

L'EDAT MITJANA EN EL CINEMA
I EN LA NOVEL·LA HISTÒRICA

Edició a cura de Josep Lluís Martos i Marinela Garcia Sempere

L'Edat Mitjana en el cinema i en la novel·la històrica / edició a cura de Josep Lluís Martos i Marínela Garcia - la ed. -
Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2009. - 592 p. ;
23 x 17 cm - (Symposia philologica ; 18)

ISBN: 978-84-608-0956-2

1. Edat Mitjana en el cinema. 2. Edat Mitjana en la literatura. I. Martos, Josep Lluís. II. Garcia Sempere, Marínela. III. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana. IV. Sèrie

930.85"653":791.43-24

930.85"653":82-311.6.09

Director de la col·lecció: Josep Martines

© Els autors

© D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: setembre de 2009

Portada: Llorenç Pizà

Imprimeix: Quinta Impresión S. L.

ISBN: 978-84-608-0956-2

Dipòsit legal: A-764-2009

INDIANA JONES Y CHRÉTIEN DE TROYES

Es bien sabido que la Edad Media ha suministrado abundantes materiales a la industria cinematográfica, ya sea para adaptaciones de textos literarios o para recreaciones históricas o ficticias, desde el *Lancelot and Elaine* (1910) y las *Adventures of Sir Galahad* (1919).¹ Sin lugar a dudas, la cosecha que se ha revelado más rica con el paso del tiempo ha sido la que se refiere al rey Arturo y a los caballeros de la Mesa Redonda.² Esa exuberancia se debe en gran medida a la fertilidad de sus orígenes y al temprano trasplante a otros terrenos no menos feraces.

Ya desde los primeros tiempos de la materia de Bretaña se puede apreciar la transformación del mito: cómo se va cristianizando, cómo se va adaptando a la cultura cortés y cómo Arturo se convierte en el modelo de rey ideal, gracias

1. Véase al respecto V. Attolini, «Il cinema», en G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, *Lo spazio letterario del Medioevo*, vol. iv. *L'attualizzazione del testo. 1. Il Medioevo latino*, Roma, Salerno Editrice, 1997/ PP- 399-424- También resulta útil el librito de S. Pittaluga y M. Salotti (eds.), *Cinema e Medioevo*, Genova, Università, 2000.

2. Las primeras adaptaciones de *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* de Mark Twain pertenecen a los años 20. Luego vendrán versiones de todo tipo: la irónica de Will Rogers y Maureen O'Sullivan (1931) o la comedia musical de carácter romántico interpretada por Bing Crosby (1949); Robert Taylor y Ava Gardner protagonizaron *Los caballeros de la Mesa Redonda* (1953); los dibujos animados producidos por Walt Disney (*The Sword in the Stone*, traducida en España como *Merlin el encantador*) son diez años posteriores. El musical *Camelot*, interpretado por R. Harris y V. Redgrave es de 1967. A los años 70 pertenecen tanto el *Tristan et Iseult* de Y. Lagrange (1972), como el *Lancelot du Lac* de R. Bresson (1974), o *Monty Python and the Holy Grail* (*Los caballeros de la Mesa Cuadrada y sus locos seguidores*, 1975) de T. Jones y T. Gilliam, y *Perceval* de E. Rohmer (1978). Posterior es *Excalibur* de J. Boorman (1981). Ya en los años noventa, T. Gilliam vuelve a la materia de Bretaña con *El rey Pescador* (1991); J. Zucker dirige a S. Connery en *El primer caballero* en 1995; A. Fuqua dirige un *King Arthur* en 2004 y Doug Lefler, *La última legión* (2007) acerca de los orígenes de la espada Excalibur. Esta lista no es, ni mucho menos exhaustiva, como se verá por los títulos citados más adelante, pero puede dar una idea del éxito del tema y de la continuidad del mismo en las pantallas; ello no quiere decir nada sobre la calidad de estas películas.

CARLOS ALVAR

al apoyo de sus caballeros. Esta idealización sólo fue posible por la pérdida de referentes concretos, de modo que la corte podía ser cualquier corte o todas las cortes; la localización geográfica de las aventuras de los caballeros de la Mesa Redonda sólo era concreta en los detalles (bosques, ríos, castillos...), pero resultaba absolutamente imprecisa; en cuanto a la cronología —ya bastante laxa en los orígenes— quedaba enredada en una maraña de relaciones familiares, con remotos referentes externos (la Última Cena, los Romanos, las invasiones de los Sajones...), tan remotos que era absolutamente imposible saber en qué momento ocurrían los hechos.³ Y posiblemente nadie sentía ningún interés en conocer con tanta exactitud el pasado.

