

LV 2023/2

ESPAI I HISTÒRIA

MILLARS



**EL IMAGINARIO CRISTIANO
EN EL AUDIOVISUAL**

LV 2023/2

ESPAI I HISTÒRIA

MILLARS

REVISTA MILLARS. ESPAI I HISTÒRIA. -T. 1 (1974). -Castelló de la Plana:
Publicacions de la Universitat Jaume I, [1974]-

v.; 25 cm

És continuació de: Millars

Descripció basada en: n.17 (1994)

ISSN 1132-9823

I.Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la Universitat
Jaume I

27 TOMO LV (2023/2)

Direcció: Vicent Sanz Rozalén (Universitat Jaume I)

Secretaria Editorial: Cristina Fonseca Ramírez (Universitat Jaume I)

Secretaria Tècnica: Martha Rodríguez Coronel (Universitat Jaume I)

Consell de Redacció:

Josep Benedito (Universitat Jaume I); Maria Bonet (Universitat Rovira i Virgili); Françoise Crémoux (Université Paris 8); Joan Manuel Marín (Universitat Jaume I); Carles Rabassa (Universitat Jaume I); Claudia Rosas (Pontificia Universidad Católica del Perú); Patricia Solis (Arizona State University)

Consell Assessor:

Pedro Barceló (Universität Postdam); Walther Bernecker (Universität Erlangen-Nürnberg); Aura Margarita Calle (Universidad Tecnológica de Pereira); Manuel Chust (Universitat Jaume I); Gloria Espigado (Universidad de Cádiz); Carmen María Fernández Nadal (Universitat Jaume I); Juan José Ferrer (Universitat Jaume I); Antoni Furió (Universitat de València); Paola Galetti (Università di Bologna); Antonio Gil Olcina (Universitat d'Alacant); Angeles González (Universidad de Sevilla); Robert Kent (California State University); Ana María Leyra (Universidad Complutense de Madrid); Clelia Martínez Maza (Universidad de Málaga); Víctor Mínguez (Universitat Jaume I); Enrique Montón (Universitat Jaume I); Inmaculada Rodríguez (Universitat Jaume I); Luis Sánchez Ayala (Universidad de Los Andes); Javier Soriano (Universitat Jaume I); Christopher Storrs (University of St Andrews); Cécile Vincent-Cassy (Université Paris 13)

- CARHUS Plus+ - CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas) - Dialnet - DICE (Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Jurídicas) - IN-RECS (Índice de impacto de Revistas Españolas de Ciencias Sociales) - ISOC Índice Español de Ciencias Sociales y Humanidades (CSIC) - Latindex - MIAR (Matriu d'Informació per a l'Avaluació de Revistes) - RACO (Revistes Catalanes amb Accés obert) - REGESTA IMPERII: Akademie der Wissenschaften und der Literatur - RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanas) - Ulrich's

DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/Millars>

<http://dx.doi.org/10.6035/Millars.2023.55>

Millars. Espai i Història no s'identifica necessàriament amb els continguts dels articles publicats. Prohibida la reproducció total o parcial dels articles sense l'autorització prèvia.

Dipòsit legal: CS-84-96

Disseny: Espai Paco Bascuñán-www.espaciopacobascunan.com

Impressió: Ulzama Digital www.ulzama.com

Foto de portada: Rex Ingram, on-set of the Film, "The Green Pastures" (detalle), 1936. Creator: American Photographer (20th century). Credit: J. T. Vintage / Bridgeman Images.



Aquest text està subjecte a una llicència Reconeixement-CompartirIgual de Creative Commons, que permet copiar, distribuir i comunicar públicament l'obra sempre que s'especifiqui l'autoria i el nom de la publicació fins i tot amb objectius comercials i també permet crear obres derivades, sempre que siguin distribuïdes amb aquest mateixa llicència.

La publicació de Millars. Espai i Història compta amb el suport del Vicerectorat d'Investigació i Transferència per la seua edició.

Dossier

MERCEDES BURGOS MARTÍNEZ (COORD.)

ECOS MÍSTICOS. TRADICIÓN Y VARIACIÓN DEL IMAGINARIO CRISTIANO EN EL AUDIOVISUAL

Presentación.....9

ELENA MONZÓN PERTEJO

Discursos de género en el cine católico español de la década de los cincuenta: *La pecadora. María de Magdala* (Ignacio F. Iquino, 1954)

Gender Discourses in Spanish Catholic Cinema in the 1950s
La pecadora. María de Magdala (Ignacio F. Iquino, 1954).....21

ÁNGEL JUSTO-ESTEBARANZ Y MARTINA FORCONI BARALDI

La construcción visual y sonora de la imagen de San Francisco de Asís en el cine de mediados del siglo XX: entre Roma y Hollywood

The visual and audio construction of the image of Saint Francis of Assisi in mid-20th century cinema: between Rome and Hollywood.....47

LUIS VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ

La larga sombra de la *vanitas* cristiana: pervivencias y transformaciones del *homo bulla* en el audiovisual

The long shadow of Christian *vanitas*: survival and transformations of *homo bulla* in audiovisual media.....79

IVAN PINTOR IRANZO

Escuchar el cuerpo: una aproximación iconográfica a la representación del cuidado, de la tradición pictórica cristiana al cine y la esfera pública contemporáneos

Listening to the body: an iconographic approach to the representation of care, from the christian pictorial tradition to contemporary film and public sphere.....105

Estudis

FRANCISCO J. GUERRERO CAROT Y CRISTIAN PARDO NÁCHER

Entre Castellnovo y Segorbe: dos conflictos de aguas en el siglo XIV

Between Castellnovo and Segorbe: two water conflicts in the 14th century.....135

VICENTE MONLEÓN OLIVA

Espacios del mal. Estudio artístico sobre los lugares que habitan las mujeres villanas en las películas clásicas de animación Disney

Spaces of evil. Artistic study on the places inhabited by female villains in classic Disney animated films.....181

JORGE LUIS RODRÍGUEZ

El motí de Puçol el 16 de juny de 1680. Una revolta de subsistència al Regne de València

The Puzol mutiny of 16 June 1680. A subsistence revolt in the Kingdom of Valencia.....205

Dossier

Mercedes Burgos Martínez
Coordinadora

Ecos místicos. Tradición y variación del imaginario cristiano en el audiovisual

MERCEDES BURGOS MARTÍNEZ

PRESENTACIÓN

Ecos místicos. Tradición y variación del imaginario cristiano en el audiovisual

ELENA MONZÓN PERTEJO

Discursos de género en el cine católico español de la década de los cincuenta: *La pecadora. María de Magdala* (Ignacio F. Iquino, 1954)

ÁNGEL JUSTO-ÉSTEBARANZ Y MARTINA FORCONI BARALDI

La construcción visual y sonora de la imagen de San Francisco de Asís en el cine de mediados del siglo XX: entre Roma y Hollywood

LUIS VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ

La larga sombra de la *vanitas* cristiana: pervivencias y transformaciones del *homo bulla* en el audiovisual

IVAN PINTOR IRANZO

Escuchar el cuerpo: una aproximación iconográfica a la representación del cuidado, de la tradición pictórica cristiana al cine y la esfera pública contemporáneos

PRESENTACIÓN

Ecós místicos. Tradición y variación del imaginario cristiano en el audiovisual

MERCEDES BURGOS MARTÍNEZ

(Universitat Jaume I)

En 1936 Rex Ingram encarnó a “De Ladw”, a Adam y a Hazael en el largometraje *The Green Pastures* (Marc Connelly y William Keighley, 1936). Una producción de la Warner Bros basada en la obra de teatro ganadora de un Pulitzer y que fue una de las pocas que contó con un reparto completo de actores y actrices negros¹. Tras los créditos iniciales, un prefacio anuncia lo siguiente:

God appears in many forms to those who believe in Him. Thousands of Negroes in the Deep South visualize God and Heaven in terms of people and things they know in their everyday life. The Green Pastures is an attempt to portray that humble, reverent conception.

Las primeras escenas muestran a los más jóvenes de distintos ambientes familiares preparándose para acudir a la escuela del domingo, donde la lección impartida será el Génesis. El profesor, Mr. Deshee, comienza a recibir preguntas por parte de sus alumnos y ante la cuestión sobre la

1 Diferentes miradas argumentan la connotación racista del filme que representa a un colectivo repleto de estereotipos y que legitima la imagen del negro feliz desde una perspectiva supremacista blanca. Ya en el año 1962, Jose Luis Guarner en *Film Ideal*, dictaminó lo siguiente: “imagen muy convencional y folklórica del negro, del estilo del “salvaje feliz”, con objeto, sin duda, de halagar los sentimientos paternales y racistas del espectador blanco”, del mismo modo, Curtis J. Evans explica de manera detallada las razones socioculturales que propician la perpetuación de estos estereotipos en la pantalla. GUARNER, Jose Luis (1962), “El Jazz. Sus posibilidades como música cinematográfica”, *Film Ideal*, n. 89, pp. 74-80 y EVANS, Curtis J. (2008), “The Religious and Racial Meanings of *The Green Pastures*”. *Religion and American Culture: A Journal of Interpretation*, vol. 18, n. 1, pp. 59-93.

imagen de Dios “*What did God look like, Mr. Deshee?*”, este responde que nadie sabe en realidad cómo era y que él, de joven, se lo imaginaba como su pastor, el reverendo Mr. Dubois, “*the wisest and finest looking man I ever seen*”. Tras otras preguntas inocentes, la cámara hace zoom sobre el rostro de Carlotta, una de las niñas protagonistas de las primeras escenas, y mediante un fundido el rostro se difumina y aparecen ángeles en el Paraíso en mitad de un picnic fumando cigarrillos y comiendo pescado. Esta escena bucólica repleta de anacronismos cobra formalidad cuando el ángel Gabriel anuncia la llegada de Dios: “*Gangway for de Lawd*”. La representación de las historias del Génesis toma como fuente las referencias visuales de la niña, dando lugar a una representación repleta de anacronismos e inusual en la historia del cine. El filme no pasó desapercibido y fue seleccionado entre los diez primeros por la Asociación de Críticos Norteamericanos (National Board of Review)², pero su internacionalización fue coartada por la censura europea impidiendo su representación en cines en países como Italia, Letonia, China, Palestina, Finlandia, Australia y Hungría, entre otros³.

