyecto de film destinado a millones de espectadores en todo el mundo y que, por desgracia, eclipsó al mucho más interesante filme de John Irvin.

6. Apéndice. El cine histórico ambientado en la Edad Media. Guía de películas para docentes y estudiantes.

La filmografía que ofrecemos como una primera aproximación al cine histórico ambientado en la Edad Media, es una selección de las mejores películas ambientadas en la Edad Media, en la que se han incluido las principales obras cinematográficas, además de referencias destacadas del cine histórico atendiendo a criterios de calidad artística y rigor histórico o valores artísticos reseñables. Los filmes van ordenados por orden cronológico de realización. La lista no pretende ser exhaustiva y es una guía de películas confeccionada para facilitar el acceso a filmes de época medievales a docentes y estudiantes de Historia Medieval.

En la selección, evidentemente subjetiva, han primado criterios de calidad cinematográfica sobre los pura y exclusivamente históricos y especialmente el rigor cronológico, algo poco habitual en los listados que sobre Edad Media y cine aparecen especialmente en Internet, en los que en una especie de batiburrillo poco digerible nos encontramos un arco histórico que va desde películas como *Quo Vadis*, *Ben-Hur* o *The Robe* –La túnica sagrada–, *Gladiator*, hasta *The Mission* –La misión–. Una Edad Media atemporal que llega a abarcar desde el inicio de la era con la muerte de Cristo hasta las misiones jesuíticas en la América del siglo XVIII.

Consideramos por ello poner a disposición de los profesionales de la Historia y de los estudiantes y aficionados una guía de películas elaborada con criterios científicos.

Algunas de las películas que hemos incluido, especialmente Eduardo II, tienen una ambientación contemporánea de los personajes, pero la hemos considerado interesante desde una perspectiva artística y con una visión «medieval», al reflejar hechos históricos de la Edad Media y ofrecer un discurso ideológico cercano a la época medieval.

6.1. Las mejores películas ambientadas en la Edad Media

≡ *Joan the woman* (Cecil B. De Mille, 1917).

≡ *Robin Hood* (Allan Dwan, 1922).

≡ *The Thief of Bagdad* –El ladrón de Bagdad– (Raoul Walsh, 1924).

≡ *Nibelungen: Sigfried die* –Los Nibelungos: La muerte de Sigfrido– (Fritz Lang, 1924).

≡ *Nibelungen: Krimilda die* –Los Nibelungos: La venganza de Krimilda– (Fritz Lang, 1924).

≡ *La passion de Jeanne d'Arc* –La pasión de Juan de Arco– (Carl Theodor Dreyer, 1928).

≡ *The Viking* (Roy William Neill, 1928).

≡ *The Crusades* –Las Cruzadas– (Cecil B. De Mille, 1935).

≡ *Romeo and Juliet* –Romeo y Julieta– (George Cukor, 1936).

≡ *Aleksandr Nevskiy* –Alexander Nevski– (Serguei Einsenstein, 1938).

≡ *The adventures of Marco Polo* –Las aventuras de Marco Polo– (Archie Mayo, 1938).

≡ *The adventures of Robin Hood* –Robin de los bosques– (Michael Curtiz, 1938).

≡ *Ali Baba and the Forty Thieves* –Ali Baba y los cuarenta ladrones– (Arthur Lubin, 1942).

≡ *Henry V* –Enrique V– (Laurence Olivier, 1944).

≡ *Richard III* –Ricardo III– (Laurence Olivier, 1944).

≡ *Du Guesclin* (Bernard de Latour, 1948).

≡ *Joan of arc* –Juana de Arco– (Victor Fleming, 1948).

≡ *Macbeth* (Orson Welles, 1948).

≡ *The Flame and the Arrow* –El halcón y la flecha– (Jacques Tourneur, 1950).

≡ *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950).

≡ *The Black Rose* –La rosa negra– (Henry Hathaway, 1950).

- ≡*Francesco Giullare di Dio* –Francisco, juglar de Dios– (Roberto Rossellini, 1950).
- ≡*La Leggenda di Genoveffa* –La leyenda de Genoveva– (Arthur Maria Rabenalt, 1951).
- ≡*Ivanhoe* (Richard Thorpe, 1952).
- ≡*Amaya* (Luis Marquina, 1952).
- ≡*Prince valiant* –El príncipe valiente– (Henry Hathaway, 1954).
- ≡*Teodora, Imperatrice di Bisanzio* –Teodora, Emperatriz de Bizancio– (Riccardo Freda, 1954).
- ≡*Sing of the pagan* –Atila, rey de los Hunos– (Douglas Sirk, 1954).
- ≡*Knights of the round table* –Los caballeros del rey Arturo– (Richard Thorpe, 1954).
- ≡*King Richard and the Crusades* –El Talismán– (David Butler, 1954).
- ≡*Shichinin no samurai* –Los siete samurais– (Akira Kurosawa, 1954).
- ≡*The adventures of Quentin Durward* –Aventuras de Quintín Durward– (Richard Thorpe, 1955).
- ≡*Lady Godiva* (Arthur Lubin, 1955).
- ≡*Det Sjunde inseglet* –El séptimo sello– (Ingmar Bergman, 1956).
- ≡*La Gerusalemme liberata* –Los cruzados– (Carlo Ludovico Bragaglia, 1957).
- ≡*The Vikings* –Los Vikingos– (Richard Fleischer, 1958).
- ≡*Jungfrukällan* –El manantial de la doncella– (Ingmar Bergman, 1960).
- ≡*Krycacy* –Los caballeros Teutónicos– (Aleksander Ford, 1960).
- ≡*El Cid* (Anthony Mann, 1961).
- ≡*I Mongoli* –Los Mongoles– (André De Toth, 1961).
- ≡*Francis of Assisi* –Francisco de Asís– (Michael Curtiz, 1961).
- ≡*L'ultimo dei Vikinghi* –El último vikingo– (Giacomo Gentilomo, 1961).
- ≡*Gli invasori* –La furia de los vikingos– (Mario Bava, 1961).
- ≡*I tartari* –Los tártaros– (Richard Thorpe, 1961).
- ≡*Constantino il grande* –Constantino el grande– (Lionello De Felice, 1962).
- ≡*El Naser Salah el Dine* –Saladino– (Youssef Chahine, 1963).
- ≡*Lancelot and Guinevere* –La espada de Lancelot– (Cornel Wilde, 1963).
- ≡*El Valle de las Espadas* (Xavier Seto, 1963).
- ≡*Le procès de Jeanne d'Arc* –El proceso de Juana de Arco– (Robert Bresson, 1963).

- ≡ *Becket* (Peter Glenville, 1964).
- ≡ *The Long Ships* –Los invasores– (Jack Cardiff, 1964).
- ≡ *Simón del desierto* (Luis Buñuel, 1965).
- ≡ *The war lord* –El señor de la guerra– (Franklin J. Schaffner, 1965).
- ≡ *Il cento cavalieri* –Los 100 caballeros– (Vittorio Cottafavi, 1965).
- ≡ *Genghis Khan* (Henry Levin, 1965).
- ≡ *Andrei Rublyov* (Andrei Tarkovsky, 1966).
- ≡ *Francesco d' Assisi* –Francisco de Asís– (Liliana Cavani, 1966).
- ≡ *L'Armata Brancaleone* –La Armada Brancaleone– (Mario Monicelli, 1966).
- ≡ *Campanadas a Medianoche* (Orson Welles, 1966).
- ≡ *Marketa Lazarová* (Frantisek Vlácil, 1967).
- ≡ *The Lion in Winter* –El león en invierno– (Anthony Harvey, 1968).
- ≡ *Romeo and Juliet* –Romeo y Julieta– (Franco Zeffirelli, 1968).
- ≡ *Údolí vcel* –El valle de las abejas– (Frantisek Vlácil, 1968).
- ≡ *Alfred the Great* –Alfredo el Grande– (Clive Donner, 1969).
- ≡ *A walk with love and death* –Paseo por la Vida y la Muerte– (John Houston, 1969).
- ≡ *Galileo* (Liliana Cavani, 1969).
- ≡ *Macbeth* (Roman Polanski, 1970).
- ≡ *Brancaleone alle crociate* –Brancaleone en las Cruzadas– (Mario Monicelli, 1970).
- ≡ *Il Decameron* –El Decamerón– (Pier Paolo Pasolini, 1970).
- ≡ *I racconti di Canterbury* –Los cuentos de Canterbury– (Pier Paolo Pasolini, 1971).
- ≡ *Fratello sole, sorella luna* –Hermano sol, hermana luna– (Franco Zeffirelli, 1972).
- ≡ *Lancelot du Lac* (Robert Bresson, 1974).
- ≡ *Il Fiore della mille e una notte* –Las mil y una noches– (Pier Paolo Pasolini, 1974).
- ≡ *Monty Python and the Holy Grial* –Los caballeros de la tabla cuadrada y sus locos seguidores– (Terry Jones, 1974).
- ≡ *Leonor* (Juan Luís Buñuel, 1975).
- ≡ *Robin and Marian* –Robin y Marian– (Richard Lester, 1976).
- ≡ *Al-risâlah* (Moustapha Akkad, 1976).
- ≡ *The Message* –Mahoma, el mensajero de Dios– (Moustapha Akkad, 1976).

- ≡ *Jabberwocky* –La bestia del reino– (Terry Gilliam, 1977).
- ≡ *Perceval le Gallois* (Eric Rohmer, 1979).
- ≡ *Kagemusha* –Kagemusha, la sombra del guerrero– (Akira Kurosawa, 1980).
- ≡ *Excalibur* (John Boorman, 1981).
- ≡ *Útlaginn* (Agúst Guðmundson, 1981).
- ≡ *La conquista de Albania* (Alfonso Ungría, 1984).
- ≡ *Ran* (Akira Kurosawa, 1984).
- ≡ *Hrafninn flýýgur* (Hrafn Gunnlaugsson, 1984).
- ≡ *El na kamnyakh rastut derevya* –Eirik, corazón de vikingo– (Stanislav Rostotskiv, Kut Anderson, 1985).
- ≡ *Le nom de la rose* –El nombre de la Rosa– (Jean-Jacques Annaud, 1986).
- ≡ *La pasión Béatrice* –La pasión de Beatriz– (Bertrand Tavernier, 1987).
- ≡ *Daniya, jardín del harem* (Carles Mira, 1987).
- ≡ *Le moine et la sorcière* (Suzanne Schiffman, 1987).
- ≡ *Í Skugga Hrafninsins* –La venganza de los vikingos– (Hrafn Gunnlaugsson, 1988).
- ≡ *Stealing Heaven* –La otra cara de Dios– (Clive Donner, 1988).
- ≡ *Erik the Viking* –Erik el Vikingo– (Terry Jones, 1989).
- ≡ *Henry V* –Enrique V– (Kenneth Branagh, 1989).
- ≡ *Francesco* (Liliana Cavani, 1989).
- ≡ *Al-Andalus* (Jaime Oriol, Antonio Tarruella, 1989).
- ≡ *Hamlet* (Franco Zeffirelli, 1990).
- ≡ *Edward II* –Eduardo II– (Derek Jarman, 1991).
- ≡ *Robin Hood* (John Irvin, 1991).
- ≡ *Robin Hood: prince of thieves* –Robin Hood, príncipe de los ladrones– (Kevin Reynolds, 1991).
- ≡ *Hvíti víkingurinn* (Hrafn Gunnlaugsson, 1991).
- ≡ *La marrana* (José Luís Cuerda, 1992).
- ≡ *Magnificat* (Pupi Avati, 1993).
- ≡ *Prince of Jutland* –El príncipe de Jutlandia– (Gabriel Axel, 1994).
- ≡ *Braveheart* (Mel Gibson, 1995).
- ≡ *Al-Massir (Destiny)* –El destino– (Youssef Chahine, 1997).
- ≡ *Joan of Arc* –Juana de Arco– (Luc Besson, 1999).

- ≡ *El cavalieri que fecero l'impresa* (Pupi Avati, 2001).
- ≡ *Stara basn. Kiedy slonce bylo bogiem* (Jerzy Hoffman, 2004).
- ≡ *Genghis Khan* (Ken Annakin, Antonio Margheriti, 2004).
- ≡ *King Arthur* –El rey Arturo– (Antoine Fuqua, 2004).
- ≡ *Kingdom of heaven* –El reino de los cielos– (Ridley Scott, 2005).
- ≡ *Soldier of God* –Soldado de Dios– (David Hogan, 2005).
- ≡ *Beowulf & Grendel* –Beowulf & Grendel: el retorno de la bestia– (Sturla Gunnarsson, 2005).
- ≡ *Los Borgia* (Antonio Hernández, 2006).
- ≡ *Tristan + Isolde* –Tristán e Isolda– (Kevin Reynolds, 2006).
- ≡ *Beowulf* (Robert Zemeckis, 2007).
- ≡ *Arn - Temeldiddaren* –Arn: el caballero templario– (Peter Flinth, 2007).
- ≡ *Aleksandr. Nevskaya Bitva* (Igor Kalvonov, 2008).
- ≡ *Barbarossa* –Barbarroja– (Renzo Martinelli, 2009).
- ≡ *Der brief voor de koning* –Honor de caballero– (Pieter Werhoeff, 2010).
- ≡ *Robin Hood* (Ridley Scott, 2010).
- ≡ *Black Death* –Garra negra– (Christopher Smith, 2010).
- ≡ *Yaroslav. Tysyachu let Nazad* (Dimitriv Korobkin, 2010).
- ≡ *Your Highness* –Caballeros, princesas y otras bestias– (David Gordon Green, 2011).
- ≡ *A Knight's Tale* –Destino de caballero– (Brian Helgeland, 2011).
- ≡ *Ironclad* –Templario– (Jonathan English, 2011).
- ≡ *Season of the Witch* –En tiempo de brujas– (Dominic Sena, 2011).
- ≡ *Orda* (Andrev Proshkin, 2012).
- ≡ *Northmen - A Viking Saga* –Los vikingos– (Claudio Fäh, 2104).
- ≡ *Ironclad: Battle for Blood* –Templario II: Batalla por la sangre– (Jonathan English, 2014).
- ≡ *Last Knights* –Los últimos caballeros– (Kazuaki Kriya, 2015).
- ≡ *Matchbeth* (Justin Kurzel, 2015).