Sin un marco geográfico concreto, sin un eje cronológico preciso y con un contenido cargado de valores simbólicos, la estructura de los relatos artúricos podía servir como soporte para cualquiera mensaje: desde la añoranza de un pasado o la utopía de una forma política y de gobierno, hasta la legitimación del poder.⁴

Las reformas cluniacenses en el siglo xn o el impulso del iv Concilio de Letrán en el siglo xm contribuyeron a reforzar el valor simbólico-religioso de estas narraciones: el Grial se llenaba de valores espirituales, místicos, a partir de Chrétien, en oposición al espíritu mundano, cortés, de la sociedad del momento; dos niveles que se encontraban y luchaban por imponerse el uno al otro. Caballería terrenal y «soldados de Cristo» en una contraposición tan antigua como las cruzadas o como los templarios. Frente a esta tendencia también hubo una corriente más inclinada a mantener el espíritu laico de los relatos y a satisfacer los deseos de un público menos vinculado a las rigurosas exigencias eclesiásticas. Los caballeros —de acuerdo con los planteamientos iniciales del género— combatían movidos por el amor. Y así, las narraciones artúricas y, luego, los libros de caballerías en general se convirtieron en las mejores guías de cortesía y de introducción al erotismo, con las consiguientes protestas de escritores graves, que los acusaron de inmoralidad desde época muy temprana.⁵

3. El proceso de la cristianización de las leyendas artúricas se puede ver con más detalle en mi libro *Del rey Arturo de Bretaña a Don Quijote de la Mancha* (en prensa).

4. R. R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, 5 vols., Paris, Champion, 1967. H. Fulton (éd.), *A Companion to Arthurian Literature*, Malden (MA), Wiley/Blackwell, 2009, especialmente los artículos de A. Lupack, «The Arthurian Legend in the Sixteenth to Eighteenth Centuries» (pp. 340-354), de D. Matthews, «Scholarship and Popular Culture in the Nineteenth Century» (pp. 355-367) y de I. Bryden, «Arthur in Victorian Poetry» (pp. 368-380).

5. A. Bognolo, «I libros de caballerías tra la fine del Medioevo e la discussione cinquecentesca sul romanzo», en *Fine seculo e scrittura: dal Medioevo ai giorni nostri. Associazione degli Ispanisti Italiani. Atti del XVIII Convegno*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 81-91. Véase, además, M. de Riquer, *Nueva aproximación al «Quijote»*, Barcelona, Teide, 1989, pp. 59-68; E. Sarmati, *Le critiche ai libri di cavalleria del '500 spagnolo (con un sguardo sul '600)*, Pisa, Giardini, 1996; S. Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, «Debates renacentistas en tomo a la materia caballeresca. Estudio comparativo en Italia y España», *Exemplaria. Revista Internacional de Literatura Comparada*, 1, 1997, pp. 43-73.

INDIANA JONES Y CHRÉTIEN DE TROYES

Sin embargo, las aventuras en campos de batalla o los encuentros amorosos no eran suficientes para rellenar ideológicamente una estructura capaz de asumir cualquier carga y de mimetizarse con la realidad de cada momento, gracias a la manipulación de escritores y gobernantes: fue Enrique II de Inglaterra, Plantagenet, a mediados del siglo xn el que impulsó la versión que hizo Wace (*Roman de Brut*) de la *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth; en el fondo subyacía el interés de legitimar la presencia normanda (Plantagenet) frente a los sajones, a través de antiguos vínculos que remontarían al rey Arturo... Luego, resultaría fácil la identificación de Arturo con Eduardo III en la *Morte Arthure* (1360), que se convertía de este modo en el nuevo defensor de los ingleses frente a los ataques llegados de fuera, concretamente con la Guerra de los Cien Años. Con Malory (1460-1479, impreso en 1485), Arturo se convierte en el modelo de Enrique V, y los combates remiten a la guerra de las Dos Rosas. Más tarde, Enrique VII llamaría Arturo a su heredero... Y así sucesivamente: los Tudor fueron reemplazados por los Stuart, que también supieron asociar al rey Arturo a su reinado, pero los cambios dinásticos y las revoluciones de finales del siglo xvn hicieron caer en el olvido al rey que había sido modelo de gobernantes y ejemplo de caballeros.