Durante el set de rodaje se realizó la fotografía que ocupa la portada del presente dossier. Rex Ingram aparece con las manos abiertas en una gestualidad conocida como orante que solía ser bastante habitual en las representaciones del origen del cristianismo y que con el contrapicado ofrecido por la cámara fotográfica y con el halo producido por la luz artificial, otorga la sensación de icono. Además, el uso de la perspectiva da la sensación de Pantocrátor o Maiestas, otorgándole ese carácter poderoso en la

2 “1936 Award Winners”, National Board of Review Archive <https://nationalboardofreview.org/award-years/1936/> (Consultada 02/11/2023).

3 “The Green Pastures”, American Film Institute Archive <https://catalog.afi.com/Film/2220-THE-GREENPASTURES?sid=a571471c-1a8f-4032-8e8d-8404a5e6bb39&sr=9.407792&cp=1&pos=0> (Consultada 02/11/2023).

Sobre su llegada a España no se ha encontrado documentación explícita ni de su posible censura ni de su posible exhibición. En la prensa del momento se encuentran pocas noticias que le españolicen el título, a veces se la llama *Los pastos verdes* y en otras *Las praderas verdes*, pero en general encontramos algunas noticias que aluden a su puesto entre las diez películas seleccionadas por los críticos norteamericanos con su título original. La única noticia relativa a la censura en la prensa del momento hace alusión a la censura británica del filme y argumenta que “Esta Junta ha prohibido siempre cualquier representación de Dios en la pantalla, aunque en el caso de “*Pastos Verdes*” se trata únicamente de la idea de Dios que tienen los negros, cuyo papel desempeña un benevolente anciano, vestido de levita y con sombrero de copa”. “Las diez mejores películas de 1936”, *Popular Film*, 4 de febrero de 1937, p. 5 y “Película censurada”, *El Nervián*, 19 de junio de 1936, p. 5.

jerarquía visual de la composición. En la parte inferior hallamos las manos en adoración de todos los ángeles más jóvenes que aparecen en la escena del Paraíso. Estas manos y las actitudes alrededor de Rex Ingram muestran reminiscencias compositivas de uno de los tipos iconográficos de la Pentecostés, donde se ubicaba a la virgen en el lugar central y alrededor de la misma los doce apóstoles que recibían las llamas del Espíritu Santo⁴ (fig. 1). Estos ecos se vacían de significado a la vez que se les otorga un nuevo



Fig. 1. *Pentecostés*, El Greco, 1600 ca. Óleo sobre lienzo, 275 x 127 cm. Museo Nacional del Prado.

4 RÉAU, Louis (2008), *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Ediciones del Serbal, Barcelona, p. 616.

valor. Se trata de una imagen que pretende trasladar el mensaje principal del filme mediante una serie de códigos visuales como la gestualidad, la luz, la perspectiva y el encuadre. Un mensaje que es fácil de comprender para el espectador ya que funciona a modo de *tableau vivant* simulando aquellas estampas e iconos religiosos tan habituales en la cultura visual. El cine, así como la televisión y otras pantallas o medios afines a la era en la que vivimos, es ante todo visual. Si bien se sirve de múltiples elementos que acompañan a la efectividad de las imágenes, estas tienen una vida propia arraigada en la memoria social y cultural. Cuando en el campo historiográfico se establece el binomio cine y religión encontramos múltiples perspectivas y panoramas culturales diferentes. Al limitar al cine o audiovisual y el cristianismo se observan las diversas tendencias a la hora de afrontar sus vínculos: aquellos estudios centrados en las relaciones institucionales entre la Iglesia y la industria cinematográfica, los estudios que analizan la cuestión sacra o espiritual en el cine y, por último, aquellos que abordan la cuestión del cine cristiano como género aportando todo un listado de clasificaciones de filmes dependiendo de sus temáticas y protagonistas. A continuación, realizaremos un recorrido breve por algunos de los estudios más relevantes para finalizar con la justificación del presente dossier de contribuciones y la necesidad del análisis de lo religioso, lo cristiano, en el audiovisual desde la cuestión de la imagen y sus referentes culturales⁵.

LA RELIGIÓN TRAS EL CINE

Respecto al primer grupo, el volumen editado por Daniel Biltreyt y Daniela Treveri Gennari, *Moralizing cinema. Film, Catholicism and Power*, publicado por Routledge en 2014, proporciona esa mirada internacional de la influencia de la religión como institución social en la esfera cinematográfica, de su poder tras la industria del cine. El objetivo de los diferentes capítulos no es el análisis fílmico en sí, sino que aporta información sobre la influencia de la Iglesia católica en la producción, distribución y exhibición, lo que denominan como *religion behind cinema*⁶.

- 5 Parte de investigación ha sido llevada a cabo en la Biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma gracias a una ayuda del Plan de Investigación otorgada por la Universitat Jaume I. Hecho que justifica la consulta mayormente de referencias del mundo anglosajón e italiano disponibles en la misma.
- 6 En la introducción los editores dan las claves de clasificación de estudios que analizan la religión y el cine estableciendo tres niveles diferentes: *religion behind cinema*, *cinema as religion* y *religion in film*. Se ha considerado oportuno seguir este esquema para clasificar las diferentes tendencias historiográficas en la presentación del dossier.

En el campo italiano, los tres volúmenes editados por Ruggero Eugeni y Dario E. Viganò en 2006 presentan la relación entre el cine y la cultura católica italiana, estableciendo estos lazos de contacto institucionales de forma cronológica⁷. El monográfico de la revista *Schermi*, coordinado por Raffaele De Berti, es un compendio interesante de estudios que analizan no solo la producción católica en el cine, sino que también trascienden a la cultura mediática con el análisis de los programas televisivos⁸. En el 2018, Tomaso Subini y Gianluca della Maggiore publicaron el libro *Catholicism and Cinema: Modernization and Modernity*, donde respaldan las relaciones institucionales con un vasto trabajo de archivo. Un año más tarde, en 2019 Dario E. Viganò publicó *Il cinema dei Papi: Documenti inediti dalla Filmoteca vaticana* donde ilustra la historia del nacimiento de la Filmoteca Vaticana y las relaciones de la institución vaticana con la industria mediática⁹.

El estudio de Juan Antonio Martínez-Bretón *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*¹⁰ y el de Fernando Sanz Ferreruela, *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*, son referentes al que acudir a la hora de investigar este *religion behind cinema* en el caso español. Tal y como alega Sanz en la introducción si bien se ha analizado la relación entre la Iglesia y el cine en España:

Lo cierto es que, una buena parte de la bibliografía que se ha ocupado del estudio del cine español durante la Guerra Civil y las dos primeras décadas de posguerra, ha señalado invariablemente la gran importancia que las iniciativas de la Iglesia presentaron en la gestión y tutela moral del cine en España, así como la gran presencia que los motivos religiosos adquirieron en la producción cinematográfica. Sin embargo,

BILTEREYST, Daniel y TREVERI GENNARI, Daniela (2014), "Catholics, Cinema and Power: An Introduction", p. 4 en BILTEREYST, Daniel y TREVERI GENNARI, Daniela (2014) (eds.) (2014), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*, Routledge, Nueva York.

7 EUGENI, Ruggero y VIGANÒ, Dario (2006), *Attraverso lo schermo: cinema e cultura cattolica in Italia*, Ente dello spettacolo, Roma.

8 DE BERTI, Raffaele (coord.) (2017), *I cattolici nella fabbrica del cinema e dei media: produzione, opere, protagonisti (1940-1970)*, monográfico de *Schermi*, vol.1, n.2, DOI: <https://doi.org/10.13130/2532-2486/9629>

9 SUBINI, Tomaso y DELLA MAGGIORE, Gianluca (2018), *Catholicism and Cinema: Modernization and Modernity*, Mimesis International, Milán.

10 MARTÍNEZ-BRETÓN, Juan Antonio (1987), *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*, Harofarma, Madrid.

apenas existen trabajos que hayan dedicado su atención de manera monográfica, o cuando menos con cierta profundidad, a cualquiera de esos dos temas¹¹.

CINE COMO RELIGIÓN

En el segundo bloque de lo que sería *cinema as religion* encontramos una mirada hacia el audiovisual como ritual, donde son básicamente aportaciones anglosajonas las que plantean este tipo de cuestiones. En 2003 se publicó el libro de John C. Lyden *Film as Religion Myths, Morals, and Rituals*, quien plantea un método en su primera parte cuya tesis es la idea de que el cine puede funcionar como una forma de religión en la sociedad contemporánea argumentando que la experiencia cinematográfica puede ser una fuerza potente y transformadora de valores colectivos e individuales¹². En la segunda parte hace un análisis de diferentes filmes bajo los siguientes grupos: western, gánster, melodrama, comedias románticas, cine de fantasía, ciencia ficción, horror y guerra. Siguiendo con esta tipología de estudios, S. Brent Plate es un autor que ha dedicado gran parte de sus investigaciones a la recepción de lo sacro en cuestiones relativas a la imagen, entre estos estudios se encuentra su análisis del cine como una experiencia religiosa en *Religion and Film: Cinema and the Re-Creation of the World*¹³.

LA RELIGIÓN EN EL CINE

Finalmente, el grupo *religion in film* es el que más cercano se encuentra al propósito del presente dossier, ya que se trata de aquellas contribuciones que han analizado la presencia de temática cristiana en el audiovisual. Realizar un listado de todas las contribuciones podría ser inabarcable, ya que es habitual encontrarse con títulos genéricos que abordan la cuestión religiosa desde la agrupación y el listado de diferentes filmes, del mismo modo que monografías específicas que abordan la representación de ciertos personajes religiosos en el mundo del cine o de autores específicos que han tratado la cuestión religiosa como leitmotiv de su obra cinematográfica. En el ámbito anglosajón las contribuciones se centran mayormente en

11 SANZ FERRERUELA, Fernando (2013), *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, p.16.

12 LYDEN, John (2003), *Film as Religion Myths, Morals, and Rituals*, New York University Press, Nueva York.

13 PLATE, Brent (2018), *Religion and Film: Cinema and the Re-Creation of the World*, Columbia University Press, Nueva York.

los títulos norteamericanos y encontramos estudios como el de Ivan Butler, *Religion in the Cinema*, y otros como *The Religious Film: Christianity and the Hagiopic* o *The Bible in motion* donde se realiza una selección de filmes y se explican de manera superficial o descriptiva agrupados por temáticas¹⁴. Del mismo modo, el volumen editado por Joel Martin and Conrad Ostwalt *Screening the Sacred: Religion, Myth, and Ideology in Popular American Film* propone tres líneas para analizar lo sacro en la pantalla: la teología, la mitología y la ideología. En esta división se realizan análisis de filmes americanos tratando cuestiones sacras como el apocalipsis, los ángeles, alegorías, rituales, entre otros¹⁵.