Bibliografía básica

- AIRLIE, Stuart (2001), «Strange Eventful Histories: the Middle Ages in the Cinema», en *The Medieval World*, eds. P. Linehan y L. Nelson, London, Routledge, pp. 163-183.
- ALEGRE, Sergio (1994), *El cine cambia la historia*, Barcelona, PPU.
- ALONSO, Juan J., Enrique A. MASTACHE y Jorge ALONSO (2007), *La Edad Media en el cine*, Madrid, T & B.
- AMY DE LA BRETÈQUE, François (2015), *Le Moyen Âge un cinéma*, París, Armand Colin.
- ATTOLINI, Vito (1993), *Immagini del Medioevo nel cinema*, Bari, Dedalo.
- ATTOLINI, Vito (1993), «Un "Magnificat" per Pupi Avat», *Quaderni Medievali*, 36, pp. 131-141.
- ATTOLINI, Vito (1996), «Cavalieri e cuori impavidi», *Quaderni Medievali*, 41, pp. 160-173.
- ATTOLINI, Vito (1999), «Le Crociate al cinema», *Quaderni Medievali*, 47, pp. 126-151.
- ATTOLINI, Vito (2000), «Giovanna d'Arco guerriera e santa», *Quaderni Medievali*, 49, pp. 81-92.
- BARRIO BARRIO, Juan Antonio (1999), «El nacimiento del Islam a través de Mahoma, El mensajero de Dios», en *Historia y Cine*, ed. José Uroz, Alicante, PUA, pp. 101-117.
- BARRIO BARRIO, Juan Antonio (1999), «El Cid de Anthony Mann. A través del cine histórico y la Edad Media», en *Historia y Cine*, ed. José Uroz, Alicante, PUA, pp. 131-152.
- BARRIO BARRIO, Juan Antonio (1999), «Introducción al cine Histórico: El Colosal», *Anuario de Estudios Medievales*, 29, pp. 35-57.
- BARRIO BARRIO, Juan Antonio (2005), «La Edad media en el cine del siglo XX», *Medievalismo*, 15, pp. 241-268.
- BARRIO BARRIO, Juan Antonio (2008), «The Middle Ages in USA Cinema», *Imago Temporis. Medium Aevum*, 2, pp. 229-260.
- BOUZA, Nuria y Xavier PÉREZ (1997), «Cinematografía y actividades didácticas. Casos concretos en geografía e historia», *Íber*, 11, pp. 25-39.
- BOURGET, Jean-Loup (1992), *L'histoire au cinéma: le passé retrouvé*, París, Gallimard.
- BURKE, Peter (2001), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.
- CAPARRÓS LERA, José María (1990), *Introducción a la historia del Arte cinematográfico*, Madrid, Rialp.
- CAPARRÓS LERA, José María (1994), *100 grandes directores de cine*, Madrid, Alianza.
- CAPARRÓS LERA, José María (1997), *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Madrid, Alianza.
- CAPARRÓS LERA, José María, «Nueva propuesta de clasificación de películas históricas», *CineHistoria*. Publicación en línea.
- CARMONA, Ramón (1993), *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.
- CASAS, Quim (1995), «El Kolossal: americanos en Europa», *Dirigido*, 240, pp. 46-61.
- COMOLLI, Jean Pierre (1977), «Le fiction historique», *Cahiers du Cinéma*, 278, pp. 5-16.

- FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier (1989), *Cine e Historia en el aula*, Madrid, Akal.
- FERRO, Marc (1995), *Historia Contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel.
- FLORES AUÑÓN, Juan Carlos (1982), *El cine, otro medio didáctico. Introducción a una metodología para el uso del cine como fuente de las ciencias sociales*, Madrid, Escuela Española.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. (1998), *Cine e Historia. Las imágenes de la historia reciente*, Madrid, Arco Libros.
- GONZÁLEZ, Juan Francisco (2002), *Aprender a ver cine*, Madrid, Rialp.
- GORGIEVSKI, Sandra (1997), «The Arthurian legend in the cinema: myth or history?», en *The Middle Ages after the Middle Ages in the English-Speaking World*, eds. Marie-François Alamichely Derek Brewer, Cambridge, Boydell & Brewer, pp. 153-166.
- GUBERN, Román (1986), *1936-1939, la guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española.
- GUBERN, Román (1989), *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 2 vols.
- IVERSESN, Gunnar (2000), «Clear, from a distance: the image of the medieval period in recent Norwegian films», *Scandinavia: An International Journal of Scandinavian Studies*, 39 (1), pp. 7-23.
- HUGHES, Brian (1999), «De Wallace a Braveheart: Antecedentes históricos de un mito», en *Historia y Cine*, ed. José Uroz, Alicante, PUA, pp. 119-130.
- LACY, Norris J. (2002), «Un-teaching and Teaching the Arthurian Legend», *Studies in Medieval and Renaissance Teaching*, 9 (2), pp. 35-44.
- LAGNY, Michèle (1997), *Cine e historia*, Barcelona, Bosch.
- LOSILLA, Carlos (1995), «El Kolossal de Hollywood. La industria como espectáculo», *Dirigido*, 239, pp. 32-51.
- LOWE, Jeremy (2001), «The cinematic consciousness of Sir Gawain and the Green Knight», *Exemplaria: A Journal of Theory in Medieval and Renaissance Studies*, 13 (1), pp. 67-97.
- MONTERDE, José Enrique (1986), *Cine, historia y enseñanza*, Barcelona, Laia.
- MONTERDE, José Enrique (coord.) (1999), *Ficciones Históricas*, Cuadernos de la Academia, 6.
- PADEN, William D. (1998), «Reconstructing the Middle Ages: the Monk's Sermon in The Seventh Seal», en *Medievalism in the Modern World: Essays in Honour of Leslie J. Worman. Making in the Middle Ages*, eds. Richard Utz y Thomas Shippey, Turnhout, Brepols, 1998, vol. 1, pp. 287-305.
- PASSEK, Jean Loup (dir.) (1991), *Diccionario del Cine*, Madrid, Rialp.
- PAZ REBOLLO, M.ª Antonia y Julio MONTERO DÍAZ (dirs.) (1995), *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*, Madrid, Universidad Complutense.
- ROSENTONE, Robert A. (1997), *El pasado en imágenes: El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel.
- SHARP, Michael D. (1998), «Remaking medieval heroism: nationalism and sexuality in Braveheart», *Florilegium*, 15, pp. 251-266.
- SORLIN, Pierre (1985), *Sociología del cine*, México, FCE.

SORLIN, Pierre (1996), *Cines europeos, sociedades europeas. 1939-1990*, Barcelona, Paidós.

TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza.

UROZ, José, (dir.) (1999), *Historia y Cine*, Alicante, PUA.

VILLAIN, Dominique (1997), *El encuadre cinematográfico*, Barcelona, Paidós.

VV. AA. (1997), «Cine, geografía e Historia», *Íber*, 11.

VV.AA. (en prensa), *La Didáctica de la Historia a través del cine*, Alicante.

VV.AA. (2001), *Le Moyen Age vu par le cinéma européen. Les Cahiers du Conques*, 3.

WOOD, Michael (1975), *America in the Movies*, Nueva York, Basic Books, vid. pp. 165-196.

WOODS, William F. (2002), «Cinematic Medievalism: Reflections on a Film Workshop», *Studies in Medieval and Renaissance Teaching*, 9 (1) pp. 81-93.

Barrio Barrio, Juan Antonio, «Cine e historia. Una aproximación desde una perspectiva docente: la Edad Media», *Monografías Aula Medieval*, 6 (2017), pp. 139-170.

Resumen

El presente trabajo tiene por objetivo presentar una visión general sobre la Historia y el Cine y una guía docente que sirva para facilitar el uso del cine en el aula, a partir del ejemplo del análisis específico de la Edad Media en el cine. Va dirigido a estudiantes y docentes de Historia, que quieran mejorar su percepción y sus conocimientos sobre el cine. Por ello consideramos fundamental incluir unos conocimientos básicos sobre el lenguaje cinematográfico, el papel de los géneros en la historia del cine, la aportación del cine épico y el cine histórico y finalmente una inmersión en los temas y personajes más recurrentes del Medievo que la industria cinematográfica ha trasladado al celuloide.

Abstract

This paper proposes an overview of History and Cinema and provides a teaching guide for using film in a classroom context, based on a specific analysis of the Middle Ages in cinema. It is aimed at students and history teachers wishing to enhance their perception and knowledge of film. Therefore, we consider it essential to include some basic knowledge of cinematic language, the role of genres in the history of cinema, the contribution of epic and historical films, and finally, an in- depth examination of the recurring themes and most frequently features characters of the Medieval period that the film industry has portrayed in celluloid.

Palabras clave

Cine
Edad Media
Colossal
Épico
Espiritual
Religioso

KeyWords

Cinema
Middle Ages
Colossal
Epic
Spiritual
Religious



La #LiteraturaMedieval en las redes sociales: Twitter, un punto de partida

MARIA BOSCH MORENO
Universitat de València

Storyca

Los éxitos que la Literatura Medieval cosecha en el actual mercado literario están ligados a ámbitos científicos y educativos, lejos del entretenimiento de masas; sin embargo, sería un despropósito subyugar su interés a parámetros de mercadotecnia o *mainstream*. Para el gran público, uno de los valores más desapercibidos de la ficción literaria medieval es su capacidad para nutrir nuevos escenarios artísticos, de los que da buena cuenta el presente monográfico, pero también es capaz de relacionarse de manera independiente con sus lectores –muchos de ellos estudiantes en diferentes niveles educativos–. Es, en este sentido, donde las redes sociales crean un espacio abierto para recoger opiniones tradicionalmente relativas al ámbito privado. Un espacio público y virtual que hoy día supone porcentajes más que respetables dentro de nuestro *modus vivendi*. Solo en Europa, millones de personas hacen uso diario de internet; tal y como recoge Eurostat, la población comprendida entre los 16 y 74 años con una frecuencia de conexión diaria representa más de un 50 % en países como Polonia o Portugal, más del 60 % en España, un



90 % en Holanda, el 92 % en Luxemburgo, el 94 % en Italia, el 93 % en Noruega y hasta un 95 % en Islandia.¹

Las nuevas formas de aproximación a la información y a las relaciones sociales que han surgido gracias a internet propician vínculos dinámicos que los usuarios crean y modifican de acuerdo con sus propios intereses. En la genealogía de los medios sociales, al contrario que en los de comunicación, dicho usuario no solo consume contenido, sino que también lo genera (con todo lo que esto conlleva respecto a la relevancia, calidad, credibilidad o expresión de los asuntos mencionados). Además, estos nuevos consumidores/generadores pueden interactuar con otros usuarios anónimos o desconocidos (a través de alias, organizaciones, representantes de otros, etc.); peculiaridad que complica poder definir las características de quienes están detrás de cada cuenta, personas de las que muchas veces apenas sabemos su género y suponemos su edad por una foto de perfil que puede ser verdadera o falsa y actual o antigua.

Twitter² forma parte de esas nuevas formas de aproximación a la información y a las relaciones sociales aparecidas tras internet. En palabras de la propia compañía, la aplicación «es como recibir un periódico cuyos títulos siempre te resultan interesantes [...]. Sin embargo, la verdadera magia de Twitter reside en que puedes absorber información que sea de interés para ti en tiempo real».³ Dentro de su propia dinámica a Twitter se le pueden reconocer algunas coyunturas beneficiosas para el tejido social; por ejemplo, en relación a nuestras habilidades lingüísticas, la rápida interacción de sus usuarios con la RAE, que [desde 2012 responde todo tipo de consultas de contenido lingüístico](#) o, en términos de defensa y seguridad nacional, la ayuda para facilitar el rastro digital de extremistas que puedan constituir una amenaza para la ciudadanía (Asorey-Cacheda *et al.*, 2015). Sin embargo, sin detenernos en la discutible comparación periodística de su descripción, ahí residiría una de sus claves, la inmediatez (o el aforismo), y uno de nuestros primeros objetos de estudio: la relación que pueda darse entre el «ahora» de los usuarios de Twitter y la literatura de hace más de 500 años. En este momento desconocemos si #literaturamedieval⁴ tiene lugar siquiera como una entidad categorizadora y,

1. Oficina Europea de Estadística, [Information society statistics - households and individuals](#) (consultado: 10-08-2016).

2. Twitter fue lanzado en julio de 2006 y, según datos de la propia compañía, en marzo de 2016 contaba con 310 millones de usuarios activos (al mes) y 100 millones de visitas únicas mensuales a sitios web con tuits insertados, en una plataforma que admite más de 40 idiomas. El reconocimiento a su «impacto social» en España puede deducirse de la inclusión en la 23.^a edición del DRAE de la castellanización de sus expresiones más conocidas: tuit, tuitear, tuitera y tuitero. Pese a que Twitter nació como una plataforma de *microblogging* -un diario de aforismos- hoy no podemos pasar por alto su importancia para los negocios, la publicidad y el *marketing*. Una pequeña guía para los que no conozcan Twitter puede leerse [aquí](#) (consultado: 1-08-2016).

3. Según [definición de la propia compañía](#) (consultado: 1-08-2016).

4. La almohadilla es uno de los signos de identidad de Twitter, precede a una palabra o frase y sirve para establecer categorías temáticas y resaltar conceptos relevantes para el usuario. Como se puede deducir, su uso es libre y completamente subjetivo, su definición popular es la voz inglesa *hashtag* y, aunque el DRAE no la reconoce, según el *Oxford International Dictionary* se define como: «[A word or phrase preceded by a hash sign \(#\), used on social media websites and applications, especially Twitter, to identify messages on a specific topic](#)» (consultado: 29-07-2016); según el Cambridge Dictionary: «[2. used on social media for describing the general subject of a Tweet or other post\(= message\)](#)» (consultado: 29-07-2016).

si es así, ignoramos qué puede haberse dicho en intervenciones de un máximo de 140 caracteres o quién está detrás de esas intervenciones.