El Romanticismo regresó a las raíces, y a buscar las tensiones entre idealismo y realidad: Arturo representaba al caballero inglés, como Don Quijote al español; con la diferencia de que en el mundo artúrico había amplio lugar para el amor y las reelaboraciones de todo tipo: A. Tennyson, W. Scott, A. Beardsley... Y, a contrario, en Estados Unidos, Marc Twain se burlaba de semejantes lecturas (*Un yankee de Conneticut en la corte del rey Arturo*, 1889), mientras que pocos años más tarde, a comienzos del siglo xx, H. Pyle difundía con sus dibujos las historias narradas por Malory. La difusión de estos relatos ya había adquirido categoría de fenómeno de masas en los años treinta, destacando los «comics» del Príncipe Valiente de H. R. Foster. Luego vendrían el musical *Camelot* (1960) y los dibujos animados de Walt Disney (*Merlin*, 1963), ambos sobre textos de T. H. White, anteriores a la Segunda Guerra Mundial, pero que, al ser reelaborados después de la Guerra, recuperan el espíritu didáctico y ejemplar de los relatos primitivos: el conocimiento del pasado evitará que se repitan ciertos errores que siempre llevan a la catástrofe (como la guerra del Vietnam).⁶ La paz es imposible si no se está siempre vigilante, dispuesto a entrar en el combate: *Si vis pacem, para bellum*.

* * *

6. Además de las referencias citadas en notas anteriores, conviene tener presentes ahora los trabajos contenidos en la parte vii del libro de H. Fulton (éd.), *A Companion to Arthurian Literature*, cit. en la nota anterior: las contribuciones de L. A. Finke y M. B. Shichtman, de S. Aronstein, de L. Coote y de N. Haydock se centran en el mundo del cine artúrico, especialmente en la tradición de Hollywood.

CARLOS ALVAR

Era necesario este recorrido para poder acercarnos de forma precisa al significado de las películas de Indiana Jones en las que se recuperan símbolos del Medioevo: evidentes en *La última cruzada* (1989) y más discutibles en *El templo maldito* (1984).

Walter Scott fue el modelo literario para los más destacados directores de filmes americanos de tema caballeresco, como R. Thorpe con su trilogía de los años cincuenta (*Ivanhoe*, 1952; *Los caballeros de la Mesa Redonda*, 1953 y *El arquero del rey* o *Quentin Duward*, 1955). El resultado de esta presencia es la unión de amor y aventuras, como corresponde a la tradición romántica y al género de cine de entretenimiento; dará igual que el binomio se ambienta en una época o en otra, pues lo importante será la espectacularidad, más que la ambientación, además de ciertos mensajes ideológicos. Y todo ello se encuentra en las películas de S. Spielberg.

En este sentido hay que hacer ciertas matizaciones: por una parte habrá que tener en cuenta la génesis de las películas y, por otra, el momento en que se ambientan.

Apenas ocho años separan los estrenos de tres de las primeras entregas del ciclo de Indiana Jones, por lo que se puede hablar de una indudable unidad de concepto, representada por el arqueólogo que busca objetos significativos de antiguas civilizaciones: el arca sagrada, las cinco piedras de Sankara, el Grial... El contrato con la Paramount era para cinco películas.⁷

El éxito de la primera entrega (*En busca del arca perdida*, 1981), alteró algunos planteamientos, pues el momento en que se ambientaba y la madurez del protagonista no permitían que entregas posteriores siguieran el mismo camino sin caer en incongruencias internas: en efecto, la presencia de los nazis situaba los hechos en una época muy concreta, a finales de los años treinta y comienzos de los cuarenta, y de ahí que en la segunda entrega los acontecimientos narrados fueran anteriores cronológicamente a los de la primera ya que se situaban en 1935. El proceso es muy similar al seguido por las continuaciones de la *Chanson de Roland*.

El adelantar los hechos narrados de la segunda entrega una década con respecto a lo que ocurría en el *Arca perdida* permitía, a su vez, que la tercera entrega de la serie se incluyera entre las dos anteriores; y así *La última cruzada* (1989) se desarrolla en 1938. La proximidad cronológica evita tener que recurrir a ciertos expedientes narrativos (como el *flash-back* o la suspensión del tiempo) y permite repetir la presencia de algunos personajes, con la consiguiente facilidad de compromiso y economía del relato. Pero tiene el inconveniente de que algunos elementos se convierten en insoslayables, como ocurre con los nazis que marcan una continuidad cronológica entre la primera y la tercera entregas.

La idea inicial de G. Lucas era la de construir una serie con rasgos derivados de las series americanas de los años veinte y treinta. Se explica así la ambien-

7. D. Brode, *The Films of Steven Spielberg*. New York, Citadel Press, 1995. Hay abundante información acerca de las películas de Indiana Jones en *Wikipedia*; para nuestros propósitos, cf. «Indiana Jones and the Temple of Doom» (<http://en.wikipedia.org/wiki/IndianaJones_and_the_Temple_of_Doom>).