Ha sido la escuela italiana los que han trabajado en mayor medida esta clasificación y el libro de Leandro Castellani es uno de los más esclarecedores. En su *Temi e figure del film religioso* clasifica los filmes bajo tres ángulos diferentes: la cuestión hagiográfica, la presencia de personajes o figuras vinculadas al mundo cristiano y la comunicación social puramente evangélica que se realiza mediante la televisión nacional italiana¹⁶. *Testimoni di fede, trionfatori di audience* de Sergio Perugini aporta también esa agrupación temática desde los años noventa hasta la contemporaneidad en el contexto italiano¹⁷. Dos trabajos recientes son muy interesantes a la hora de aproximarnos a las obras que representan temas religiosos con una mirada metodológica diferente: *Il potere dei servi. La teologia politica nel cinema italiano* y *Screening Religions in Italy. Contemporary Italian Cinema and Television in the Post-Secular Public Sphere*¹⁸. Estos últimos trabajos ayudan a comprender las contribuciones filmicas religiosas en un espacio político concreto, aportando además de una agrupación temática, un análisis sociológico y filosófico.

En la historiografía nacional es muy interesante y rico el análisis que rea-

14 BUTLER, Ivan (1969), *Religion in the Cinema*, Zwemmer, Bristol; GRACE, Pamela (2009), *The Religious Film Christianity and the Hagiopic*, John Wiley & Sons, Newark; BURNET-TE-BLETSCH, Rhonda (ed.) (2016), *The Bible in motion: a handbook of the Bible and its reception in film*, De Gruyter, Berlín.

15 MARTIN, Joel y OSTWALT, Conrad (2018), *Screening the Sacred: Religion, Myth, and Ideology in Popular American Film*, Routledge, Nueva York.

16 CASTELLANI, Leandro (1994), *Temi e figure del film religioso*, Editrice Elle Di Ci, Turín.

17 PERUGINI, Sergio (2011), *Testimoni di fede, trionfatori di audience. La fiction religiosa italiana anni Novanta e Duemila: storie di santi, papi e pretri esemplari*, Effatà Editrice, Turín.

18 SCARLATO, Alessio (2021), *Il potere dei servi. La teologia politica nel cinema italiano*, Ente Dello Spettacolo, Roma; BROOK, Clodagh (2019), *Screening Religions in Italy. Contemporary Italian Cinema and Television in the Post-Secular Public Sphere*, University of Toronto Press, Toronto.

liza Juan Orellana en su ensayo sobre la función especular del cine como representación del drama humano y del sentido religioso¹⁹. En su trabajo realiza también un análisis temático de obras que responden a cuestiones religiosas de manera intencionada o fortuita. Otro estudio interesante que aborda esta cuestión es *Cine y Cristianismo* de María del Mar Rodríguez quien analiza el sentido cristiano patente en *El séptimo sello* (Ingmar Bergman, 1957) en las diferentes capas textuales de la obra fílmica²⁰.

ECOS MÍSTICOS. TRADICIÓN Y VARIACIÓN DEL IMAGINARIO CRISTIANO EN EL AUDIOVISUAL

Tras trazar unas breves líneas historiográficas con algunas de las contribuciones más destacadas en el tándem cine y religión, surge la cuestión sobre lo visual propiamente del mundo cinematográfico. Si desde los orígenes del celuloide se han representado a personajes religiosos como Jesús en *La Vie et la passion de Jésus-Christ* (Lumière, 1898) o *Le Christ marchant sur les flots* (Georges Méliès, 1899) hasta obras más recientes como *Teresa* (Paula Ortiz, 2023) o *Benedetta* (Paul Verhoeven, 2021), ¿por qué no hallamos estudios pormenorizados que analicen la obra fílmica en su aspecto histórico-artístico contemplando la tradición y la variación en sus modos de representación icónica?

El presente dossier no se centra en las relaciones pictóricas y cinematográficas²¹, sino que pretende ahondar en la relación entre el cristianismo y la visualidad tanto en el cine como en otros medios audiovisuales. Nace esta inquietud ante la poca visibilidad de los estudios que profundizan en las obras de carácter religioso y sus peculiaridades visuales. El orden de los artículos responde a un criterio metodológico cuyo hilo conductor es su afinidad más tradicional al método iconológico propuesto por Panofsky. Autor que reivindicó la importancia del análisis del cine a través del método iconológico:

Los procedimientos de todas las artes figurativas precedentes se avienen, en mayor o menor grado, a una concepción idealista del mundo.

19 ORELLANA, Juan (2007), *Como en un espejo: drama humano y sentido religioso en el cine contemporáneo*, Ediciones Encuentro, Madrid.

20 RODRÍGUEZ, María del Mar (2002), *Cine y cristianismo*, Quaderna Editorial – Universidad Católica San Antonio, Murcia.

21 La relación entre el cine y la visualidad occidental, centrándose en lo pictórico, ha sido tratada por diversos autores entre los cuales queremos destacar el trabajo de AUMONT, Jacques (1996), *El ojo interminable*, Paidós Comunicación, Barcelona. En el ámbito italiano la

Estas artes funcionan de arriba hacia abajo, por así decirlo, y no de abajo hacia arriba. Empiezan con una idea que ha de proyectarse en la materia informe y no con los objetos que conforman el mundo físico²².

Los primeros artículos responden al análisis de figuras bíblicas o hagiográficas. Se continúa por el estudio de un concepto cristiano y su variación y continuidad en el audiovisual, y cierra esta línea metodológica el análisis de la representación visual de un motivo reiterado en la iconografía cristiana que pervive en la esfera pública en diferentes creaciones en las que el sentido religioso del motivo o bien se ha vaciado y resignificado, o bien continúa transmitiendo los mismos valores.

El dossier comienza con un análisis de los discursos de género en torno a la figura de María Magdalena en el contexto español de los años 50 con el filme de *La Pecedora María de Magdala* (Ignacio F. Iquino, 1954). Elena Monzón Pertejo demuestra la pervivencia del mito de Magdala y sus nuevas resignificaciones en el audiovisual del siglo XX. Para lo cual, se basa

relación de cineastas y los referentes pictórico posee una bibliografía inabarcable, directores como Passolini han basado su obra en el continuo guiño a lo pictórico, tanto es así que en Roma tuvo lugar una retrospectiva *Pier Paolo Passolini. TUTTO È SANTO. Il corpo veggente* (28 octubre 2022 – 12 febrero 2023) en la Galería Barberini donde a modo de Atlas Mnemosyne se dispusieron fotogramas del director junto al arte que lo inspiró, así como otros documentos como libros y fotografías del rodaje.

En el ámbito nacional, destacan los trabajos de ORTÍZ, Aurea y PIQUERAS, María Jesús (1995), *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Paidós Comunicación, Barcelona, o el monográfico dedicado a lo pictórico en el cine de la presente revista, SOROLLA, Teresa (coord.) (2018), *Arte especular. Nudos entre cine y pintura*, monográfico de *Millars. Espai i Història*, n. 45. Sin embargo, lo remarcable es que, dentro de estos análisis, la temática religiosa cinematográfica no ocupa mucho espacio en las páginas y por su peso en la tradición cultural occidental se considera menester su estudio. Habrá que acudir a tesis doctorales o estudios puntuales que trabajen la cuestión de la tradición visual de la iconografía cristiana en el audiovisual, entre ellos destacamos la tesis de MONZÓN, Elena (2017), *María Magdalena: continuidad y variación en la cultura audiovisual (1897-2014)*, Universitat de València y la de HERRAIZ, Andrés (2023), *La tradición visual del Sacrificio de Isaac y su pervivencia en el audiovisual contemporáneo*. Universitat de València.

- 22 Cita de la conclusión de PANOFSKY, Erwin (2000), "El estilo y el medio en la imagen Cinematográfica", *Archivos de la Filmoteca*, n. 35, pp. 158-177. A este artículo le sigue el escrito por Ángel Quintana donde hace una aportación interesante sobre la reivindicación histórico-artística del estudio del mundo cinematográfico. QUINTANA, Ángel (2000), "Los dilemas de la historia del cine frente a la historia del arte", *Archivos de la Filmoteca*, n. 35, pp. 178-196.

en el análisis pormenorizado del cuerpo de la protagonista en cuanto a actitudes, ropaje y atributos, estableciendo un paralelismo con la tradición moralizante contrarreformista y el uso de la figura bíblica como *exempla* y *antiexempla* bajo el marco nacionalcatólico. Demuestra cómo el análisis iconológico del audiovisual es imperativo a la hora de abordar un filme de temática cristiana y cómo los valores moralizantes de la figura bíblica se legitiman con los discursos coetáneos analizados en clave de género.

El segundo texto que continua el dossier plantea la cuestión historiográfica del análisis sucinto de las obras hagiográficas fílmicas, en concreto aquellas relativas a la figura del santo de Asís. Ante esto, se propone un estudio comparativo de dos filmes surgidos en diferentes contextos geográficos: *Francisco, juglar de Dios* (Roberto Rossellini, 1950) y *Francisco de Asís* (Michael Curtiz, 1961). Ángel Justo-Estebanz y Martina Forconi Baraldi trabajan desglosando detalladamente aquellos componentes culturales que influyen en la composición del filme diferenciando tres aspectos esenciales: lo literario, lo visual y lo sonoro. Se trata de una aportación original y muy necesaria para el avance del estudio de los filmes de temática cristiana que delata los propósitos e influencias de cada obra cinematográfica.