Para poder arrojar algo de luz a estas cuestiones, en el siguiente estudio hemos procedido a la búsqueda y análisis de aquellos mensajes que han considerado la Literatura Medieval suficientemente relevante como para etiquetarla –creando así una categoría– mediante el símbolo *hashtag* ‘#’.

1. Tipología de los datos recogidos:

1.1 Fecha: en formato DD/MM/AAAA.

1.2 Emisor-cuenta: el alias, *nick* o nombre de usuario usado en la red.

1.3 Emisor-categoría: entre el total de usuarios registrados se ha seguido la siguiente clasificación:

1.3.1 Comercial: siempre y cuando detrás del emisor (editorial, negocio privado o persona física) haya una clara voluntad de lucro; por ejemplo, la cadena de librerías @casadellibro o el espacio de venta de libros usados @Traffic_Libros.

1.3.2 Institucional: organismos cuya función sea la de proporcionar un servicio de información o interés públicos. Tal sería el caso de El Consell Nacional de la Cultura i de les Arts de Catalunya: @CoNCATwits, o del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Autónoma de México: @IIFL_UNAM.

1.3.3 Personal: designación relativa al espacio que en Twitter tiene un individuo con mayor o menor anonimato. Hemos creído conveniente especificar además en qué casos este tipo de cuenta personal pertenecía a profesionales de la enseñanza que han hecho de su espacio virtual en la red de Twitter un tablón de noticias y recursos sobre sus correspondientes áreas de especialización: Enseñanza Secundaria Obligatoria, E/LE, Educación Superior, etc. Hemos catalogado estas cuentas bajo la denominación personal-docente.

1.3.4 Temático: cuentas que refuerzan o surgen como espacios temáticos relativos a inquietudes variopintas y que suelen responder a una múltiple autoría anónima. Es el caso de La Gran Rebelión RPG: @lgrRPG, un foro basado en la saga *A song of Ice and Fire* de George R. R. Martin, o Juglares 2.0: @BeatrizMtnezUMH, una cuenta de Beatriz Martínez para albergar noticias sobre Literatura Española, en especial del período medieval.

1.4 Lengua del tuit: castellano antiguo (y demás lenguas de la península con pervivencia en época medieval), catalán, español, gallego, inglés, latín y portugués. Un tuit puede combinar expresiones en más de una lengua.

1.5 Soporte: tipo de material en el que se incluye el contenido mostrado. Puede ser: texto, imagen, fotografía, gif, video, pdf, power point o enlace.

1.6 Retuits: número de veces que el tuit ha sido retuiteado por otros usuarios.

1.7 Favoritos –antes conocidos como «me gusta»: número de veces que otros usuarios han marcado el tuit como «me gusta» pulsando el símbolo estrella –opción válida hasta noviembre de 2015– y de ahí en adelante «favorito» (icono de un corazón).

1.8 Comentarios: cómo ha tenido lugar interacción con el resto de tuiteros y el tuit en cuestión.

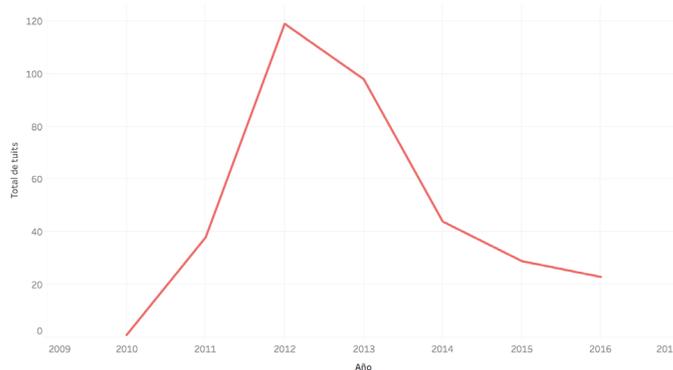
1.9 Localización: país y comunidad autónoma/estado.

1.10 Seguidores: número de seguidores que tiene cada uno de los usuarios que ha publicado algo sobre #LiteraturaMedieval.

1.11 Tipo de literatura: de acuerdo con el contenido del corpus se han diferenciado siete clase de literatura: catalana, española, europea, francesa, gallega, germánica e inglesa.

2. Datos,⁵ #LiteraturaMedieval desde 2006 hasta 2016 (31/12/2016)

2.1. Corpus



Bosch, M., «Frecuencia Anual»,
#LiteraturaMedieval 2010-2016,
TableauPublic, 2017.



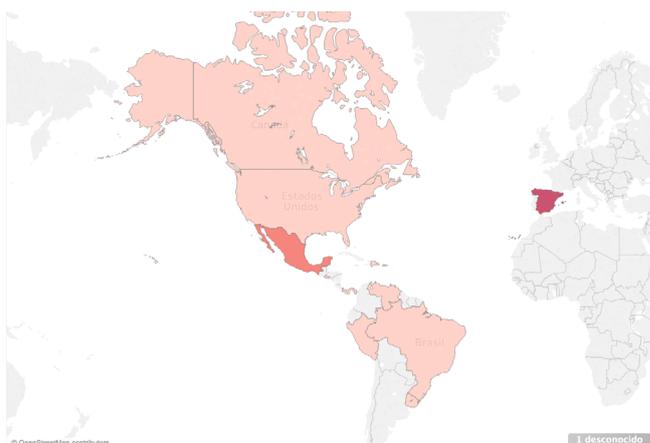
Primer y último tuit sobre
#LiteraturaMedieval

Entre el 27 de noviembre de 2010, fecha del primer tuit⁶ con el *hashtag* #LiteraturaMedieval, y el 17 de diciembre de 2016, fecha en la que se recogía el último, se han registrado un total de 352 tuits: 1 en 2010; 38 en 2011; 119 en 2012; 98 en 2013; 44 en 2014; 29 en 2015 y 23 en 2016.

5. Para una visualización dinámica e interactiva de los datos es recomendable visitar el espacio donde han sido procesados: [Tableau Public](#). En un intento de respetar la privacidad de los usuarios, el corpus compilado no se ha hecho público en su totalidad.

6. El primer tuit que contenía «Literatura Medieval» fue publicado un 24 de noviembre de 2007, y desde entonces se han sumado miles de mensajes con esta expresión.

2.2. Localización de los tuits

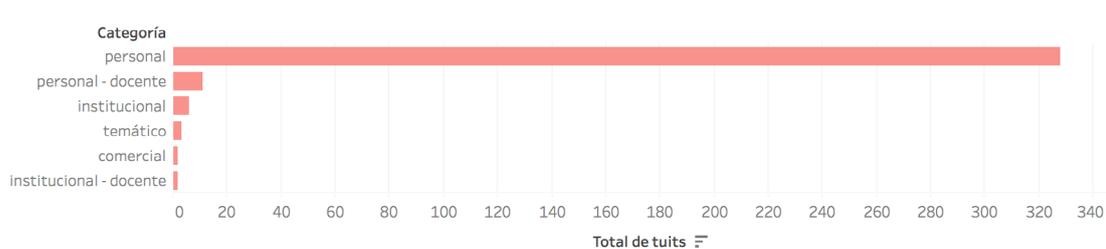


Aunque no es posible conocer la procedencia de la totalidad del conjunto, en su mayoría (233) provienen de territorio español, mientras que es menor la presencia en otros continentes.

Bosch, M., «Localización», #LiteraturaMedieval 2010-2016, TableauPublic, 2017.

2.3. Categorías

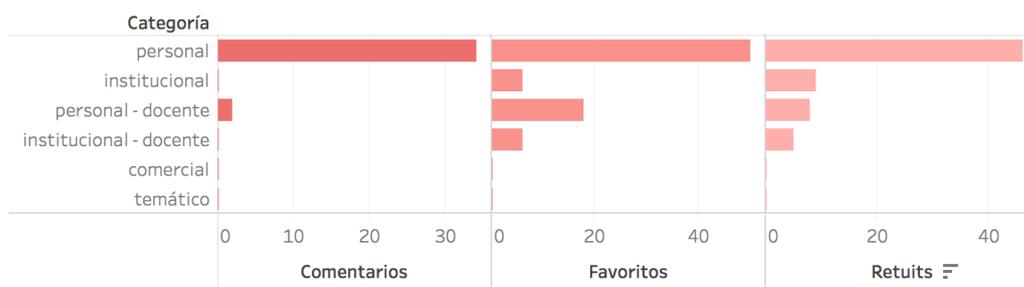
Entre las categorías clasificadoras destaca un perfil personal del tuit –328 de los 352 ítems– muy por encima de los mensajes institucionales, temáticos o específicamente docentes.



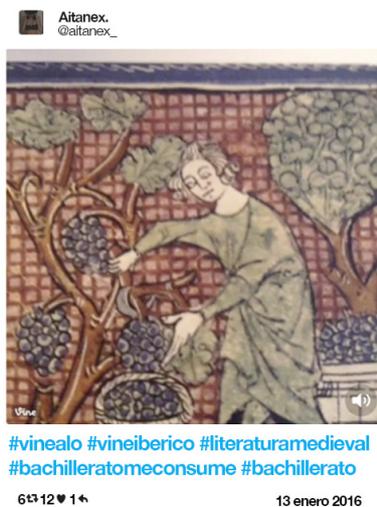
Bosch, M., «Categorías del corpus», #LiteraturaMedieval 2010-2016, TableauPublic, 2017.

2.4. Impactos por categorías

El alto número de registros de la categoría personal se corresponde también con una buena cantidad de impactos registrados: en suma, los tuits de carácter personal recibieron 46 retuits, 34 comentarios y fueron 50 veces marcados como me gusta, el 14 %, 10,36 % y 15,24 % respectivamente dentro de su categoría.



Bosch, M., «Categorías e impactos», #LiteraturaMedieval 2010-2016, TableauPublic, 2017.



Tuit con más impacto en la categoría personal



Segundo tuit con más impacto en la categoría personal

Es imposible no percibir que en la relación ítems-impactos la categoría que mayor número de interacciones genera es la personal de tipo docente con 8 retuits, 2 comentarios y 18 me gusta sobre 11 tuits, un 72,72 %, 18,18 % y 163,63 % respectivamente. Además, el tuit con mayor número de impactos –9– es de la categoría Institucional y proviene del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.

2.5. Contenido por impactos y categorías

Si contemplamos el contenido que generó dicha interacción nos encontramos con mensajes variados, a menudo difíciles de interpretar fuera de su contexto.

El tuit con más impacto dentro de la categoría personal es la llamada de auxilio de una estudiante de bachillerato que intenta combatir lo que parece un momento de tedio y estudio con un vídeo de la plataforma Vine⁷ que se ha clasificado dentro del estudio como gif. En él se puede escuchar a la joven decir: «Hola ¿qué tal? Estoy aquí con mi querida amiga la Literatura Medieval. ¡Uh, socorro!». El segundo tuit con más impactos también se circunscribe al ámbito de Secundaria y nos plantea dudas acerca del *Cantar de Mio Cid* que nuevamente son poco claras y fundamentadas en su comprensión, debido a la falta de contexto y a la lectura desconcertante de ciertos detalles, tales como un amante de las hijas del Cid que las «traiciona» con los infantes –suponemos que de Carrión.

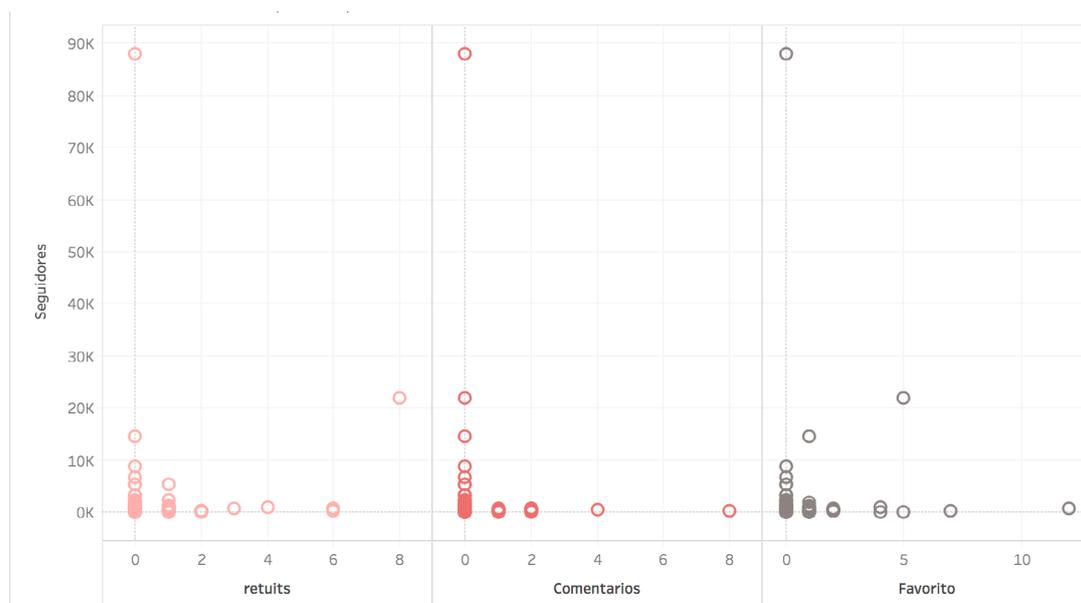
Si echamos un vistazo a los tuits más relevantes en la categoría personal-docente veremos que apuntan a actividades realizadas en clase que manifiestan algún tipo de singularidad o innovación docente dentro de la práctica habitual.