INDIANA JONES Y CHRÉTIEN DE TROYES

tación de las películas y el atuendo del protagonista. Y también se explican así algunos elementos que se pueden vincular al cine negro por su mezcla de intriga policíaca o detectivesca y de gángsters (como el antagonista Bellocq).

Esa idea inicial se desarrolló en una doble vertiente: la *Guerra de las Galaxias*, que seguía las directrices de la ciencia-ficción, e *Indiana Jones* que miraba hacia el pasado y hacia el presente. Que Harrison Ford fuera protagonista de todas ellas fue mera casualidad.

El templo maldito rompe, en cierta medida, la unidad de la serie de *Indiana Jones*. Por una parte presupone la existencia del *Arca perdida*. G. Lucas decidió evitar la referencia a los nazis para distanciarse de la primera película; esta premisa le obligaba a renunciar a otros elementos, como el castillo encantado que debía ser el núcleo narrativo, pues le situaría de nuevo en Europa y resultaría muy difícil evitar las referencias a Hitler; por eso, la decisión fue alejar al arqueólogo de Europa y situar la acción en la región del Himalaya y en India. El castillo se asociará al grial en *La última cruzada*, y su función como núcleo narrativo es asumida por la mina del *Templo maldito*.

A grandes rasgos podemos distinguir tres partes en esta película: los acontecimientos del club de Shanghai, detonadores de la acción, pues tras una serie de peripecias aéreas y fluviales, llevan a los protagonistas (Indiana, la cantante Willie Scott y el niño Short Round) a un pueblo de la India donde reina la tristeza, desolación, el hambre y la sequía porque todos los niños han sido secuestrados por una secta secreta que adora a Kali, diosa de la muerte.

La segunda parte se centra en el Palacio Pankot, donde son agasajados con un extraño banquete y se ven forzados a ser huéspedes del joven señor del lugar. Es entonces cuando Indiana sospecha que el palacio está ocupado por miembros de la secta Thug, que se daba por extinguida cien años antes.

La tercera parte apenas guarda relación con la anterior, pues del espacio físico del palacio se llega por un pasadizo secreto al templo y a la mina donde se desarrolla la liberación de los protagonistas y de los niños que trabajan como esclavos: allí se produce una larga persecución y el regreso a la luz, gracias a la recuperación de la piedra Shivalinga. La restitución de la piedra y los niños esclavos a la aldea de Maypore supone el regreso de la alegría y la fertilidad a la región antes sumida en la tristeza.

Es evidente que nada de la película forma parte de la Edad Media; al menos eso hace pensar el hecho de que los acontecimientos se desarrollen en la India en pleno siglo xx. Sin embargo, hay algunos motivos que contaminan el relato.

La secta Thug y sus perversas acciones encubren parte de esos motivos. En la realidad, los *thugee* eran grupos de asesinos que asaltaban a los viajeros; al parecer, fueron exterminados entre 1830 y 1840;⁸ que reaparezcan como secta secreta un siglo más tarde es una licencia del guionista.

8. M. Dash, *Thug: the true story of India's murderous cult*, London, Granta paperback, 2005. La fama de los «Thugee» continuó, quizás gracias a Emilio Salgari, que los convirtió en enemigos de Sandokán (que los exterminaría, evidentemente). Los Beatles aluden a la secta en la película *Help*.

CARLOS ALVAR

Los sacrificios humanos en los que se arrancaban los corazones de las víctimas procede del mundo azteca, y el mismo origen tiene parte del atuendo utilizado por el oficiante de la cruenta ceremonia, Mola Rom. Se trata, pues, de nuevas licencias del guionista, que de este modo busca dar dramatismo y espectacularidad a la acción.

Pero pensemos por un momento en la mina, la piedra sagrada, los niños esclavos y en la asociación de la piedra sagrada con la alegría y la fertilidad.