Con esa mirada tradicional del método iconológico, pero haciendo hincapié a la cuestión de la lógica de la imagen, Luis Vives-Ferrándiz Sánchez analiza el concepto de la *vanitas* dentro del pensamiento cristiano y de su pervivencia a lo largo de la historia del audiovisual. Explica cómo la idea del paso del tiempo, y de la fragilidad del mismo, ha sido representada culturalmente mediante la metáfora visual del *homo bulla* y cómo se encuentran resquicios de esta figura retórica en *Amarcord* (Federico Fellini, 1973), *El gran dictador* (Charles Chaplin, 1941) y la serie producida por HBO *The undoing* (Susanne Bier, 2020). El texto argumenta cómo el mismo concepto ha sido empleado a lo largo de la historia variando ligeramente su significación, pero manteniendo su origen filosófico sobre la vanidad.

El último de los textos del dossier corresponde a la historia más reciente y a la pervivencia de motivos visuales relacionados con los cuidados en el audiovisual como componente de las imágenes de la esfera pública. Ivan Pintor Irazo traza la historia cultural de las imágenes de los cuidados planteando no solo debates sobre la imagen, sino también cuestiones relacionadas con la política y el género, para finalizar y plasmar la continuidad y variación de las representaciones de cuerpos que son atendidos, escuchados y cuidados en el mundo audiovisual en filmes como *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002) o *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood, 2005), entre otros.

Cada uno de los textos incluidos en el presente dossier respalda la argumentación de la necesidad de contemplar el audiovisual como un fenóme-

no cultural que se basa en imágenes que conllevan una tradición tras de sí mismas. Sin embargo, cabe destacar que la intención de *Ecos místicos. Tradición y variación del imaginario cristiano en el audiovisual* no es considerar un método por encima de otro, sino más bien reafirmar la necesidad de esta perspectiva al tratar imágenes que provienen de una tradición cultural e indagar en sus usos y variaciones. Más en concreto, esta necesidad al tratar imágenes que provienen de una tradición cultural cristiana, cuyo protagonismo en la historiografía ha sido -como se reivindica a lo largo de esta presentación- en forma de listado temático sin un análisis profundo de la tradición y variación de las imágenes.

DISCURSOS DE GÉNERO EN EL CINE CATÓLICO ESPAÑOL DE LA DÉCADA DE LOS CINCUENTA: LA PECADORA. MARÍA DE MAGDALA (IGNACIO F. IQUINO, 1954)

GENDER DISCOURSES IN SPANISH CATHOLIC CINEMA IN THE 1950s: LA PECADORA. MARÍA DE MAGDALA (IGNACIO F. IQUINO, 1954)

ELENA MONZÓN PERTEJO
(Universitat de València)

RESUMEN

El cine español realizado bajo los preceptos nacionalcatólicos del régimen franquista es un material especialmente relevante para estudiar los discursos de género. En el presente texto se analizan dichos discursos en una producción de 1954 dirigida por Ignacio F. Iquino: *La pecadora. María de Magdala*. Con el análisis de dicho film se plantean dos objetivos principales: detectar las herencias de María Magdalena en la protagonista del film y demostrar cómo todo ello se articula en función de los ideales y contra-ideales de feminidad impuestos por el régimen dictatorial.

Palabras clave: Cine católico, Ignacio F. Iquino, historia de las mujeres, franquismo, María Magdalena.

ABSTRACT

The film, which was made under the national Catholic dictates of the Franco regime, is particularly relevant for the study of gender discourses. This text analyses these discourses in a 1954 production directed by Ignacio F. Iquino: *La pecadora. María de Magdala*. The analysis of this film has two main objectives: to detect the influence of Mary Magdalene in the protagonist of the film and to demonstrate how all this is articulated in terms of the ideals and counter-ideals of femininity imposed by the dictatorial regime.

Keywords: Catholic cinema, Ignacio F. Iquino, women's history, Francoism, María de Magdala, Mary Magdalene.

RESUM

DISCURSOS DE GÈNERE AL CINEMA CATÒLIC ESPANYOL DE LA DÈCADA DELS CINQUANTA: LA PECADORA. MARIA DE MAGDALA (IGNASI F. IQUINO, 1954)

El cinema espanyol realitzat sota els preceptes nacionalcatòlics del règim franquista és un material especialment rellevant per estudiar els discursos de gènere. En aquest text s'analitzen aquests discursos en una producció de 1954 dirigida per Ignacio F. Iquino: *La pecadora. Maria de Magdala*. Amb l'anàlisi del film es plantegen dos objectius principals: detectar les herències de Maria Magdalena a la protagonista del film i demostrar com tot això s'articula en funció dels ideals i contraideals de feminitat imposats pel règim dictatorial.

Paraules clau: Cinema catòlic, Ignacio F. Iquino, història de les dones, franquisme, Maria Magdalena.

INTRODUCCIÓN

El cine español de la década de los cincuenta es un fructífero campo de estudio para analizar las imposiciones del régimen, especialmente las del nacionalcatolicismo sobre las mujeres. Así, se trata de una década con un importante auge de producciones cinematográficas de carácter religioso en las que poder detectar dichos preceptos a partir del análisis de los discursos de género elaborados en las producciones audiovisuales. Los films, como manifestaciones culturales que evidencian cuestiones propias del contexto en que son creadas las obras, pero también como dispositivos que colaboran en la creación de subjetividades colectivas, son un elemento fundamental a la hora de estudiar la historia del siglo XX y las distintas cuestiones socioculturales de cada uno de los momentos. El enfoque de género –desigualdades, cuerpos, sexualidades, deseo, modelos de feminidad, etc.– está abriéndose camino en las investigaciones de las últimas décadas en relación al cine español. No obstante, son diversos los espacios para la reflexión y el análisis que aún quedan por abordar.

Uno de estos vacíos refiere a la obra del director de cine Ignacio F. Iquino (Valls, 1910- Barcelona, 1994), autor de una extensísima filmografía que abarca cincuenta años del siglo XX (1934-1984), atravesando periodos de importantes cambios tanto en el mundo cinematográfico como en el espacio cultural, político y social. Su debut como director se produce en los años de la Segunda República, continuándose durante el régimen franquista y llegando hasta los primeros años de la etapa socialista. Ignacio F. Iquino

no fue sólo director, sino también guionista y productor independiente con su compañía I.F.I. –activa desde 1949 hasta 1982–. Esta actividad empresarial, y su consecuente carácter comercial, requería de la obtención de ingresos para que la producción pudiera ser continuada. Por ello, sus películas reflejan y colaboran en la formación del gusto del público, así como en el imperativo de agradar a la crítica. Asimismo, también responden a la necesidad de obtener el beneplácito del régimen y sus juntas de clasificación, al tiempo que necesitan eludir los mecanismos censores de cada momento. La obra de Iquino, una de las más prolíficas del cine español y que abarca numerosos géneros cinematográficos –adaptaciones literarias, cine de aventuras, comedias, cine religioso, western, cine negro y cine del destape, entre otros– ha sido escasamente estudiada y, concretamente, existe una ausencia total en lo referido a estudios que aborden su obra atendiendo a la representación de las mujeres que en ella aparecen, a los discursos de género establecidos y su relación con los discursos normativo-hegemónicos de cada una de las etapas.¹ Así, siguiendo a Marc Ferro, miembro de la Escuela de los Anales y pionero en el estudio del cine en relación a la Historia, este medio artístico se convierte en fuente para dicha disciplina en tanto que documento de la época en la que es creado cada film.² A esta cuestión se volverá más adelante a la hora de establecer la metodología empleada para la presente investigación.

El objetivo principal de este texto reside en analizar los discursos de género en el film de Ignacio F. Iquino *La pecadora. María de Magdala*, del año 1954. Como el propio título indica, Iquino hace uso no sólo del mito de la Magdalena sino también de una heredera de la misma para elaborar un modelo de mujer en consonancia con los mandatos impuestos sobre las

1 Existe una única obra monográfica sobre la obra de Ignacio F. Iquino: la tesis doctoral de Ángel Comas quien realiza una biografía de Iquino analizando sus distintas etapas, así como el funcionamiento de su propia productora, todo desde el enfoque del ámbito de la Comunicación Audiovisual. Véase: COMAS, Ángel (2001), *I.F.I. Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífice Ignacio F. Iquino*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona. Con anterioridad, Rimbau introdujo en su tesis doctoral un capítulo dedicado a I.F.I –la productora de Iquino– que años después retomó junto a Casimiro Torreiro en la publicación: RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (2008), *Productores del cine español. Estado, dependencias y mercado*, Cátedra, Madrid. Junto a ello, algunas escasas y breves referencias a Iquino pueden encontrarse en obras de compendio, que también adolecen de esa falta de perspectiva de género, dándose la misma situación en las historias del cine español y los escasos artículos en revistas que suelen centrar la atención en alguna de sus películas concretas o dispositivos narratológicos empleados por el cineasta.

2 FERRO, Marc (1995), *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona.

mujeres. Así, la detección de características propias de María Magdalena en la protagonista del film constituye el segundo objetivo aquí planteado. La creación de personajes herederos de María Magdalena no es una invención del director catalán, sino que cuenta con una larga trayectoria que se inicia en la década de 1910, siendo estas herederas concretadas en las *mujeres caídas*. Ejemplo de ello son películas como *An Innocent Magdalene* (Allan Dwan, 1916), *Way Down East* (David Griffith, 1920) o *The Eternal Magdalene* (Arthur Hopkins, 1919).³ En el caso del film de Iquino, la protagonista, Magda, es también una *mujer caída* elaborada bajo los discursos sobre las mujeres impuestos desde el régimen, especialmente desde los preceptos morales del nacionalcatolicismo y los órganos de regulación cinematográfica.

Metodológicamente, el artículo se articula mediante el uso de dos posicionamientos que, en principio, podrían parecer muy alejados entre sí, pero que su fusión no hace más que demostrar la capacidad integradora de la iconología fílmica. De este modo, se aunarán planteamientos propios de la tradición iconológica, así como de los estudios de género que toman como objeto el sujeto femenino en la dictadura franquista y el uso de las producciones cinematográficas como fuente para la historia, la historia de las mujeres en este caso concreto. En relación a esto último, es fundamental el planteamiento de Aurora Morcillo Gómez⁴ y su consideración del cuerpo de las mujeres como elemento discursivo sobre el que estudiar la ideología del nacionalcatolicismo, entendiendo estos cuerpos como microcosmos a partir de los que cimentar los relatos sobre la nación, hablando por tanto del "cuerpo alegórico de la nación". Morcillo explica que "el concepto de 'nación' se transmuta en la figura física de una mujer, con todas las cualidades que se le asocian: maternidad, vulnerabilidad, fertilidad...".⁵ Dichas asociaciones, plantea la autora, proceden de una relectura y adaptación de elementos propios de los ideales contrarreformistas y del Siglo de Oro, generando relevantes interrelaciones entre lo indicado en obras como *La*

3 MONZÓN, Elena (2020), "Las mujeres caídas como herederas de María Magdalena en el audiovisual (1910-1920), *Quintana: Revista Do Departamento De Historia Da Arte*, 19, pp. 211-222.