En el registro de impactos, el tuit que mayor número de retuits ha generado es el anuncio de una conferencia impartida por el doctor Albrecht Classen sobre lo cómico en la Literatura Medieval.

7. La plataforma Vine es un sitio especializado en videos de corta duración reproducidos en bucle que a ojos del internauta medio crean un resultado similar al de un gif.

2.6. Impactos y seguidores

Los seguidores en Twitter son ese maná que legitima el estatus social de una cuenta (independientemente de quién o quiénes ocupen el lugar emisor) y eleva las probabilidades de emprender algún tipo de comunicación con la comunidad tuitera, por lo que es posible pensar que una de las causas de las cifras previamente expuestas se deba a las diferencias entre los seguidores de unas cuentas y otras. Sin discriminar entre usuarios activos y pasivos, a modo de aproximación, sirva el siguiente contraste sobre el corpus:

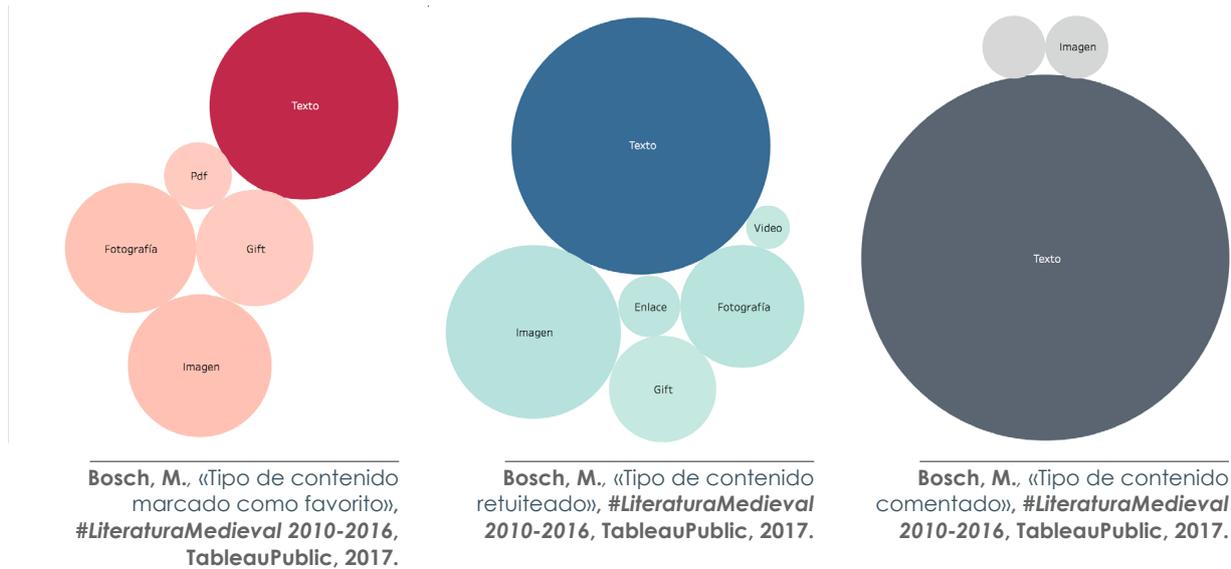


Bosch, M., «Seguidores frente a retuits/coms/favs», #LiteraturaMedieval 2010-2016, TableauPublic, 2017.

Como puede apreciarse en el gráfico, en cuestión de #LiteraturaMedieval un número elevado de seguidores no es sinónimo de interacción, ya que, a excepción del caso que acabamos de citar del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional de México, el resto de interacciones responde a un nivel de usuarios dentro de los parámetros generales.

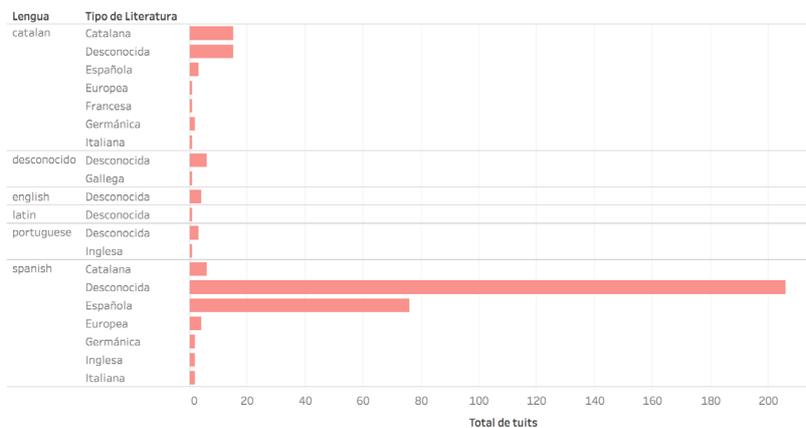
2.7. Impactos (interacción) y tipo de contenido

En cuanto al formato contenido en el tuit, se muestra un claro predominio del texto sobre otras formas como imágenes, fotografías o enlaces a otros sitios. No obstante, es solo un predominio debido a su proporción. De los 352 tuits que contienen el *hashtag* #LiteraturaMedieval, 294 se componen exclusivamente de texto, 21 combinan imagen y texto, 18 además del texto albergan una fotografía, 12 acompañan el texto con un enlace externo, 4 insertan texto y video, 1 contiene texto y un enlace a un PDF, otro texto y un *gif* (anteriormente comentado) y un último tuit compuesto de texto y un enlace a un *power point* –sin interacción–.



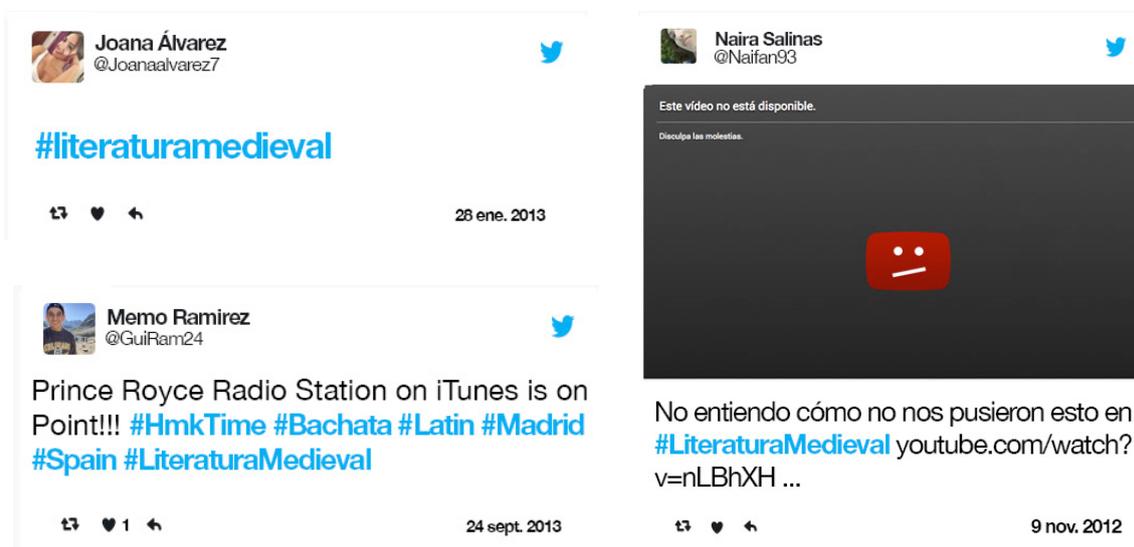
Si comparamos el número de veces, 31, que un tuit con contenido textual ha sido señalado como favorito/me gusta con el total de tuits inventariados en este formato (294) estaríamos hablando de un 10,54 % del contenido frente a un 85,71 % en el caso de las imágenes o un 83,33 % en el de las fotografías, porcentajes que se dispararían en relación al PDF o el gif. Un comportamiento similar es el que se produce en el contenido retuiteado, donde los mensajes de texto confrontados con los de su clase suponen un 11,9 %, frente a 76,19 % en el caso de las imágenes, un 44,44 % en el de las fotografías, un 25 % por lo que respecta al video, un 16,66 % en los enlaces y valores por encima del 100 % en el gif. Con el tipo de contenido comentado, la diferencia, en cuanto a volumen, es mucho mayor que la de sus porcentajes en relación al total de los mensajes en su mismo formato, el tipo de contenido solo texto comentado corresponde a un 11,56 % del total de tuits exclusivamente narrativos frente a un 5,5 % del texto con fotografía o un 4,76 % de la imagen.

2.8. Lengua del tuit y literatura de referencia



Bosch, M., «Lengua del corpus y literatura referida», #LiteraturaMedieval 2010-2016, TableauPublic, 2017.

Encontramos también que la lengua vehicular de los tuits suele ser la misma que la de la literatura a la que hace referencia, si bien es cierto que en un elevado número de casos ha sido imposible identificar con total seguridad la lengua y literatura sobre los que versan, bien sea por su brevedad, o porque el contenido ha desaparecido o es poco específico. Sirvan como ejemplo los tres tuits que siguen:⁸



2.9. Lengua del tuit y localización



Bosch, M., «Lengua y localización»,
#LiteraturaMedieval 2010-2016,
TableauPublic, 2017.

Respecto a la relación entre la lengua del tuit y su origen geográfico (en los 160 casos en los que se han podido detectar claramente ambos rasgos) vuelve a haber una tendencia coincidente entre localización e idioma de expresión del tuit (nótese el caso del latín, ubicado en España).

2.10. Léxico⁹

Si hacemos un recuento de las cadenas de caracteres más frecuentes de entre las 3794 que conforman todos los tuits, 1581 de ellas serían formas únicas de las que he extraído una lista con las primeras 50:

8. Si bien le dejo al lector [un enlace al artista mencionado](#) en el segundo de los tuits por si despertó su curiosidad o pudiera localizar alguna conexión que yo no alcanzo a interpretar.

9. Para una correcta visualización de los datos, se recomienda visitar [Voyant Tools](#).

3. Conclusión

Es muy probable que a día de hoy Twitter no sea más que uno de los refuerzos de una industria cultural de masas con inclinación mercantilista que, so pretexto de una casual «inmediatez periodística», favorece intereses capitalistas discriminando tendencias; por tanto, cualquier análisis de los datos como meras cifras, privado de un mayor esfuerzo receptivo, obviaría el contexto y las circunstancias de una interpretación congruente. En este sentido, la dinámica tuitera donde se acomoda la #LiteraturaMedieval obedece a dos tipos de voluntad: informativa o comunicativa; por lo que no sorprende que en el flujo de mensajes se dé una «conversación» escrita en la que lees, conversas (comentarios) y aguardas las reacciones de otros usuarios (favorito) antes de percibir que estabas hablando solo. En cuanto a los usuarios, es cierto que a medida que el tópico va cobrando cuerpo se formula un sistema de información y recepción semejante al de los *webactores*: «internautas que se implican en los sitios web que visitan, cuando no los crean ellos mismos» (Pisani y Piotet, 2009: 15); sirvan de ejemplo los usuarios de la Wikipedia. Sin embargo, en la inmediatez de Twitter los emisores y receptores de la #LiteraturaMedieval aparecen envueltos en una futilidad caprichosa que se reduce a anécdota –en el mejor de los casos– o a una excusa –en el más frecuente–, sin olvidar, claro está, el insalvable límite de los 140 caracteres. Esto hace que, junto al ambiente solaz, el tipo de contenido generado sea pobre y superficial desde el punto de vista académico, aunque reseñable bajo una mirada sociológica. «Often content, news, or media become tokens used to initiate or maintain a conversation. Their original meaning is less important than their function as tokens» (Manovich, 2009: 326). Este comportamiento puede apreciarse en la mayoría de tuits categorizados como personales.¹¹

Basta con una rápida lectura del corpus para vislumbrar que en el contemporáneo paisaje que la #LiteraturaMedieval dibuja dentro de Twitter no se aprecia una tendencia de retorno a las raíces literarias de nuestra cultura sino que, tal y como Calbi y O'Neil expresan en el caso de #Shakespeare, se pone de manifiesto

An awareness of «Shakespeare» as an unhomey «home», the site of ongoing processes of displacement and mediatization. [...]

There is interactive nature of Tumblr blogs like *incorrect Shakespeare quotes* that invites followers to submit their own parodie adaptation as *not-Shakespeare*, as in «What kind of white shit is this? – Othello, the entire play» (Calbi y O'Neill, 2016: 4-6/17).

11. Siguiendo las directrices de Bhayani, Huang y Go (2009) es posible aplicar una clasificación emotiva siguiendo un proceso de *distant supervision*. Sin embargo, de los 352 tuits, solo 39 contienen iconos y el resultado es insuficiente para un análisis riguroso del corpus.

Del mismo modo se podría afirmar que la #LiteraturaMedieval es desplazada de sus orígenes a un lugar extraño donde se mediatiza bajo los mencionados pretextos de empatía o interconexión con otros usuarios, e igual que sucede con #Shakespeare el humor y la parodia, más propensos a un entorno ordinario que a uno académico, quedan reflejados dentro del corpus. Desde las visiones de Dante y Petrarca con «esquijama», hasta la similitud de dos personajes que comparten una misma nomenclatura: el Caballero del Cisne. Por un lado, referido al hijo de Eustacio e Isomberta, cuya historia aparece contada en la *Gran Conquista de Ultramar* o en alguno de los poemas pseudo-épicas franceses que toma como fuente, y por otro, a uno de los protagonistas del cómic de manga, posterior serie de anime japonesa, *Los Caballeros del Zodiaco* (聖闘士星矢).

Es necesario añadir, en relación al tipo de contenido de los tuits, que las posibilidades de interactuar con los usuarios de Twitter en materia de #LiteraturaMedieval aumentan si el mensaje además del texto adjunta algún otro recurso. Parece evidente también que muchas de las imágenes y fotografías incluidas en los tuits provienen de Instagram. La facilidad con la que hoy en día es posible compartir contenido de unas redes sociales a otras permite cómodamente ejecutar el mismo mensaje de modo simultáneo en Twitter, Facebook, Instagram, Wordpress, YouTube, etc. Algo que los usuarios aprovechan para sembrar la web con sus publicaciones y recabar mayor impacto, sin prestar atención a uno de los breves que mayor recelo suscitan en la red: el *copyright*.