El pasadizo que lleva a la mina y la mina misma recuerdan las frecuentes representaciones del Más Allá en la literatura artúrica, según los textos de Walter Map (*De nugis curialium*, h. 1183), Giraldus Cambrensis (*Itinerarium Cambrie*, h. 1191), Gervais de Tilbury (*Otia imperialia*, h. 1211), todos ellos en latín, o el *Sir Orfeo* inglés (h. 1370). Son muchos los textos que sitúan el Más Allá al otro lado de un largo túnel o pasadizo subterráneo: es la tierra de los Antípodas, habitada por los pigmeos. Se trata de una creencia que alcanzó un enorme arraigo y que, por lo tanto, se encuentra en textos no sólo relacionados con la materia de Bretaña, como *El purgatorio de San Patricio*, *El Paraíso de la reina Sibila*, en la leyenda de Tannhäuser o en el cuento de Aladino. María de Francia (en el *lai* de *Yonec*), Béroul, Geoffroi de París, los dominicos Esteban de Borbón y Uberto de Romans se hacen eco de leyendas similares. El mismo Don Quijote, al bajar a la Cueva de Montesinos, no hace sino rendir tributo a una larga tradición de héroes que fueron al Más Allá a través de las entrañas de la Tierra.⁹ Así, el Palacio Pankot tiene las funciones de tantos castillos encantados, en los que se dan las «malas costumbres» y las aventuras reservadas a los héroes predestinados. La hospitalidad forzada es una llamada de atención.¹⁰ Todo lo que ocurre luego confirma las sospechas y nos lleva hacia el Más Allá.

Los niños esclavos podrían ser una representación de los pigmeos, habitantes del Más Allá, pero sobre todo parecen el reflejo de las mujeres tejedoras explotadas en el castillo de la Pésima Aventura, según nos cuenta Chrétien en *El caballero del León*: allí hay unas trescientas doncellas trabajando; su aspecto es deplorable (desceñidas, corpiños desgarrados, camisas sucias, cuellos delgados y rostros pálidos debido a la miseria), pero todas tejen con hilos de seda y oro.¹¹

La asociación de la piedra sagrada con la alegría y la fertilidad nos lleva a pensar en el Castillo del Grial: no olvidemos que para Wolfram von Eschenbach (*Parzival*, entre 1200 y 1210) y para los guionistas de *La última cruzada* el «grial» es una piedra, el *lapis exillis*. La Tierra Yerma o Devastada volverá a ser fértil

9. He tratado el tema en «El viaje al Más Allá en la literatura artúrica», en *Del rey Arturo de Bretaña a Don Quijote de la Mancha* (en prensa).

10. Cuando el héroe llega al Más Allá no puede salir libremente; siempre se ve forzado a superar alguna terrible prueba o a poner fin a una costumbre despiadada. Los ejemplos son abundantes; así, en *El Bello Desconocido* de Renaut de Beaujeu (*Le bel inconnu*, trad. de V. Cirlot. Madrid, Siruela, 1983), vv. 2493 y ss.

11. *Le Chevalier au lion (Yvain)*, ed. M. Roques, Paris, Champion, 1960, vv. 5107 y ss.; trad. de I. de Riquer. Madrid, Alianza Editorial, 1988 (BT8708, Madrid, 2000, pp. 129 y ss.).

INDIANA JONES Y CHRÉTIEN DE TROYES

cuando acaben las aventuras del Grial. Para ser un poco más explícito, hay que señalar que la desolación de los dominios del Rey Pescador es consecuencia de la herida que recibió entre las piernas este rey: se trata de una relación simpatética frecuente en textos mitológicos de origen celta, como ya pusieron de relieve R. S. Loomis y W. Nitze. El final de las aventuras del Grial comportará la curación del Golpe Doloroso y, lógicamente, la Tierra Yerma recuperará su primitiva abundancia y, con ella, la alegría de sus habitantes.¹²

Y en el mismo contexto, en *Erec y Enide*, la alegría vuelve a la corte con el final de la aventura de Maboagraín.¹³ La destrucción de la «mala costumbre» exige el regreso de la alegría.¹⁴

Es posible que todos estos motivos sean tópicos literarios que se repiten sin cesar desde tiempos remotos, pero quizás haya que pensar que G. Lucas ya los había reunido para ambientar el castillo encantado que no llegó a existir o que se convirtió en un templo maldito.

CARLOS ALVAR
Université de Genève

12. R. S. Loomis, *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*, New York, Columbia UP, 1949, pp. 389 y ss. y 408 y ss.; W. Nitze, «The Wasteland: A Celtic Arthurian Theme», *Modern Philology*, 43, 1945-1946, pp. 58-62. C. Alvar, *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, s. v. «Tierra Devastada».

13. *Erec et Enide*, ed. de M. Roques. Paris, Champion, 1973, vv. 5621-6358; trad. V. Cirlot, A. Rossell y C. Alvar, Madrid, Siruela, 1987, pp. 96 y ss. Véase, además, *Érec et Enide de Chrétien de Troyes*. Ed. crítica, estudio y trad. de R. Redoli, M. A. García, M. Marcos y A. García. Almería, Universidad, 2007.

14. E. Köhler, «Le rôle de la coutume dans les romans de Chrétien de Troyes», *Romania*, 81, 1960, pp. 386-397. C. Alvar, *El rey Arturo y su mundo*, s.v. «costumbre».