4 MORCILLO, Aurora (2015), *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, Siglo XXI de España, Madrid; MORCILLO, Aurora (2008), *True Catholic Womanhood. Gender Ideology in Franco's Spain*, Cornell University Press, Ithaca; MORCILLO, Aurora (1999), "Shaping True Catholic Womanhood: Francoist Educational Discourse on Women", en Enders, Victoria L. y Radcliff, Pamela B. (eds.), *Constructing Spanish Womanhood. Female Identity in Modern Spain*, Albany, State University of New York Press, pp. 51-70.

5 MORCILLO (2015), *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, pp. 7-8.

perfecta casada (1583) de Fray Luis de León o *Instrucción de la mujer cristiana* (1523) de Luis Vives. Este vínculo entre las imposiciones dadas en la década de los cincuenta para las mujeres y las propias del barroco, es un elemento clave que se aprecia claramente en el film objeto de estudio y, concretamente, en el personaje de Magda, heredera de María Magdalena. Respecto a la iconología, es necesario indicar que Aby Warburg (1866-1929), padre de esta tendencia historiográfica, mostró un interés constante en el estudio de las reinterpretaciones que de las imágenes se producían en las diferentes épocas y culturas, indagando en cómo las fórmulas expresivas iniciales podían ver invertido su sentido al ser reformuladas en contextos diferentes del que fueron codificadas. Todo ello lo plantea Warburg en su teoría de la memoria social, analizando las distintas etapas para demostrar que dichas fórmulas tienen una continuidad y una variación a lo largo del tiempo, es decir que, aunque en letargo, se mantienen a lo largo del tiempo siendo cada renacimiento un momento susceptible de metamorfosis. En este sentido, Warburg utilizó el término *Nachleben* para referirse a la pervivencia de las imágenes de la Antigüedad y/o de su influencia. En consecuencia, las posibles variaciones se producirían debido a que cada reformulación se da un sistema de valores diferente al originario y, por lo tanto, renacen en función de los nuevos contextos.⁶

En este sentido, María Magdalena es entendida como uno de esos elementos que se han mantenido en la memoria social y que su presencia pervive en el ámbito cinematográfico. Si bien el personaje de la mujer de Magdala es fácil de demostrar en las obras audiovisuales que ponen en escena la historia de Jesús, existen también producciones cinematográficas en las que son sus herederas las que adquieren protagonismo. En este punto, resulta conveniente recurrir a otro de los principales teóricos de la tradición de estudios de la iconología, Fritz Saxl (1890-1948), especialmente a su planteamiento sobre "el poder magnético de las imágenes".⁷ Así, el mito de María Magdalena creado por la exégesis misógina y androcéntrica de la patrística latina, se ha convertido en un personaje que funciona para formular a distintas herederas. Dicho en otras palabras: María Magdalena se configura como un crisol en el que se condensan las diferentes ideas que los poderes de cada época proyectan e imponen sobre las mujeres. Al igual que hicieron, aunque con posiciones y planteamientos diferentes,

6 Al respecto véase WARBURG, Aby (2005), *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Alianza, Madrid.

7 SAXL, Fritz (1989), *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Alianza, Madrid, p. 12.

Theodore Ziolkowski –en el campo de la literatura– y Neil Hurley –en el audiovisual– en referencia a la figura de Jesús, en la presente investigación se muestra a la protagonista –Magda– como heredera de la Magdalena, creada debido al poder magnético de ésta.⁸

Por su parte, Erwin Panofsky (1892-1968) trataba las manifestaciones artísticas como *síntomas culturales* de una época, con el objetivo de realizar una historia cultural a partir de la historia de las imágenes. Esta cuestión entronca directamente con la planteada por Ferro al considerar las películas como fuente de la sociedad en la que fueron creadas. En definitiva, gracias al proceder propio de la iconología, en el que la obra de análisis se entiende como documento de una época cuyo estudio se dirige a realizar una Historia Cultural, se podrán detectar los distintos elementos ideológicos, de género, industria cinematográfica y otras cuestiones que han sido condensadas en el film seleccionado –y más específicamente en la protagonista del mismo–. De esta manera, el análisis no se queda encerrado en la propia obra, sino que ofrece información sobre el contexto en el que es creada y de la que forma parte inextricablemente.

Por todo ello, el texto se articula del siguiente modo: se inicia con un análisis del film centrado la atención principalmente en la heredera de la Magdalena y poniendo en conexión algunos de los rasgos del personaje con la tradición de la figura mítica; seguidamente, se descodifican los elementos del contexto que han sido previamente condensados en el film; para por último tratar de manera breve otras producciones audiovisuales de la década de los cincuenta e inicios de los sesenta en las que si bien no se puede hablar de herederas sí que aparecen ecos de la mujer mítica.

MAGDA Y MARÍA MAGDALENA, RELATO DE UNA CONVERSIÓN

Bajo el título *La pecadora. María de Magdala*, Ignacio F. Iquino pone en escena un argumento coetáneo a su época vinculándolo estrechamente a los tiempos y enseñanzas de Jesús. Esta conexión se establece, principal-

8 Ziolkowski analiza una serie de obras literarias de ficción en las que identifica "*fictional transfiguration*", es decir, personajes y situaciones que cualquiera que sea "el significado o tema, son prefigurados de forma notable por figuras y acontecimientos popularmente asociados con la vida de Jesús tal y como es conocida por los Evangelios", véase ZIOLKOWSKI, Theodore (2002), *Fictional Transfigurations of Jesus*, Wipf and Stock Publishers, Eugene, p. 6. Neil Hurley, tomando como referencia el trabajo de Ziolkowski, aborda una tarea similar para el audiovisual, véase HURLEY, Neil (1982), "Cinematic Transfigurations of Jesus", en May, John y Bird, Michael (eds.), *Religion in Film*, University of Tennessee Press, Knoxville, 1982, pp. 61-78.

mente, por medio de la teatralización de una pasión en un pequeño pueblo de la España rural: Cervera.⁹ El film, en el que los primeros minutos están destinados al agradecimiento al asesor eclesiástico, Don Cipriano Montserrat, y a los ayuntamientos y autoridades eclesiásticas de los municipios en los que la película fue rodada, se inicia en los tiempos de Jesús, en concreto con un sermón de éste que, tan sólo referenciado por sus manos, proclama “no cometeréis adulterio”. Con la voz de un narrador en off, se crea el nexo de las palabras de Jesús con María Magdalena:

“No todos aceptaban la austeridad de su doctrina. No lejos de allí [trasladando el plano al interior de un palacio] existía el castillo de Magdala, que se distinguía por sus continuas orgías y escándalos (...). Lujuria, despotismo, de una hermosa mujer (...) que después de abandonar a su esposo, se refugió con su amante en el castillo donde, rodeada de lujo, celebraba banquetes que degeneraban en escandalosas bacanales”.

A medida que el narrador comenta la situación de la mujer, la cámara muestra a la pecadora junto a su amante, siendo abanicada por sus esclavos y rodeada de bailarinas con ropajes que poco ocultan de sus cuerpos. Esta fórmula ya había sido utilizada en diversos films, como la película *I.N.R.I.* de Robert Wiene (1923). Debido a las miradas que su amante dirige a las jóvenes, la Magdalena, arrebatada por los celos, insulta, abofetea y ordena que una de ellas sea apaleada. El narrador, después de presentar a la indecente cortesana, indica que la mujer cambió el rumbo de su vida pero que, con el paso del tiempo, “su ejemplo no sirvió de mucho”. La cortesana baila al ritmo de una música que se convierte en un *raccord* con el que se traslada la acción al presente, en concreto a una fiesta que está teniendo lugar en un piso de Madrid. Entre los asistentes hay una mujer

9 Aunque en la diégesis del film el nombre del pueblo no es mencionado explícitamente, el rodaje se produjo en Cervera, provincia de Lleida, donde unos años antes José Luis Sáenz de Heredia había filmado *La mies es mucha* (1948). Para el caso del film de Iquino, se aprovecha *La Passió* de Cervera que actualmente es Patrimonio Inmaterial de Cataluña y Andorra, con más de medio siglo de historia. Precisamente esta pasión fue declarada de interés público durante la dictadura franquista, concretamente en 1969. La filmación de las pasiones de diversas localidades tiene su origen con el propio nacimiento del medio cinematográfico. Así, ya en 1897 se estrenaba el film de Marc Klaw y Abraham Erlanger, productores norteamericanos, que se habían trasladado a Horitz (Bohemia) para filmar la pasión que tenía lugar en dicha localidad.

que, al tiempo que flirtea con todos los hombres, está celosa de que su amante fije su mirada en otra mujer, por lo que, tras abofetearlo, lo echa de la casa. Él es Carlos y ella, la marquesa, se llama Magda, estableciéndose así los primeros elementos que vinculan directamente a la Magdalena creada por la patristica con su heredera: su nombre y su estatus social pero también la lujuria, el adulterio y los celos.

A solas en su casa, Magda se dispone a llamar por teléfono. Mediante el montaje alternado, se ve a un grupo de cirujanos saliendo del quirófano en el momento en que suena el teléfono: es la marquesa que llama a su marido, uno de los médicos, para pedirle dinero. En este caso, se produce un *raccord* del despacho del cirujano a la casa de la marquesa a partir de la foto del hijo de ambos. En la casa de la mujer, Montse, tía de Magda que ha terminado por convertirse en su criada, es reclamada por la protagonista para que organice todo lo necesario para partir hacia el pueblo. Una vez allí son recibidas por la criada cuyo hijo, Antonio, se ha convertido en el cura del pueblo. En el encuentro entre Antonio y Magda se hace patente el contraste de hábitos entre ambos: ella le invita a café y tabaco, pero él ni bebe café ni fuma. El motivo del viaje se debe al deseo de Magda por vender unas tierras habitadas por gente muy humilde a la que la marquesa se refiere como "gentuza". Entre las distintas gestiones necesarias para realizar la transacción, Magda deberá engatusar al alcalde para que éste se muestre favorable a la venta de los terrenos, elemento clave para que se cumplan los deseos de la marquesa. De nuevo se presenta otra herencia de la Magdalena mítica: la codicia.