Grosso modo, el régimen de copyright concede a su titular ciertos derechos exclusivos sobre la obra, incluyendo, por supuesto, el derecho exclusivo sobre la copia de dicha obra. Yo soy el titular del copyright de este libro, lo cual implica, entre otros derechos, y siempre respetando ciertas excepciones importantes, que el lector no lo puede copiar sin mi permiso. Este derecho está protegido en la medida en la que las leyes (y las normas) lo respaldan, y está desprotegido en la medida en que la tecnología facilite la copia. Si se refuerza la ley al tiempo que se mantiene constante la tecnología, el Derecho queda fortalecido. Si prolifera la tecnología de copia al tiempo que se mantiene constante la ley, el Derecho queda debilitado (Lessig, 2009: 279).

Y, como se puede suponer, han proliferado la tecnología y la confusión. El hecho de que una imagen circule por internet no la hace libre de derechos,



Dos de los tuits sobre #LiteraturaMedieval con un enfoque humorístico.

tampoco es legal divulgar a través de tu sitio o plataforma imágenes digitalizadas por otros organismos sin una cesión de los derechos o autorización previa. Aunque, a medida que se suceden los tuits, el caso más prolífico parece ser el de la digitalización y divulgación de fragmentos de libros de texto (propiedad de una persona jurídica, divulgación exenta de finalidad educativa o investigadora).¹²

Sin lugar a dudas, ambos tuits están precedidos por un contexto escolar que durante todo el estudio se va conformando como un tema de referencia latente; no obstante, va a ser imposible afirmar con rotundidad, pese al análisis léxico (vid. 2.10, 2.11), que la mayor parte del corpus de #LiteraturaMedieval se sitúa en entornos educativos, y aun así, conforme avanza la lectura, será un pensamiento que surgirá con mucha fuerza.

Si atendemos a la localización de los tuits, tanto en España, Principado de Andorra, México, Venezuela, Perú, República Dominicana, Uruguay o Canadá, los estudios obligatorios encuadran la Literatura Medieval dentro de su programa humanístico. Incluso en el caso de Canadá, podemos encontrar numerosos centros de educación que ponen en práctica la legislación española.¹³ La coincidencia es equivalente en los diferentes idiomas. A grandes rasgos, en relación al tipo de literatura sobre el que versan los tuits, en el hashtag #LiteraturaMedieval predominan la literatura catalana, así como la española

12. Artículo 32 de la Ley 21/2014, de 4 de noviembre, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, y la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil. Pese a que esta ley se encuentra actualmente recurrida (Recurso de Inconstitucionalidad n.º 681-2015, contra diversos preceptos de la Ley 21/2014, de 4 de noviembre, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual y contra diversos preceptos de la Ley 36/2014, de 26 de diciembre, de Presupuestos Generales del Estado para el año 2015), tal recurso no afectaría a los puntos tratados en este artículo.

13. Convocatorias EE.UU. (consultado: 1-02-2017).



Que me gusta un buen tema de [#literaturamedieval](#)

7 feb. 2012



Condesa de día [#LiteraturaMedieval](#) [#UNFV](#)

3 oct. 2016

Algunos de los tuits que vulneran el derecho de autor.

o portuguesa; sin embargo, son mayoría los tuits que apuntan a la Literatura en castellano y hacen referencia a obras, autores o personajes de la Literatura Medieval Española que se integra en las enseñanzas regladas: *La Celestina*, *El Cid*, *El conde Lucanor*, *Gonzalo de Berceo* o el marqués de Santillana entre otros.

En torno a las imágenes mostradas en el corpus, como hemos comentado con anterioridad, los libros de texto se centran en la poesía lírica y los romances medievales, a lo que cabría sumar el *Libro de Alexandre*, el *Sendebat*, el *Amadís* o Jorge Manrique; por lo que nuevamente quedaría reforzado el carácter



Sols Marta Haro aconsegeix que en qüestione la meua inclinació absoluta per la llengua
[#professorsDeDebó](#) [#literaturaMedieval](#)



26 ene. 2013



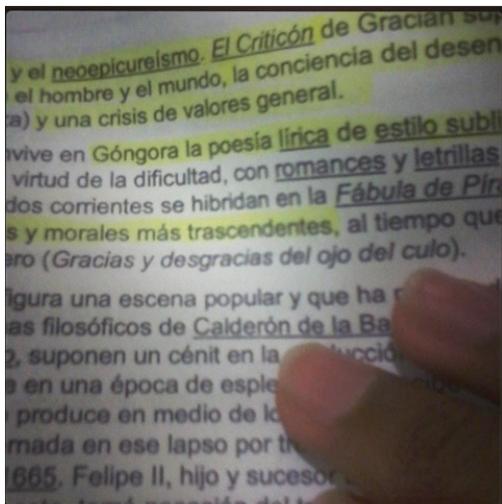
ビーザ ♡ ♡ μ'sic4ever!
@Zabeetha

Adoro [#literaturaMedieval](#) y a mi profesora Ana Rodado [#MeHagoFan](#)



3 oct. 2013

educativo de los contenidos pertenecientes tanto a la Literatura Medieval Española como a la educación media y superior hispánicas.



Mientras tanto YO en [#LiteraturaMedieval](#); aquí aprendiendo

Las Gracias y desgracias del ojo del CULO.
[instagram.com/p/mT3YHGEEIh/](https://www.instagram.com/p/mT3YHGEEIh/)



2 abr. 2014

Uno de los tuits que confunde Literatura Medieval con Literatura del Siglo de Oro

Dirección a la que también apuntan las dos únicas alusiones a docentes registradas en el corpus: Ana María Rodado y Marta Haro Cortés, reconocidas medievalistas del ámbito universitario español:

Incluso, si pusiéramos el foco de atención en los tuits que contienen mensajes erróneos sobre Literatura Medieval Española, volveríamos al ámbito de la docencia.

Dicho esto, aunque la cantidad de datos recabada en este primer acercamiento a la #LiteraturaMedieval es minúscula, en comparación con el ancho cauce de la Literatura Medieval y las redes sociales, podemos entrever los lazos entre la Literatura Medieval y el paradigma educativo e institucional. Es fácil que, como en el caso de la Hawthorne Western Electric¹⁴ las aproximaciones iniciales al estudio de este fenómeno incidan en una perspectiva más manifiesta que latente,

14. Para un conciso estado de la cuestión sobre los *Estudios de la Hawthorne Western Electric* y las funciones latentes y manifiestas, consultar la obra de Robert K. Merton (1965), *Teoría y estructura social*, 1, México, Fondo de Cultura Económica.

porque uno de los planteamientos *post factum* que se erige con mayor premura es el de abrir la exploración a otras redes sociales o formas del medio electrónico, sirva de ejemplo el caso de las imágenes. En las imágenes es frecuente encontrar un mismo mensaje sin ninguna, o muy poca, interacción en Twitter que ha sido comentado y marcado por un considerable número de usuarios en otra red social, como el caso de Instagram; una aplicación que, a priori, difícilmente pueda albergar contenido sobre #LiteraturaMedieval, ya que por definición, anima al usuario a «capturar momentos» de su presente para que los comparta con sus amigos y familiares. Se descubren bajo este paradigma las dos fotografías que acabamos de ver más arriba sobre las Obras Completas de Jorge Manrique

y el *Amadís de Gaula*: @Traffic_Libros con 25 me gusta más 9 comentarios en Instagram y @AngelCarrera95 con 12 me gusta y 4 comentarios en Instagram, o el de esta estudiante que recibe 1 me gusta en Twitter y 305 en Instagram.

Por tanto, la Literatura Medieval Española, en cuanto a su corpus en Twitter, constituye un sumario de mensajes ligados a entornos educativos con una fuerte impronta anecdótica. Con todo, una vez descubierta su existencia, se abre un panorama sobre la Literatura Medieval categorizada (#) dentro de la web totalmente desconocido en el que seguir profundizando para atender a las claves de este fenómeno, probablemente algo más extenso y complejo de lo que Twitter permite ajustar dentro de (hasta ahora) 140 caracteres. Sea como fuere, a propósito del laberinto de las redes sociales advertimos comportamientos que no se nos revelarían dentro de un aula, una tutoría o un entorno institucional y que podrían constituir un diálogo interesante, si fuéramos capaces de significarlos en su totalidad.



de arriba a abajo: misma foto comentada en Twitter e Instagram.

Bibliografía

- ASOREY-CACHEDA, R., et al. (2015), «Seguimiento y análisis automático de contenidos en redes sociales», en *Actas: III Congreso Nacional de I+D en Defensa y Seguridad, DESEi+d 2015*, Pontevedra, Centro de Investigaciones de la Defensa Marín, pp. 899-906.
- BHAYANI, Richa, Alec Go y Huang LEI (2009), *Twitter Sentiment Classification using Distant Supervision*.
- CALBI, Maurizio y Stephen O'NEILL (2016), «Introduction: #SocialMediaShakespeare», *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation*, pp. 1-17.
- ENRIQUE ALONSO, Luis (2007), «Las nuevas culturas del consumo y la sociedad fragmentada», Valladolid, *Pensar la Publicidad*, 1 (2), pp. 13-32.
- FELD, Scott L. (1991), «Why Your Friends Have More Friends Than You Do», *American Journal of Sociology*, 96 (6), pp. 1464-77.
- HONNETH, Axel (2003), *La sociedad del desprecio*, Madrid, Trotta.
- LESSIG, Lawrence (2009), *El código 2.0*, Madrid, Traficantes de sueños.
- MANOVICH, Lev (2009), «The Practice of Everyday (Media) Life: From Mass Consumption to Mass Cultural Production?», *Critical Inquiry*, 35 (2), The University of Chicago Press, pp. 319-31.
- Pisani, Francis y Dominique Piotet (2009), *La alquimia de las multitudes*, Barcelona, Paidós.
- RODRÍGUEZ ARDURA, Inma (2010), *Marketing.com y comercio electrónico en la sociedad de la información*, Madrid, Pirámide.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2004), *Perspectivas sobre comunicación y sociedad*, Valencia, Publicacions Universitat de València.
- MIGUEL PASCUAL, Roberto DE (2006), *Fundamentos de la comunicación humana*, Alicante, Editorial Club Universitario.
- PAK, Alexander y Patrick PAROUBEK (2010), «Twitter as a Corpus for Sentiment Analysis and Opinion Mining», en *LREC*.
- RODADO, Ana María (2015), «Reflexiones sobre didáctica (a través) de la ficción medieval» *Literatura y ficción: «estorias», aventuras y poesía en la Edad Media*, Valencia, Publicacions Universitat de València.
- SINCLAIR, Stéfan y Geoffrey ROCKWELL (2017), *Voyant Tools*. Última visita el 31 de enero, 2017.
- VELLA, Kevin J. y Gordon R. FOZALL (2011), *The Market Firm: Economic Psychology of Corporate Behaviour*, Cheltenham, Edward Elgar Publishing.

Bosch Moreno, Maria, «La #LiteraturaMedieval en las redes sociales: Twitter, un punto de partida», *Monografías Aula Medieval*, 6 (2017), pp. 171-187.

Resumen

El presente artículo propone un punto de partida en el análisis de la #LiteraturaMedieval en las redes sociales. A través de la categorización del *hashtag*, como metodología de estudio hemos compilado todos los tuits que contienen la cadena #LiteraturaMedieval desde los inicios de Twitter hasta el año 2016 (incluido), y analizado los aspectos más relevantes del corpus y su contenido con el fin de establecer un primer hilo argumental en el complejo mundo de las relaciones sociales en el medio digital.

Abstract

This paper proposes a first approach within the analysis of the #LiteraturaMedieval in Social Media. Through the categorization of hashtag as a methodology of study there are been collected the whole tweets with #LiteraturaMedieval over Twitter from the beginning of the application to 2016 (included), and examined the more important features of the corpus and its content trying to establish a first line of argument into the complex world of social relations in the digital media.

Palabras clave

#LiteraturaMedieval
Humanidades
Opinión
Redes sociales
Twitter
Literatura Medieval

KeyWords

#LiteraturaMedieval
Humanities
Opinion
Social Media
Twitter
Medieval Literature

The golden middle ages in Indrek Hargla's crime novels

KAIA SISASK
University of Tallinn

Storyca

The myth of justice and the quest for it are important motifs in Western thought. Greek philosophers distinguished between the just by nature, which is «unwritten, universal, eternal, and immutable» (*Nicomachean Ethics* 5.7), and positive law, which is local and changeable. The latter is a poor imitation of «real» law. «Nature, human nature, and reason were one» (Gardner, 1963: 3). This is implicit in the Platonic theory of Ideas and Forms, which the Romans adopted and that has made its way into Western thinking.

Whether natural or man-made, from Antiquity to today law and justice have mostly been identified with reason and rationality. This counts also for the Middle Ages, for according to medieval scholars, the commitment to the authority of the Scriptures was nothing but reasonable. For the medieval man's understanding begins with belief in the just and reasonable will of God. According to Thomas Aquinas, natural right ultimately stems from the eternal, immutable will of God, who created the world and governs it with divine providence.¹ Thomas Aquinas «divided law

1. [Internet Encyclopedia of Philosophy](#), (Accessed: 10/11/2016).



into two big categories, eternal and natural, the former being “the reason of divine wisdom” governing the whole universe, the latter the law of human nature, proceeding ultimately from God but immediately from human reason and governing the actions of men only. Thus, natural law is that part of the divine law which is revealed to man through reason» (Gardner, 1964: 9).