En el segundo encuentro entre Magda y Antonio, éste se encuentra escribiendo el guion de la pasión que se representará en el pueblo con motivo de la Semana Santa. Concretamente está redactando el momento en que María de Magdala ve a Jesús por primera vez, retornando la narración visual al siglo I: la cortesana, en su palacio, escucha clamores en la calle, interesándose por saber qué sucede, teniendo así las primeras noticias de Jesús de Nazaret. Esta manera de recrear el primer contacto de la pecadora con Jesús es también un elemento propio de las películas sobre la mujer de Magdala, habiéndose utilizado ya en el film de Miguel Contreras Torres *Magdalena. Pecedora de Magdala* (1947). Esta escena se convierte en presente al ser el ensayo para la representación de la pasión, justo en el momento en que entra la marquesa al auditorio. Magda, instalada en el patio de butacas, se mira en un pequeño espejo, mientras un grupo de hombres comentan la situación de la muchacha que interpreta a la Magdalena: la joven, cuando termine la representación, ingresará en un convento, al igual que hicieron las tres mujeres que anteriormente interpretaron ese mismo papel.

El vínculo entre la Magdalena y el espejo es otra cuestión propia de su tradición y que Iquino traslada para crear a su heredera. Así, en la pintura barroca, artistas como Artemisia Gentileschi (*La conversión de María Magdalena*, 1615-1616) (Fig. 1) o Juan Correa (*La conversión de santa María Magdalena*, 1669-1716) mostraban la conversión de la mujer de Magdala por medio de la renuncia a sus bienes materiales, destacando entre ellos el espejo, metáfora de la vanidad y uno de los objetos clave de la retórica barroca. Aunque el espejo conlleva diversos significados, cuando es una mujer la que se presenta ante el mismo, las connotaciones derivan hacia la vanidad, lo terrenal, lo superfluo y el vicio, funcionando el espejo como dispositivo que lleva a la mujer a la vanidad por medio de la preocupación por la belleza terrenal en detrimento del cultivo de la virtud y de la belleza del alma. Es por esto que cuando se representa la conversión de la Magdalena en sus aposentos, entre los elementos a los que renuncia se encuentra el espejo.

La trama avanza con la demanda de desahucio, momento en que Magda se enfrenta a los vecinos que van a ser expulsados de sus tierras. Éstos piden ayuda al alcalde, que marcha a casa de Magda para hacerle entrar en razón. Sin embargo, una vez allí, queda embrujado por las dotes de seducción de la marquesa, traicionando a los vecinos a los que había prometido su ayuda. A continuación, se produce un nuevo encuentro entre Magda y Antonio, quien le habla de María de Magdala y su conversión, ejemplificada en la repartición de sus riquezas y su posterior vida de penitente, relato que tan sólo genera indiferencia en la marquesa. Los vecinos que van a ser desahuciados se dirigen al marido de Magda, quien les promete que la demanda será retirada y podrán conservar sus hogares. Durante el Domingo de Ramos, el alcalde, totalmente enamorado de Magda, discute con ésta debido a la llegada de otro de los amantes de la mujer, Carlos, el que aparecía en la fiesta inicial de la película. Más adelante, y trasladada la acción al auditorio en el que se llevan a cabo los ensayos, se representa el momento de la entrada de la pecadora en casa de Simón. Desde el público, la marquesa interrumpe la escena con sus carcajadas, pero la representación continua hasta su cierre con las palabras de Jesús "tus pecados te son perdonados". En ese momento, Magda y Carlos son expulsados del teatro.

El marido de Magda, en su intento por frenar las acciones de la mujer, le ofrece dinero a cambio de paralizar la venta de las tierras. Sin embargo, Magda rechaza la oferta porque afirma que le divierte ver el sufrimiento de esa gente. Así, pese a los intentos del doctor, se produce el desahucio y, con él, las duras críticas que el pueblo y los concejales propinan al alcalde. Las familias desahuciadas deambulan errantes por las calles del pueblo,



Fig. 1. Artemisia Gentileschi, *La conversión de María Magdalena*, 1615-1616.

provocando la indignación de Montse que obliga a Magda a mirar por la ventana la desgracia que ha generado. El cura, Antonio, bajo la mirada de los desahuciados que desde la plaza observan el balcón de la marquesa, se dirige a ésta diciéndole que "nunca es tarde para arrepentirse". Unos minutos después, con la mirada fija en la plaza, se inicia la conmoción de Magda en el momento en que en la radio suena una música de órgano que le hace recordar las palabras de Antonio. Tras el tic-tac del reloj, clara actualización de los relojes de arena tan empleados en las *vanitas* barrocas, Magda coge un libro que se dispone a leer cuando vuelve a resonar en su interior la voz del cura. De nuevo, se produce un vínculo con la Magdalena, ya que ésta es representada absorta en la lectura cuando es mostrada en su faceta de vida contemplativa, ya sea en un interior o durante sus años de penitencia. Sólo la llegada de Carlos y otros amigos de la ciudad, con la intención de realizar una fiesta, hacen que Magda salga de su ensimismamiento. No obstante, la vida que antes hacía feliz a la protagonista, ahora no logra alejar la contrición de su interior. La mujer se sienta en la penumbra y rechaza los besos de Carlos. Montse, irritada por la situación, apaga la música y avisa a la marquesa de su marcha, dado que no puede aceptar que en Jueves Santo se encuentren realizando una fiesta.

A la mañana siguiente, los ruidos procedentes de la calle hacen que Magda se asome al balcón: es la procesión de Viernes Santo. La mujer, cubriéndose con un chal, baja de su casa y se santigua en la puerta de la iglesia a la que accede precisamente en el momento en que el cura habla sobre el perdón, el arrepentimiento y la justicia divina. Los feligreses se acercan a besar los pies del crucificado y, junto a ellos, va también Magda, que es reconocida por un grupo de mujeres que califican la situación de milagro. De nuevo en la representación de la pasión, se produce el momento del *Noli me tangere*, todo bajo la atenta mirada de Magda que, en lugar de reír, se encuentra arrodillada y totalmente cubierta por el manto. Es el momento en que su conversión ha llegado para quedarse, y el cuerpo se convierte en metáfora del alma, un cuerpo ahora decoroso, cubierto y recatado que no hace más que mostrar la conversión de la mujer.¹⁰ Ya en el cartel promocional de la película se anticipaba este cambio de rumbo de la mujer (Fig. 2). Se trata de un recurso que ya había sido puesto en práctica en los años veinte, con films como el de Cecil B. DeMille (*Rey de reyes*, 1927), y que tiene una fuerte continuidad en el cine mexicano de las décadas de los cuarenta y cincuenta con producciones como *Jesús de Nazaret* (José Díaz Morales, 1942), la ya mencionada película de Miguel Contreras Torres (*María Magdalena, pecadora de Magdala*, 1947) o *El mártir del calvario* (Miguel Morayta, 1952).

Finalmente, Magda devuelve los terrenos a las familias que había desahuciado, pero previamente se produce un accidente por el que una de las mujeres desahuciadas, cuyo hijo ha muerto, hiere a Magda en el corazón. La marquesa disimula su herida y les confiesa que está arrepentida por todo el mal que ha causado. Ya en su lecho de muerte, se despide de su marido y de su hijo. En el exterior, justo cuando se produce el fallecimiento de la protagonista, resuenan las campanas: es el momento de la resurrección dentro del ciclo de la pasión.

Con todo ello, se puede afirmar que el vínculo entre Magda, la marquesa, y María Magdalena, la cortesana, es explícito desde el propio título del film que alude, al mismo tiempo, a la mítica Magdalena y a la protagonista de la película. No obstante, se detectan más elementos que vinculan estrechamente a ambas mujeres. La herencia de una a otra se realiza también

10 MONZÓN, Elena (2015), "Cubrir el cuerpo y transformar el alma. La conversión y la penitencia de María Magdalena en la pintura barroca y el cine", en García Mahiques, Rafael y Doménech García, Sergi (eds.), *Valor discursivo del cuerpo en el Barroco Hispánico*, Universitat de València, Valencia, pp. 265-276.



Fig. 2. Cartel promocional de la película.

por la voz del narrador que introduce la historia bíblica, donde la mujer de Magdala es presentada de modo similar a cómo ya se había hecho en décadas anteriores tanto en la industria hollywoodiense como en la cinematografía mexicana. En segundo lugar, por el nombre de la protagonista, Magda, y por su título de marquesa, que se equipara al nombre de Magdalena y a las leyendas relativas a que era propietaria de tierras y palacios además de muchas riquezas.¹¹ A todo ello se suma la presencia del espejo y del libro líneas atrás explicada. Además, la representación de la pasión

11 Es en *La Leyenda Dorada* donde Santiago de la Vorágine recoge las distintas leyendas que indicaban que María Magdalena, descendiente de reyes, y hermana de Marta y Lázaro, poseía multitud de riquezas y palacios en los que llevaba una vida de pecado. VORÁGINE, Santiago (2001), *La Leyenda Dorada*, 1, Alianza, Madrid, capítulo XCVI.

que llevan a cabo los habitantes del pueblo, se intercala con las acciones de la protagonista que inicia su redención y conversión al son de la pasión. No obstante, Magda, a diferencia de su antecesora, aunque logra el perdón de sus familiares, termina muriendo. De este modo, se muestra cómo la historia de Magda es una historia de conversión, del paso de la mujer repleta de todos los pecados a los estándares que el nacionalcatolicismo imponía sobre las mujeres. El dispositivo que activa este tránsito del pecado al decoro no es otro que *La Passió* de Cervera.

MAGDA Y LA MUJER CATÓLICA ESPAÑOLA

A partir del análisis del film, se puede afirmar no sólo que la protagonista es una heredera de María Magdalena, sino que también toda la película se articula por medio de contrastes que no hacen otra cosa que emitir los preceptos formulados por el régimen para las mujeres. Con dichos contrastes se muestra, de manera maniquea, la diferencia entre el bien y el mal, lo decoroso y lo inaceptable, para así elaborar el perfil que la mujer católica española debe cumplir y también de lo que debe rechazar, es decir, el *exemplum* y el anti *exemplum*, codificados ambos, al mismo tiempo, en el personaje de Magda y su itinerario vital. Todo ello se articula a partir de un cuerpo de mujer, el de Magda, y los espacios por los que transita en su propia pasión. Si la nación española puede concretarse en el cuerpo femenino, tal y como apunta Aurora Morcillo,¹² este film es un buen ejemplo de ello utilizando el caso concreto del cuerpo de Magda/Magdalena. Asimismo, siguiendo los planteamientos de esta autora en relación a que el franquismo retoma preceptos contrarreformistas para elaborar discursos de género,¹³ el hecho de que la película esté rodada en un entorno rural y tradicional y que la trama paralela a la historia de Magda sea *La Passió* que allí se representa, no hace más que reforzar esta idea de la herencia barroca para formular lo adecuado para las mujeres católicas de los años cincuenta. A ello se suma la referencia al espejo, un ejemplo más que demuestra cómo Iquino ha retomado otro elemento propio de la cultura barroca –que el propio régimen adaptaba a sus discursos– no sólo para vincular a Magda con la Magdalena, sino también para elaborar una capa más de significado en el discurso de género planteado: la *mujer católica española* se preocupará más de mirar a su interior rechazando la vanidad y lo temporal.

12 MORCILLO (2015), *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, p. 7.

13 MORCILLO (2015), *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, pp. 7-8.

Así mismo, el uso del cuerpo como metáfora del alma remite también al arte contrarreformista, en el que, a partir de los tratados elaborados bajo lo impuesto por el decreto *De invocatione, veneratione, et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus*,¹⁴ surgido de la sesión XXV del 4 de diciembre de 1563 del Concilio de Trento, se daban las prescripciones para pintar a los santos y santas, primando en ello lo decoroso. Un ejemplo clásico de la influencia de dicho decreto son dos Magdalenas penitentes realizadas por Tiziano: la previa al Concilio, con su torso desnudo (Palacio Pitti, 1533), y la realizada bajo los preceptos contrarreformistas (Museo del Hermitage, 1565), con un chal que cubre su cuerpo.

De este modo, el cuerpo de Magda en el film y el de las mujeres en general, encarnación de lo formulado por el nacionalcatolicismo de lo que deben y no deben ser *las mujeres católicas españolas*, se convierten en "receptáculos de las convenciones culturales que históricamente las han marcado bajo el rótulo de la femineidad". Esta femineidad no deja de ser un constructo misógino y conservador "basado en el proceso de la identidad católica castellana enraizado según la retórica oficial en la década final del siglo XV y la inicial del siglo XVI" elaborada a partir de lo indicado en fuentes literarias como *Instrucción de la mujer cristiana* (1523) o *La perfecta casada* (1583), de Juan Luis Vives y Fray Luis de León respectivamente. Como indica Morcillo, "la virtud de estas mujeres radicaba en su modestia. En la Nueva España de 1939, el estado reactivará las virtudes del siglo de Oro -devoción, pureza y domesticidad-",¹⁵ virtudes de las que carece Magda hasta que, al llegar al entorno rural en plenos preparativos para la Semana Santa, recupera en su lecho de muerte.

Desde el inicio, lo católico -español- y lo corrupto se ponen en tensión por medio del sermón de Jesús dentro de la representación de *La Pasión* y la vida de Magda en la ciudad, convirtiéndose, como se ha indicado, la representación de la pasión en el dispositivo que activa la conversión de la protagonista. Con la música como elemento de continuidad, queda establecido el primer paralelismo entre la mujer de Magdala y la protagonista de la película: ambas pecadoras, con el sexo como elemento pecaminoso fundamental. En la tradición judeocristiana, el principal pecado asociado

14 Decreto "*De invocatione, veneratione, et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus*, de la sesión XXV del Concilio de Trento, 4 de diciembre de 1563. Texto latino publicado en Roma en 1564, traducción al castellano realizada por LÓPEZ DE AYALA, Ignacio (1853), *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Librería de rosa, París, pp. 361-366.

15 MORCILLO (2015), *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, p. 11.

a las mujeres era el de carácter sexual, y el nacionalcatolicismo realiza una intensa labor en lo referente a la represión sexual, especialmente de las mujeres, con las numerosas publicaciones doctrinales que surgieron en la década de los cincuenta. Mientras que las temáticas sexuales podrían parecer, en inicio, una cuestión limitada a la vida privada, tal y como indica Mónica García Fernández, “la armonía conyugal y la perfecta unión entre esposa y marido” no eran concebidas “como un asunto de índole privada, sino como una condición *sine qua non* para la estabilidad y orden social”.¹⁶ Por lo tanto, el sexo dentro del matrimonio era un elemento beneficioso, aspecto que Magda incumple no sólo por no mantener relaciones con su marido –desestabilizando así el núcleo familiar–, sino también por el adulterio. Así mismo, entre las directrices dadas en relación a la sexualidad, ésta se consideraba indisociable de la reproducción, y Magda únicamente ha tenido un descendiente, insinuándose que la protagonista ha utilizado los tan censurados métodos anticonceptivos.

Una vez Magda se encuentra en el pueblo, se dispone todo un entramado de opuestos entre el mundo urbano y el rural, caracterizando al primero como espacio de inmoralidad y perversión, mientras que el segundo aparece como garante de las tradiciones, la humildad, la rectitud y la moral cristiana. De este modo, es la vida en la gran urbe la que permite a Magda desarrollar su vida de pecado e inmoralidad, mientras que la llegada al pueblo, habitado por una comunidad unida por la fe cristiana, se presenta como el lugar propicio para que la mujer se reconozca a sí misma como pecadora y decida, aunque tarde, cambiar el rumbo de su vida. Esta contraposición moral entre el mundo urbano y el rural aparece también en otros films de la época. Así, en la película *Surcos* (J. A. Nieves Conde, 1951) la joven que emigra junto a sus padres a la ciudad en busca de trabajo, termina convirtiéndose en prostituta, ya que la situación de la gran urbe arroja a la joven a una profesión de la que, en teoría, habría quedado libre en el pueblo. Por lo tanto, se aprecia una reminiscencia aún vigente que predominó en la primera década de la dictadura franquista, en la que “los ambientes urbanos y cosmopolitas, alejados de lo castizo y de lo rural, fueron imaginados por el franquismo como anti-patrióticos, amoraes y extranjerizados”.¹⁷

16 GARCÍA, Mónica (2017), “Sexualidad y armonía conyugal en la España franquista. Representaciones de género en manuales sexuales y conyugales publicados entre 1946 y 1968”, *Ayer*, 105 (1), p. 220.

17 RINCÓN, Aintzane (2014), *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, p. 83.

De este modo, los años cincuenta, tal y como se muestra en el film de Iquino, se convierten en un espacio de tensiones entre la tradición y la modernidad considerada extranjerizante, una modernización que afecta de lleno a las cuestiones de género. De hecho, "el desafío al que habría de hacer frente el régimen (...) consistiría en buscar la forma de preservar la tradición en un contexto presidido por un imparable proceso de modernización".¹⁸ En este entramado de tensiones y opuestos, los discursos de género cobran vital importancia, siendo la idea de mujer tradicional y católica la que debía recuperarse. En esta estrategia de definición de los roles de género y "para convencer a las mujeres de España de que les convenía recuperar el modelo tradicional, el régimen glorificaría el ámbito doméstico y las animaría a ser madres y 'reinas del hogar'".¹⁹ Para su fundamento, no sólo se contaba con las obras literarias previamente mencionadas, sino también con la encíclica que en los años treinta el Papa Pío XI había dictado: la *Casti connubii* de 1930. Así, la *mujer católica (española)* debía conocer y aceptar no sólo "la primacía del varón sobre la mujer" sino también la "diligente sumisión de la mujer y su rendida obediencia", señalándose desde la encíclica que la emancipación de la mujer era "un crimen horrendo".²⁰

En relación directa con todo lo anterior, se encuentra el aspecto físico de Magda. Al principio del film, aparece vestida como una mujer moderna y con actitudes que nada tienen que ver con la modestia, el recato o la sumisión: es una mujer que lleva pantalones, bebe alcohol y es fumadora. A su llegada al pueblo, su aspecto provoca distintos comentarios relacionados, principalmente, con el uso de pantalones en lugar de falda y por su hábito de fumar, elementos considerados como actitudes masculinas contrarias a lo que debía ser la naturaleza femenina. Para las mujeres, la máxima virtud era la maternidad que, en el caso de Magda, a pesar de ser madre, se muestra carente de instinto maternal hasta el final de la película, cuando en su lecho de muerte muestra, por primera y única vez, el amor a su hijo. Todos estos elementos remiten a las prescripciones franquistas sobre la mujer, en concreto a las directrices orientadas a la regulación de su aspecto y comportamiento. Como apunta Rincón Díez, "el franquismo consideró que la Segunda República había permitido que las mujeres des-

18 BLASCO, Inmaculada (2014), "Género y nación durante el franquismo", en Michonneau, Stéphane y Núñez, Xosé M. (eds.), *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, Casa Velázquez, Madrid, p. 68.