According to John Rawls (1971: 536), «the members of the community have a common sense of justice and they are bound by ties of civic friendship». Law can be seen as a condition for the liberation of individuals, but also, as Michel Foucault has clearly demonstrated, as a form of social control. Either way, law always stands at the core of any civilized community. Law provides a sense of legitimacy, authority, and security that helps people navigate a confusing world.

Detective fiction as a genre is explicitly concerned with legal issues and with problems of justice. Some scholars consider it nostalgia in the age of postmodernism where all claims to truth are rendered dubious. Classical (as opposed to postmodern) detective fiction is based on the belief that we live in a rational universe where truth can be established by reasoning and civilisation supported by just and moral law. Threats to social order are random and criminals are brought to justice sooner or later. In this sense, detective fiction does little more than repeat questions raised since the dawn of civilisation: how can we organise our ways of living together and what are the threats to this coexistence. Belief in a just society in classical detective fiction is certainly not unproblematic, and it has its nuances. American hardboiled fiction written between 1930 and 1960 deals with a legal system that has become corrupt, and there are countless fictional detectives and lawyers who experiment with the boundaries of law and walk a fine line to save people from trouble. But even the depiction of the police institution as inadequate or corrupt does not mean that the basic beliefs and values of western civilisation are called into question. Detective fiction can be considered a mirror of social values, morals, and truth procedures, as well as a reflection of a certain period's power relations and scientific knowledge. People enjoy crime fiction for different reasons, among them the possibility of playing the game of solving the mystery along with the detective. I dare to claim that the reassuring effect that order can be brought out of chaos and that justice prevails in the end are no less important. According to Gareth Watkins (2007), «Fictional detectives have always upheld private and public codes of justice, although some favour one over the other. They always succeed because a solved mystery is reassuring to readers, asserting the triumph of reason over instinct and of order over anarchy». Samantha Walton (2015) notes that there is even a widely held perception of golden-age, relatively bloodless detective novels as «cozy» Walton's assertion absolves the lovers of this genre from the accusation of being attracted to violence.

The rational overtone of classical crime fiction, however, does not exclude imagination, emotion, intuition, speculation, characteristics that Tawnee Sparling (2011: 201) calls «romantic». The presence of «romanticism» in a detective story brings the reader out of his or her comfort zone, throwing him or her into the realm of the «uncanny». The latter's presence in different sub-genres of crime fiction varies. Gothic crime mysteries may best exemplify this claim.

Recent decades have seen the explosion of the popularity of medieval murder mysteries, triggered by Ellis Peters' *The Cadfael Chronicles* (1977) and Umberto Eco's *The Name of the Rose* (1980). The reasons why readers enjoy historical mysteries are manifold. One reason is probably the interest in a strangeness of a different past, a darker side of society, often linked with the modern man's representation of the Middle Ages as irrational, brutal, primitive, fanatic and narrow-minded. Thus *The Cadfael Chronicles* for instance make the reader face an England replete with intrigue, ambition, pride, and hypocrisy. Although the protagonist represents the voice of reason among his superstitious, naïve, or power-hungry contemporaries, solving the murder mystery by reason and logic does not mean that the society itself is pacified or «enlightened». In the Cadfael-type of murder mysteries, the protagonist often belongs to the clergy and excels through superior wisdom (a reflection of the «real» wisdom of God) that transcends the darkness of the age.

The aim of the present article is to contextualize the medieval murder mysteries of the Estonian crime writer Indrek Hargla. I will bring forward their difference from the above-mentioned use of the Middle Ages as cruel and primitive or dealing with «deeper mysteries of God and universe». I seek to show that the historical experience of a community and the way it perceives its cultural heritage can inform even non-mainstream literature such as crime fiction, which has other priorities beyond historical authenticity. I seek to show why Hargla's medieval murder mysteries use the dark side of the Middle Ages only moderately, promoting a positive image of the Middle Ages. One would expect that novels pertaining to this genre would favor a more uncanny atmosphere.



Apteekeer Melchior ja Oleviste mõistatus, Indrek Hargla

Indrek Hargla (the pen name of Indrek Sootak, born in 1970, a lawyer by profession and a former employee of The Estonian Ministry of Foreign Affairs) is one of the bestselling contemporary Estonian authors. His Apothecary Melchior mysteries that take place in medieval Tallinn comprise five widely translated volumes². Some consider him the founder of the Estonian gothic novel, although, as I will explain below, I disagree with this claim. Hargla uses the traditional dual structure of the crime novel: the story of the criminal event and the story of the investigation (Todorov, 1977). As in traditional crime novels, Hargla limits the number of suspects and provides the reader with details that enable him or her to guess the identity of the guilty suspect. At the end of the story, the investigator calls the suspects

2. *Apothecary Melchior and the Mystery of St Olaf's Church* (*Apteekeer Melchior ja Oleviste mõistatus*, 2010); *Apothecary Melchior and the Ghost of Rataskaevu Street* (*Apteekeer Melchior ja Rataskaevu viirastus*, 2010); *Apothecary Melchior and the Hangman's Daughter* (*Apteekeer Melchior ja timuka tütar*, 2011); *Apothecary Melchior and the Strangler of Pirita* (*Apteekeer Melchior ja Pirita kägistaja*, 2013); *Apothecary Melchior and the Chronicle of Tallinn* (*Apteekeer Melchior ja Tallinna kroonika*, 2014).

together and reveals the murderer's identity. The investigator relies on reason, logic, and his skills in deduction to come to the conclusion.

Melchior Wakenstede is an entirely fictional character who investigates murders in 15th-century Tallinn. He is a merry-spirited apothecary who owns a pharmacy shop and has a great deal of knowledge about medicine, herbs and human psychology. His shop is situated in the center of the city, near Tallinn's Town Hall square where people visit him to gossip and to try his «health-giving pharmacy-shot». Melchior (probably a German) has a wife of Estonian origin and two children, and his most outstanding feature is his curiosity. Since he is known for his wit and talent to solve crimes, he is often asked by the town's judge Wentzel Dorn to help him bring its criminals to justice. Melchior is a respected citizen, although not remotely as rich and powerful as many of the merchants and dignitaries with whom he must deal. The reader acquainted with the history of Tallinn –Tallinn's Old Town is one of the best-preserved medieval cities in Europe and is listed as a UNESCO World Heritage Site– may guess why Hargla has chosen a man of this profession as his main character. Namely, the Pharmacy of Town Hall in Tallinn is the oldest pharmacy in Europe that has continuously been working in the same building since the early 15th century. In Hargla's novels, it is Melchior's dream to buy it one day, although in the novels published up to now, he has not yet had this possibility. The city, with its churches, convents, guild houses, and other buildings, occupies a prominent position in the novels. Melchior's more distant aim in solving crimes is to keep his hometown safe.

In order to understand the context in which Hargla's murder mysteries take place, we need to review some important facts regarding Tallinn's history. On May 15, 1248, King of Denmark Erik IV gave Tallinn the Lübeck city Rights that bound Tallinn to common legal space with medieval German merchant towns. As merchant towns were profitable (large tax revenues for the King), some of them were granted the special rights of a «free city». The citizens (called burgers) could elect their own city council, mint their own coins, and generally live outside of the diktat of the kings. This kind of arrangement persisted when the Danes sold Tallinn along with their other lands in northern Estonia to the Teutonic Knights in 1346. The Teutonic Knights had entered the area of what is now Latvia and Estonia in the beginning of the 13th century in order to Christianize the region. Tallinn became an Order town, but its dual judicial structure persisted. The Upper Town, called Toompea, started to develop as the centre of German clergy and nobility. Many vassals chose Toompea for their residence, since living in their estates in the conquered countryside was dangerous. The Lower Town, therefore, enjoyed a relatively free atmosphere of cosmopolitanism. At the end of the 13th century Tallinn joined the Hanseatic League and began performing an important role in the Hanseates' relations with the merchants of Russia, especially Novgorod. One of the most important privileges of the free town was to create a town council elected from the most influential and richest residents, mostly merchants. The Town Council was a symbol of an independent city. Town Hall declared the law, made bargains, conducted the town's security, held the court, and looked after completion of judgements. As for the rest of Estonia, after the German conquest, the German noble families originally from

Westphalia and regions along the Rhine river divided most of the land. As in other German lands, serfs could flee the feudal properties and gain freedom in the cities outside the feudal system. Hence the saying, town air makes you free:

Rotger often asked Hinric to tell him about this country named Livonia, which is dedicated to the Blessed Virgin Mary and which is ruled by no king nor duke, where towns are governed by free merchants and countryside by the knights of the Order and the bishops, but in the villages there live peasants, who do not even speak German and who, after the mass, sometimes go to the forest to worship idols (Hargla, 2014: 18).³

The old town of Tallinn is an important part of Estonian cultural heritage. The sense of national identity is linked with historical and cultural memory. «Cultural memory determines the general framework within which the past acquires a meaning and history becomes possible. Concurrently, cultural memory determines the events to be recorded and passed on. [...] Cultural memory is governed by a logic of relevance that gives priority to certain aspects of the past and sidelines others» (Tamm, 2008: 501). Estonia's national narrative is inseparable from the concept of independence. It starts with the age of «ancient freedom» which was followed by «700-year night of slavery» (a popular image from the 19th century) after the German invasion in the 13th century (Tamm, 2008: 505). In the context of this prevailing discourse that depicts Estonians as victims and Germans as imposers of christianity by means of «fire and sword», it may be difficult to determine at first what position in Estonian identity should be accorded to medieval Tallinn, a historical and cultural space of which Estonians are certainly proud, but which can hardly be considered predominantly Estonian. The present article has no pretension to answer this complicated question on a deeper level. I will say, however, that after the fall of the Soviet Union and Estonia's regained independence in 1991, Estonians have been in a constant process of rewriting their history and trying to define and redefine their national identity. I would even claim that Indrek Hargla's medieval crime novels are not irrelevant in promoting a positive self-image of this small nation of only 1.3 million and in shifting it from a strictly ethnic approach to a broader embrace of its historical and cultural multiplicity.

Identity and memory are connected. Cultural heritage does not include only self-contained objects from the past but also objects in their symbolic significance. They are part of a narrative that binds objects and community together in a shared system of values and beliefs. «A seemingly stable container of cultural memory is the built environment. The streets of cities and villages, the architecture of the buildings, the artefacts that inhabit the living space, they all testify to the persistence of a culture's and a society's memory» (Kluitenberg). In this sense old Tallinn is certainly a memory object, and not a petrified one, but one that is knit into the living culture and its dynamics. As Indrek Hargla has stated (in Herodes, 2012), placing the action of his novels into medieval Tallinn should bring out Tallin's authentic face as German and Estonian town. He considers its current touristic exploitation –the selling of matryoshkas in some

3. Here and below my translation, K. S.

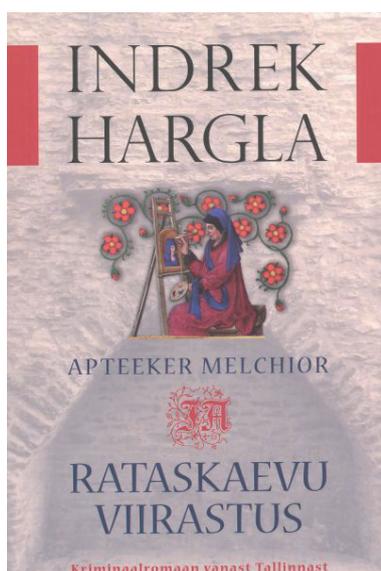
souvenir gift shops, for instance— as inadequate and stresses the importance of presenting the city to the tourists historically and truthfully. In this context it should be mentioned that as the result of the Great Northern War in 1700-1721, Estonia became part of the Russian Empire. This constitutes a later period of history, however, and even at that time and in spite of the intensive politics of russification, Estonia remained mentally connected with German cultural space. The Baltic Germans comprised the social, political, and cultural elite for several centuries. They held citizenship of the Russian Empire until 1918 and Estonian citizenship until 1940, until the signing of Molotov-Ribbentrop Pact and the subsequent Nazi-Soviet population transfers. Baltic German intellectuals and estophiles encouraged even the Estonian national awakening in the mid-19th century. For those reasons, Estonians hold a mixed attitude towards Germans (and I do not include here the history of the 20th century): on the one hand Germans are the intruders who forcefully ended the ancient «golden age» and forced Christianity upon «a free nation». They were the landlords and exploiters for centuries. On the other hand, German culture is the breeding ground of Estonian national awakening and the counterbalance to the politics of russification. Indrek Hargla promotes a third attitude: the understanding of Estonian identity not in terms of one ethnic nation versus or juxtaposed to another, but as a melting pot of numerous components of different cultures and ethnic origins that cohabit happily inside every individual in the same way the Germans, Swedes, Estonians, and others live together unproblematically in 15th-century Tallinn, the vibrant merchant-town in profitable economic relations with both Western-Europe and Novgorod.

The 15th century was Tallinn's apex as a medieval Hanseatic town and a period when Estonia was most integrated with Western Europe. Hargla (in Treufeldt, 2011) himself has said that he chose this period because it was a relatively peaceful one as compared to what was going on in the rest of Europe. It was a time of building, commerce, and cultural development. Since in the generally troubled Middle Ages peace and stability were essential to survival, towns were the places of relative order and security. Thus the apothecary Melchior's goal is to keep his hometown safe. Crime, however, does not seem to be the major issue in this fictional closely-knit and basically well-ordered community, as long as it will be well explored and the criminal brought to justice. What makes Hargla's use of the Middle Ages exceptional is his decisive refusal to depict this period as «dark» or «immature» as compared to our contemporary understanding of well functioning societies and intelligent individuals. There is indeed a certain amount of mystery that necessarily accompanies churches, monasteries, brotherhoods, and the castle looking over the city, but like the crime itself, this is more an occasional deviation from order and rationality: all the «uncanny» is finally resolved by the rational «merchant mentality» and commonsense qualities that in no way include negative undertones. Although Melchior cuts off the body parts and organs of executed criminals to include them as ingredients for his pharmacy drugs, he does not believe in ghosts or diviners and often brings his more superstitious contemporaries to their senses, letting them see the fraud hiding behind certain mysterious events or beings. Melchior fights the crime, not the «darkness» of his

age. There are no fanatic clergymen or narrow-minded judges to hinder his investigations. Even the most stubborn are ready to admit that if someone is accused of witchcraft, the accusation must be based on solid evidence. If there occasionally is some misunderstanding or disbelief as to Melchior's methods, common good and security is in the interest of all the citizens:

And for the town to flourish and for everyone to live a good life here, there could be no abscesses ... Melchior was afraid of a town, where a murderer went unpunished [...]. A town -- it is people gathered inside its walls for security, people, who want to live safely, to breathe, to think, to seek their luck, without fear that somebody would take away their breath of life. These people have agreed to respect one another's lives and rights and the Town Council is set to make sure nobody cherishes his own rights more than the rights of his neighbor (Hargla, 2010b: 17).

The only place of unpredictability is the castle on Toompea hill, the space of nobility and the rule of the Teutonic Order. Hargla does not build any other oppositions than the one between the nobles and the rest of the population. The nobility has its games of power and dubious ethics that the citizens do not understand. They prefer to keep their distance. When a mysterious murder occurs in the Upper Town, Hargla lets the murderer escape into Down Town, since this is the place where justice can be pursued by logic and common sense. Otherwise there are but minor conflicts between the different groups of Hargla's medieval society. In *Apothecary Melchior and the Strangler of Pirita*, a Bridgettine monastery is being built on the territories of the Teutonic Order surrounding the city, and the merchants are afraid the Bishop will grant it some privileges inside the town walls. But Melchior is not worried. He believes that in the world of God there is enough room for both the town and the monastery. Moreover, the monastery does not constitute a closed and mysterious space of its own. Rather, it is depicted as a community of real sisterhood or even a space of medieval feminism. Ruled by an entirely common sense abbess

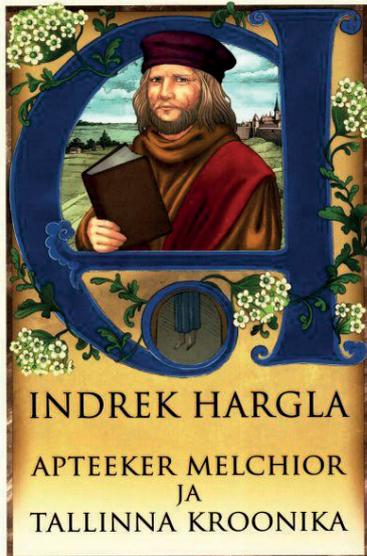


Apteekeer Melchior ja Rataskaevu viirastus, Indrek Hargla

–who does not impose strict fasting rules on the nuns and states that Saint Benedict made these rules far in the South and that these are therefore not practical in the cold climate– it is more like a freely chosen spiritual way of life for women who want to avoid forced marriage or find refuge for whatever reason. Religious space does not contrast with secular space. They are intertwined and complement one another: «Life in the Hanseatic town followed a fixed rhythm. The catholic calendar reflects logical commercial life derived from the laws of nature» (Hargla, 2010b: 17).

The motif of walls that connect and walls that separate is constantly present in these novels. Estonia itself is perceived as a sort of wall since it situated on the edge of Christian lands. This is why

Hargla makes the last of the Templars to come to Estonia. According to a legend, after the destruction of the Order, the remaining Templars were scattered to the



Apteekeer Melchior ja Tallinna kroonika, Indrek Hargla

farthest corners of the Christianized world. Why not Estonia? The town is surrounded by the city wall, and outside the town there are unknown territories and the sea: a space of trade, but also of danger. The gallows and the leprosarium are situated outside the walls. In *Apothecary Melchior and The Chronicle of Tallinn* the leprosarium is also the living place for a monster-looking girl Carstine, born from an incestuous relationship. She has no place in the town's territory as «walls unite and walls separate, walls announce the border between two worlds and two justices, walls separate the world of the living from the world of the dead» (2014: 87).

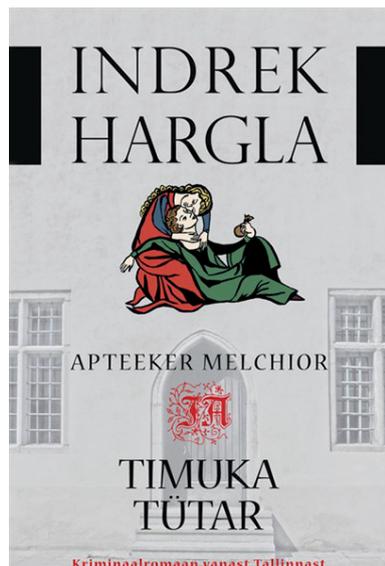
Hargla has carried out a great deal of research to depict truthfully the functioning of a medieval city with its political factions, its merchants and their links with overseas towns, with artisans, clerics, sailors, builders, jugglers, and the

executioner. He breathes life into old legends, for instance the one about the builder of Saint Olaf's church, a church dating from the 13th century that was allegedly the tallest building in Europe at that time and that still overlooks the old town of Tallinn. The very positive way Hargla depicts Tallinn as a merchant town, the «little sister» of the major Hanseatic city Lübeck, gives his novels an atmosphere that makes it difficult to classify them as gothic novels, although this is exactly what has been done by Finland's Association of Crime Fiction in 2015. The Association recognized Hargla for his «ability to be a guide for the reader in the *grim gothic atmosphere* of a medieval city». ⁴ As mentioned above, the era certainly adds excitement to the story, but gothic horror is much more macabre and morbid. It uses gloomy scenery of decay to achieve its effects. «The setting is greatly influential in gothic novels. It not only evokes the atmosphere of horror and dread, but also portrays the deterioration of this world. The decaying, ruined scenery implies that at one time there was a thriving world. At one time the abbey, castle or landscape was something treasured and appreciated. Now, all that lasts is the decaying shell of a once thriving dwelling» (De Vore *et al.*). This definition of the gothic is quite contrary to the atmosphere of Hargla's novels that depict Tallinn as positively as a basically rational community where horrific acts are but occasional and rapidly uprooted, so that the city's life can turn back to normal.. The «merchant mentality» is resurrected by the novels in the form it had taken in Europe by the end of the 14th century. Agustín González Enciso (2012: 24) describes a medieval merchant as «beholden to his family, his firm and his city; this marked the horizon of his sense of common good and fellow feeling». A merchant had to find a balance between self-interest and the interest of the community. As he travelled a lot he was often more

4. *Postimees* (newspaper), 11/02/2015.

experienced than the majority of the population who never crossed the borders of their own kingdom (*ibid.*). Aron Gurevich (1990) argues that merchant's mentality was substantially different from that of knights, clergy, or peasantry. The church maintained a certain prejudice against trade in the name of Christian ethics of poverty and the nobles regarded the city-dweller with scorn and no chivalric virtue was expected of him. The nobility cultivated a disdain for merchants as money-hungry and money-saving and prided themselves for spending uncontrollably and for their magnanimity. In the predominantly

agrarian society of the early Middle Ages the merchant played a smaller role, but he gradually became «a figure of primary importance who embodied new relationships that sapped the traditional foundations of feudalism» (Gurevich, 1990: 243). By the 14th century merchants held all power in the cities, and it was here that a new ethic of work and property was forged. Gurevich (1990: 259) mentions a Lübeck merchant Bertold Ruzenberg who wrote in his will with pride that he had not inherited anything from his parents and had obtained all his wealth through hard work. This episode demonstrates a reversal in society's attitude: now it is the nobleman who is the object of scorn since his merit is based only on origins.



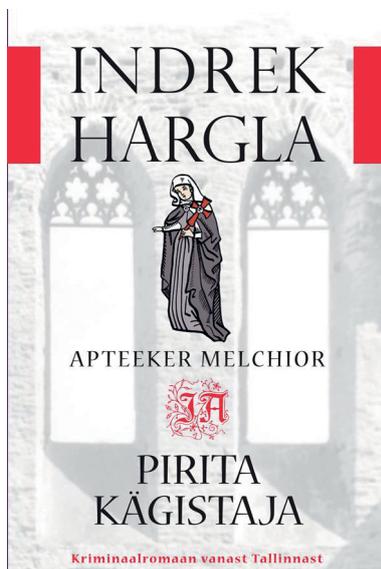
Apteeker Melchior ja Pirita kägistaja,
Indrek Hargla

This is exactly the atmosphere Hargla creates in his crime novels. He includes the «gothic» element in a playful manner, which does not mean that his

novels are not exciting or occasionally even cruel, since the victims of the murderer are often likeable characters with whom the reader empathizes. The latter is something that does not allow us to classify Hargla's novels as entirely «cozy» in the way Agatha Christie's are (Hargla himself has admitted that Christie is still his favourite crime writer, definitely more than Ellis Peters to whom he has often been compared). We can see through Hargla's example that historical novels, even detective novels, tend to reflect a certain historical experience of the community in which the author partakes. Since Estonia regained its independence in 1991, its identity discourse has constantly been wavering between a strictly ethnic approach and a broader embracement of its historical multiplicity. Its protestant past, IT-oriented presence and its current place at the top of the least religious countries in the world contribute to its self-image as a practical, hard-working and basically rational community in mutually beneficial relations with the rest of the world. We can see that Indrek Hargla's crime novels imply the mental pattern of protestant work ethics and rationality rather than aristocratic ideals or interest in spiritual speculations: «[...] nowadays an old and honorable family costs nothing. The only thing that costs is money. And besides money, a man himself. [...] A man of a lower rank can be diligent and hard-working» (Hargla, 2014: 137).

The inner workings of Hargla's medieval society are closely linked to the

administration of justice. Hargla, a lawyer by profession, has been interested in medieval law in its complexities: the law regulating the work of the town's hangman, the executions and forms of punishment, the agreements between the Town Council and the Teutonic Order (Treufeldt, 2011). These practices of medieval law are certainly amusing to our contemporary reader, but they encourage the reader to reflect upon truth and justice as well as the means of achieving the latter. In the Middle Ages, an investigation was generally started by a complaint of an injured party to a local authority. The juridical figure obtained witnesses and interrogated them to determine guilt on the basis of the witnesses' testimonies. The truth could also be established in trials by water or fire, but from the 12th century onward new legal procedures were established that offered reason as an alternative to violence. Again, these were the cities that sought to free themselves from the brutality and incertitude of feudal forms of justice. «The development of medieval cities frequently involved a struggle for judicial autonomy, which eventually manifested itself through the participation, if not the seizure, by the bourgeois classes of the implements of regulation. The imposition of fines and judicial pilgrimages, as well as the use of mediators, comprised original forms of conflict regulation that were born in these face-to-face societies» (Rousseaux, 1997: 101). The bourgeois classes had their systems of control with mutually-valued and accepted practices including negotiations with the injured party, financial and religious sanctions, and reconciliation (Rousseaux, 1997). Several studies⁵ bring out that



Apteeker Melchior ja Pirita kägistaja,
Indrek Hargla

although medieval trials are usually associated with spectacular public executions, it was much more common to punish the offender by banishment, public humiliation, imprisonment or punishments in religious fines like prayers, exile, spending time in a monastic cell. Such punishments were less about re-educating the wrongdoer as about restoring the lost balance, both on social and individual levels. The judiciary was more concerned with general security than abstract notions of justice. But as the medieval legal system was not a coherent whole (lay and religious, royal and seigneurial, local and central), it created a confusion about where and by whom the accused should be tried. In most cases, however, lay and ecclesiastical law respected each other.

In Hargla's novels we see exactly this practical aim of judging but also the confusion about deciding by which authority it should be done. That is why the major problem is to determine on whose territory the crime occurred and whether it belong to the competence of laymen or the Church:

5. Cf. Albrecht Classen and Connie Scarborough (eds.), *Crime and Punishment in the Middle Ages and Early Modern Age*, Berlin-Boston, Walter de Gruyter GbH, 2012

The Lübeck law does not tell us much about crimes committed against divine justice and it is much more difficult to find justice in marital matters than in robbery or murder. [...] Adultery is a serious crime [...] but the law does not allow to chop off the members of the wrongdoers or to hang them like ordinary criminals: in marital matters ecclesiastical punishments had to be applied [...] they can be punished by excommunication or pilgrimage or penitence, but not by violence (Hargla, 2014: 29).

Medieval law in Hargla's novels certainly has its chilling side for the contemporary reader. Torture is an inseparable part of it. But torture is mostly a punishment for already committed crimes and not the method of investigation. It is usually contested by the lawyers' common sense or compassion toward the accused. Although the law states there must be at least twelve people to vow the innocence of the accused, otherwise he or she may be tortured, the town does not use this practice. Judge Wentzel Dorn even becomes angry if an accuser points out there is one witness less than required. Strict punishments, however, are the basis of order and justice. Wentzel Dorn, who is a just man, although hardly as clever as Melchior, takes his position very seriously but is constantly distraught over having to inflict harsh punishments. For him the law is a practical matter and he hardly delves into its deeper meaning:

Dorn disliked the matters linked with high officials and foreign territories [...]. According to his oath of office he had to keep peace and pass judgements in Tallinn, and for this the Town Council had given its laws. These laws were simple and clear to put in chains those who sold wrongly weighed goods at the market place or to impose a fine on the apprentices of the tanner for fighting with knives during the nighttime –in Dorn's opinion this was the most important part of the work of a town judge, and that was something he could do well and according to his good conscience, for he knew that the town will benefit from it. But to seek the murderers of the high-ranking foreign knights of the Order– this task he would have gladly left to someone else (Hargla, 2010a: 20).

Melchior mostly shares the understanding that strict rules are necessary for keeping peace, but he also has an ethics of his own. He does not accuse those who have killed in order to protect their rights, property, life, or virginity, nor does he condemn who have killed to revenge an iniquity. He trusts that the final judgement will be in God's hands. Melchior shares the position of his innumerable fellow-detectives in crime fiction whose respect for the law does not exclude a personal moral code and understanding that justice and fairness are not always identical. What is especially interesting is that Hargla makes Melchior the son of a feme- judge, «a free judge», a secret that Melchior discovers accidentally in his later life. The feme-courts (or vehmic courts) were active during the later Middle Ages mostly in Westphalia. They received their jurisdiction from the Holy Roman Emperor. The idea was that originally the power over life and death was reserved to the Emperor alone, but it had been usurped by territorial authorities. Hence alternative courts were created to execute capital punishments «in the name of the Emperon» everywhere in the Empire's territory. The only punishment which these courts could inflict was death. A knife with the mystic letters was left beside the corpse to show that the deed was not a murder. The feme-courts acquired an infamous reputation and

later this term was associated with lynching. But here again Hargla reverses that connotation and links the feme-judges, who pursue the accused everywhere and indefinitely, with a kind of eternal justice that crosses boundaries and generations/centuries. Still, this is not divine justice, but an entirely earthly one which brings us back to the distinction between natural law and positive law recalled in the beginning of this article.

In conclusion, I would like to turn to Martha C. Nussbaum's statement (2013) that for feeling secure we need to perceive the society as a union and not as an opposition of different groups and individuals. Crime fiction promotes more or less explicitly the need of finding security in a society linked by commonly accepted rules and values. In gothic fiction this common sense is called into question and the irrational and uncanny become inseparable parts of the environment. That is why I would classify Indrek Hargla's novels as historical crime novels with some gothic elements (to add colour and enigma), and not «gothic» in the strict sense of the term. Through his novels, Hargla has greatly popularized medieval Tallinn, and it is even hard to say whether old Tallinn is the background of Melchior's adventures or Melchior's adventures the pretext to revive one important part of Estonian cultural heritage. Hargla already has his fan base at home and abroad who visit the places mentioned in the novels, a bit in the way Dan Brown's *Da Vinci Code* has established its tourist routes. Estonian transmedia students are exploring possibilities of telling the stories of Melchior through different media platforms. The image of Tallinn that Hargla revitalizes is that of a vibrant city, close to the one its residents would like it to have today: open-minded and positively evolving. At the same time there is a sort of nostalgia about the «coziness» supported by clear values and rules that can no longer be found in our contemporary societies. The use Hargla makes of the Middle Ages has grown out from Estonia's past and present experiences, the current perception of its cultural heritage, and the wish to use this heritage in building a positive and multifaceted self-image of a nation that too often tends to see itself as victimized by multiple foreign powers. Since only recently popular culture has entered into the academic field of interest, there are not very many studies of the sociology of crime fiction. Still, paying attention to the context of its production and reception, we can see that crime fiction has other functions besides the purely entertaining one. It is a genre *par excellence* to study societies, as it not only mirrors their special traits and problems, but is also in active dialogue with their needs and interests.

Bibliography

GARDNER, James A (1964), «Legal Idealism and Constitutional Law», *Villanova Law Review*, 10 (1), pp. 1-42.

GONZÁLEZ ENCISO, Agustín (2012), «The merchant and the common good: social paradigms and the state's influence in Western history», in *The Challenges of Capitalism for Virtue Ethics and the Common Good. Interdisciplinary Perspectives*, eds. Kleio Akrivou y Alejo José G. Sison, Cheltenham-Northampton, Edward Elgar Publishing, 2012, pp. 21-36.

GUREVICH, Aron (1990), «The Merchant», in *Medieval Callings*, ed. Jacques Le Goff, Chicago, The University of Chicago Press, pp. 243-284.

HARGLA, Indrek (2010a), *Apteeker Melchior ja Oleviste mõistatus*, Tallinn, Varrak.

HARGLA, Indrek (2010b), *Apteeker Melchior ja Rataskaevu viirastus*, Tallinn, Varrak.

HARGLA, Indrek (2011), *Apteeker Melchior ja timuka tütar*, Tallinn, Varrak.

HARGLA, Indrek (2013), *Apteeker Melchior ja Piriita kägistaja*, Tallinn, Varrak.

HARGLA, Indrek (2014), *Apteeker Melchior ja Tallinna kroonika*, Tallinn, Varrak.

HERODES, Kristiina (2012), «*Apteeker Melchiori detektiivitöö sünnipärast tööaega*» (Interview with Indrek Hargla), Home page of Estonian Foreign Ministry (Accessed: 21/12/2016).

KLUITENBERG, Eric. «*The Politics of Cultural Memory*». The final text has been included in the book *MEDIA · REVOLUTION*, edited by Stephen Kovats, Edition Bauhaus #6, published by the Campus Verlag (Frankfurt a/M & New York), released as a bilingual German/English edition, October 1999.

NUSSBAUM, Martha C. (2013), *Political Emotions*, Cambridge, Harvard University Press.

RAWLS, John (1971), *A Theory of Justice*, Cambridge, Harvard University Press.

ROUSSEAU, Xavier (1997), «Crime, Justice and Society in Medieval and Early Modern Times: Thirty Years of Crime and Criminal Justice History», *Crime, History & Societies*, 1 (1), pp. 87-118.

SPARLING, Tawnee (2011), «*Rationalism and Romanticism in Detective Fiction*», *Andersseits. Yearbook of Transatlantic German Studies*, 2 (1), pp. 201-208.

TAMM, Marek (2008), «History as Cultural Memory: Mnemohistory and the Construction of the Estonian Nation», *Journal of Baltic Studies*, 39 (4), pp. 499-516.

TODOROV, Tzvetan (1977), «The Typology of Detective Fiction» in *The Poetics of Prose*, Cornell University Press, pp 42-52.

TREUFELDT, Indrek (2011), *Interview with Indrek Hargla*, (Accessed 16/12/2016).

VORE, David De, Anne Domenic, Alexandra Kwan, and Nicole Reidy. «*The Gothic Novel*». UC Davis University Writing Program.

WALTON, Samantha (2015), *Guilty but Insane: Mind and Law in Golden Age Detective Fiction*, Oxford, Oxford University Press.

WATKINS, Gareth (2007), «Crimes of Conscience: Morality and Justice in Doyle and Christie». *Crimeculture*, (Accessed: 14/09/2016).

Sisask, Kaia, «The golden middle ages in indrek hargla's crime novels», *Monografías Aula Medieval*, 6 (2017), pp. 188-202.

Abstract

The aim of the present article is to contextualize the medieval murder mysteries of the contemporary Estonian crime writer Indrek Hargla and to show that the historical experience of a community (in this case Estonian) and the way it perceives its cultural heritage can inform even non-mainstream literature such as crime fiction. Cultural heritage becomes part of a narrative that binds cultural object and the community together into a shared system of values and beliefs. I argue that the fact that Hargla avoids the conventional description of the Middle Ages as cruel, primitive and irrational, promoting, on the contrary, a vision of medieval Tallinn as a vibrant, multinational and rapidly-evolving merchant town governed by just and rational Lübeck law, helps to support the positive self-image of Estonians in their quest to define and redefine their national identity, shifting it from a strictly ethnic approach to a broader embrace of historical and cultural multiplicity.

KeyWords

Crime fiction
Medievalism
Law and justice
Rationality
Community
Cultural Heritage
Identity

Resumen

El objetivo del presente artículo es contextualizar las novelas de crímenes medievales de Indrek Hargla, escritor estonio contemporáneo de novela negra, y demostrar que la experiencia histórica de una comunidad (en este caso, la Estonia) y el modo en el que percibe su patrimonio cultural puede incluso subyacer en una literatura no convencional como es la ficción criminal.

El patrimonio cultural se convierte en parte de una narración que une un objeto cultural y su comunidad en un sistema compartido de valores y creencias. Sostenemos que el hecho de que Hargla evite la descripción convencional de la Edad Media como cruel, primitiva e irracional, promoviendo, por el contrario, una visión de la Tallin medieval como la de una ciudad vibrante, multinacional y en rápida evolución, gobernada por la justa y racional ley de Lübeck, ayuda a apoyar la propia imagen positiva de los estonios en su búsqueda para definir y redefinir su identidad nacional, desplazándola desde un acercamiento estrictamente étnico a un enfoque más amplio de diversidad histórica y cultural.

Palabras clave

Novela negra
Medievalismo
Ley y Justicia
Racionalidad
Comunidad
Patrimonio cultural
Identidad

Dirección Aul@Medieval

Marta Haro Cortés (Universitat de València)

Comité de redacción

Rafael Beltrán (Universitat de València)

José Luis Canet (Universitat de València)

Consejo Científico

Julián Acebrón Ruiz

Universitat de Lleida

Cristina Almeida

Universidade de Lisboa

M^a Rosario Aguilar

Universidad Nacional de Colombia

Rafael Alemany

Universitat d'Alacant

Álvaro Alonso

Universidad Complutense

Carlos Alvar

Université de Genève

Pablo Ancos

University of Wisconsin-Madison

José Aragüés

Universidad de Zaragoza

Robert Archer

King's College London

Amaia Arizaleta

Université Toulouse-Le Mirail

Gemma Avenoz

Universitat de Barcelona

Fernando Baños

Universidad de Oviedo

Nieves Baranda

UNED

Francisco Bautista

Universidad de Salamanca

Vicenç Beltran

Università degli Studi di Roma

Hugo O. Bizzarri

Université de Fribourg

Anna Bognolo

Università degli Studi di Verona

M^a Dolores Bollo-Panadero

Colby College, Maine

Marie-Christine Bornes Varol

INALCO

Patrizia Botta

Università di Roma "La Sapienza"

Mercedes Brea

Universidade de Santiago de

Compostela

Juan Manuel Cacho Blecua

Universidad de Zaragoza

Mariano de la Campa

Universidad Autónoma de Madrid

Axayácatl Campos García Rojas

UNAM

Fernando Carmona

Universidad de Murcia

Sofía Carrizo

Universidad Católica Argentina

Juan Casas Rigall

Universidade de Santiago de

Compostela

Antonio Chas Aguión

Universidade de Vigo

Juan Carlos Conde

University of Oxford

Ivy Corfis
University of Wisconsin
Francisco Crosas
Universidad de Castilla-La Mancha
M^a Luzdivina Cuesta Torre
Universidad de León
Bernard Darbord
Université Paris X-Nanterre
Giuseppe Di Stefano
Università di Pisa
Paloma Díaz Mas
CSIC
M^a Jesús Díez Garretas
Universidad de Valladolid
César Pablo Domínguez
Universidade de Santiago de
Compostela
Charles Faulhaber
University of California-Berkeley
Elvira Fidalgo
Universidade de Santiago de
Compostela
Ghislaine Fournes
Université Bourdeaux 3
José Manuel Fradejas Rueda
Universidad de Valladolid
Leonardo Funes
Universidad de Buenos Aires
Jorge García López
Universitat de Girona
Marinela Garcia Sempere
Universitat d'Alacant
Nora Gómez
Universidad de Buenos Aires
Ángel Gómez Moreno
Universidad Complutense
Fernando Gómez Redondo
Universidad de Alcalá
Aurelio González
El Colegio de México

Elena González Blanco
UNED
Paloma Gracia
Universidad de Granada
Santiago Gutiérrez García
Universidade de Santiago de
Compostela
Carlos Heusch
École Normale Supérieure de Lyon
Alejandro Higashi
Universidad Autónoma Metropolitana -
Iztapalapa de México
Alka Jaspal
Jawaharlal Nehru University-India
Víctor Infantes
Universidad Complutense
Eukene Lacarra
Euskal Herriko Unibertsitatea
M^a Jesús Lacarra
Universidad de Zaragoza
Gaetano Lalomia
Università de Catania
Víctor de Lama
Universidad Complutense
Eva Lara
Universidad Católica de Valencia
Gladys Lizabe
Universidad de Mendoza (Argentina)
José Manuel Lucía Megías
Universidad Complutense
M^a Carmen Marín Pina
Universidad de Zaragoza
Nancy Marino
Michigan State University
José Julio Martín Romero
Universidad de Jaén
Antonia Martínez Pérez
Universidad de Murcia
Josep Lluís Martos
Universitat d'Alacant

Rafael M. Mérida Jiménez

Universitat de Lleida

M^a Teresa Miaja de la Peña

UNAM

Alberto Montaner

Universidad de Zaragoza

María Morrás

Universitat Pompeu Fabra

Carlos Mota

Euskal Herriko Unibertsitatea

Cristina Moya

Universidad de Córdoba

Marie-Sol Ortola

Université Nancy 2

Eloísa Palafox

Washington University in Saint-Louis

Devid Paolini

The City College of New York

Juan Paredes

Universidad de Granada

Carmen Parrilla

Universidade da Coruña

Miguel Ángel Pérez Priego

UNED

Rafael Ramos

Universitat de Girona

Marjorie Ratcliffe

University Western Ontario (Canada)

Alberto del Río

Universidad de Zaragoza

M^a José Rodilla

Universidad Autónoma Metropolitana -
Iztapalapa de México

Jesús Rodríguez Velasco

Columbia University

Luca Sacchi

Università degli Studi di Milano

Nicasio Salvador Miguel

Universidad Complutense

Dorothy S. Severin

University of Liverpool

Joseph Snow

Michigan State University

Barry Taylor

The British Library

Isabella Tomassetti

Università di Roma "La Sapienza"

José Ramón Trujillo

Universidad Autónoma de Madrid

Marzolph Ulrich

Georg August-Univ. Gottingen

Isabel Uría

Universidad de Oviedo

Mercedes Vaquero

Brown University

Lillian von der Walde Moheno

Universidad Autónoma Metropolitana -
Iztapalapa de México

Julian Weiss

King's College London

Jane Whetnall

Queen Mary - University of London

Andrea Zinato

Università degli Studi di Verona

Secretaría de edición

María Bosch Moreno

Antonio Doñas

Héctor H. Gassó

Jose M^a Gómez Izquierdo

Antonio Huertas Morales

Irina Nanu

Martina Pérez Martínez-Barona



@ula
medieval

2017