19 BLASCO, Inmaculada (2014), "Género y nación durante el franquismo", p. 68.

20 https://www.vatican.va/content/pius-xi/es/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19301231_casti-connubii.html

empeñaran funciones que no les eran propias, llevándolas a descuidar las tareas que, por naturaleza, sí les correspondían”, de manera que mientras en los años de la República las formulaciones de la encíclica de Pío XI no se habían convertido en dictado que seguir, durante el franquismo se transforman en base fundamental para crear ese modelo de femineidad que debía ostentar toda mujer católica y española. Por lo tanto, “el modelo de la *mujer moderna*” –esto es, el de la mujer de la II República– “simbolizó para el franquismo la alteración del orden de género, el grave deterioro de las costumbres y de los valores que la mujer debía encarnar”.²¹ De esta manera, con el personaje de Magda se están mostrando todos los males de esa *mujer moderna* que encarnaba “un modelo doblemente negativo: ellas habían traicionado su naturaleza femenina y, con ello también su identidad nacional”. En consecuencia, el cuerpo como metáfora del alma se convierte también en metáfora y encarnación no sólo de la nación sino también de la propia idea de españolidad, una identidad alejada de los cambios producidos durante la Segunda República. En definitiva, “a partir de la lógica totalizadora y reduccionista que imperó en la posguerra”, los cuerpos de las mujeres de la etapa republicana “se identificaron con el feminismo, las ideologías moralmente disolventes y la introducción en el país de tendencias extranjeras que diluían la esencia patriótica”.²²

Por lo tanto, Magda se acerca peligrosamente a esa mujer moderna que atenta no sólo contra la moralidad y el decoro, sino también contra la propia identidad, al ser adúltera y vestir con atuendos alejados de la modestia y del recato impuestos a las mujeres. Si bien es cierto que la película desarrolla su trama a mediados de la década de 1950, momento en que España progresivamente abandona las posiciones autárquicas comenzando su apertura al exterior, también es cierto que se trata de un periodo en el que la Iglesia Católica aumenta su presencia y poder en el régimen. De esta forma, es en esta segunda década de la dictadura, cuando se incrementa la presencia de católicos en el régimen en sustitución de los hombres del Movimiento. El aperturismo conllevaba un aumento de los peligros que entrañaban las modas y actitudes extranjeras y, por ello, se necesitaba de una mayor vigilancia, cuyas bases morales serían las dictadas por la Iglesia. En consecuencia, los años cincuenta se articulan como un momento transitorio entre la autarquía y el desarrollo económico, tensión que provo-

21 RINCÓN (2014), *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*, p. 83.

22 RINCÓN (2014), *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*, p. 81.

ca que los discursos de género tengan todavía mayor relevancia. Dicho en otras palabras, se produce una tensión “por un lado, entre el empeño del régimen por controlar y disciplinar los cuerpos de las mujeres, poniéndolos al servicio de sus ideales nacionales y católicos; y, por otro lado, los cambios económicos y sociales que amenazan y debilitan ese control cada vez menos omnipresente”.²³

De hecho, la década de 1950 es un periodo en que la industria cinematográfica vive ciertas transformaciones, en especial en lo referido al ámbito de la censura. Así, en 1951, bajo la dirección de Arias Salgado, se crea el Ministerio de Información y Turismo en el que se incluía la Dirección General de Cinematografía y Teatro y, un año después, la Junta de Clasificación y Censura.²⁴ Como se ha avanzado, la Iglesia tendrá un papel destacado en las actividades censoras. Su actitud al respecto quedará ejemplificada en la Semana de Cine Religioso de Valladolid, cuyo primer encuentro tuvo lugar en 1956. En estos encuentros quedaron recogidas algunas de las principales líneas –formuladas en los años anteriores– que orientarían las relaciones entre la Iglesia y el Cine. Así, la Semana vallisoletana es definida no como “un festival” sino como “una exégesis de lo fílmico”, y el cine es considerado como un “medio de expresión del afán del hombre por ser digno de su Creador, lo que implica un profundo sentido religioso”. Ante las inmoralidades detectadas en muchas de las películas, en la Semana de Valladolid se advertía de estos peligros –“incursiones del mal”–, siendo los miembros de la Iglesia los encargados de proteger “los más altos valores del hombre” y “de prevenir a sus fieles sobre el peligro”.²⁵

Como guía de la postura que la Iglesia debía tomar ante las creaciones audiovisuales, se contaba con la encíclica *Vigilanti Cura* de Pio XI (Roma, 29 junio de 1936) a la que seguiría, en 1957, la de Pio XII, *Miranda Prorsus* (Roma, 8 de septiembre de 1957). En la encíclica de 1936, Pio XI enfatizaba el poder del cinematógrafo no sólo para influir en la sociedad, en los comportamientos y en la moral, sino también en la imagen que la industria cinematográfica podría crear de la nación a la que perteneciera. La moral –católica– se convierte en un elemento recurrente en la encíclica, indicando que el cine debe “encaminarse a perfeccionar debidamente al hombre en la virtud y en la moral” y que, en consecuencia, “debe regirse por las normas y preceptos morales”. Para ello, insiste el pontífice, se con-

23 MORCILLO (2015), *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, p. 8.

24 MONTERDE, José E. (2005), “Continuismo y disidencia (1951-1962)”, en Gubern, Román, Monterde, José E. et. al., *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, pp. 239-255.

25 RODRIGO, Pedro (1965), *Conversaciones de Cine de Valladolid*, Razón y Fe, Madrid, pp. 6 y 9-10.

vierte en necesidad mantener una actitud activa y vigilante con el objetivo de que “el cinematógrafo no siga siendo una escuela de corrupción”, sino que cambie su rumbo para transformarse “en un precioso instrumento de educación y de elevación de la humanidad”. Es por ello que se afirma que el cine siempre debe seguir “los principios de la moral cristiana”, que no son otra cosa que “los principios de la sana moralidad”.²⁶ Todo ello tuvo un importante impacto en la creación de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica (orden del 28 de junio de 1946), donde los sectores católicos ya contaban con un papel destacado, como se aprecia en el cuarto punto de las competencias atribuidas a la Junta: “Los acuerdos de la Junta serán tomados por mayoría. No obstante, el voto del representante de la Iglesia será especialmente digno de respeto en las cuestiones morales. Y será dirimente en los casos graves de moral en los que expresamente haga constar su veto”.²⁷

La caracterización del personaje de Magda está influenciada también por las *femmes fatales* del cine internacional que también tenían cabida en las producciones nacionales, como es el caso del personaje interpretado por Lucía Bosé en el film, un año posterior al de Iquino, *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955). Por lo tanto, aunque en los años cincuenta se abandona, progresivamente, el cierre a las modas extranjeras y a la influencia de éstas en el vestuario de las mujeres, en el film de Iquino se aprecia claramente cómo la conversión de Magda supone un retorno a la imagen de la mujer tradicional alejada de influencias extranjerizantes, convirtiendo, al igual que sucede con María Magdalena, su cuerpo en un elemento asexuado en aras de eliminar de su alma cualquier rastro de pecado. De este modo, en la conversión de Magda parecen hacerse realidad los deseos del arzobispado de Zaragoza promulgados una década antes:

“Después de la guerra pasada, en la cual Dios Nuestro Señor nos ha castigado tan duramente por nuestros pecados e infidelidades, existentes todavía las llagas abiertas y las pérdidas de tantos parientes, deudos y amigos, parecía que habían de moverse las mujeres cristianas a la penitencia y enmienda de las costumbres pasadas y

26 *Vigilanti Cura* (29 junio 1936): Carta encíclica 29 junio 1936. Sobre el cinematógrafo. https://www.vatican.va/content/pius-xi/it/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html

27 Texto citado en GUBERN, Román (1975), *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*, Euros, Barcelona, pp. 343-344.

a la práctica de la santa austeridad y modestia. Por desgracia no es así; la inmoralidad crece desmesuradamente y es necesario que nos apremuremos a evitar tantos males y a recordar las reglas dictadas por la Iglesia".²⁸

EL CINE CATÓLICO ESPAÑOL DE LAS DÉCADAS DE LOS CINCUENTA Y SESENTA: ECOS DE LA MÍTICA MAGDALENA

Ignacio F. Iquino, director del film, es uno de los productores independientes que se mantienen en la década de 1950, momento en el que surgen distintas productoras asociadas a los intereses de la Iglesia, como Ariel, Pesca, Aspa Films y Procusa.²⁹ La estructura narrativa, así como el planteamiento general de la película, ya había sido puesto en práctica por Iquino en una producción anterior: *El Judas*, de 1952, fecha en la que en Barcelona tenía lugar el XXXV Congreso Eucarístico Internacional. En este caso, también en el contexto de una pasión –la de Esparraguera–, se genera un esquema similar teniendo como protagonista no a la mujer de Magdala y su heredera, sino a Judas y su descendiente. En su filmografía anterior, Iquino también había introducido cuestiones religiosas, mostrando el catolicismo como solución o alivio a los problemas de sus personajes. Así sucede en *Noche sin cielo* (1947), *El tambor de Bruch* (1948) o *La familia Vila* (1949). Sin embargo, no es hasta *El Judas* cuando Iquino realiza una obra en la que el tema religioso, y las acciones propias del buen católico, son las predominantes en el argumento. En esa época, el cine religioso estaba dominado por personajes que formaban parte de la Iglesia o que, por determinados acontecimientos en sus vidas, descubrían su vocación religiosa, enfrentándose a cuestiones de orden moral y social.³⁰

28 Circular número 13 "Sobre la modestia cristiana", *Boletín Eclesiástico Oficial del Arzobispo de Zaragoza* (12-6-1940), p. 182, Archivo Diocesano de Zaragoza, citado en BLASCO, Inmaculada (1997), "Moda e Imágenes Femeninas durante el Primer Franquismo: entre la Moralidad Católica y las Nuevas Identidades de Mujer", *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 2, pp. 83-93. Véase todo este trabajo en relación al tema de la vestimenta y los modelos de comportamiento femeninos.

29 El desarrollo de las distintas productoras cinematográficas en la década de 1950 queda explicado en MONTERDE (2005), "Continuismo y disidencia (1951-1962)", pp. 258-264.

30 Para un análisis completo de la filmografía y actividad como productor de Iquino, véase COMAS (2001), *I.F.I. Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífice Ignacio F. Iquino*. Respecto a las temáticas del cine religioso del momento, véase BENET, Vicente J. (2012), *El cine español. Una Historia Cultural*, Paidós, Barcelona, pp. 254-256.

No era Iquino el único en realizar películas de temática religiosa que agradasen al régimen y a las juntas censoras. En esta coyuntura, otros muchos directores utilizaron argumentos de base católica para sus producciones, como es el caso de Sáenz de Heredia con *La mies es mucha* (1948), Nieves Conde con *Balarrasa* (1950) o Rafael Gil con *Sor Intrépida* (1952), por mencionar únicamente algunas de las producciones de esta tendencia. En este estado de cosas “resulta lógico que Iquino se montase al carro del cine religioso, pero es significativo que solamente hiciese dos films”.³¹ En su investigación, Comas atestigua la motivación económica que llevó a Iquino a realizar *El Judas*, señalando que su objetivo principal era lograr la mención de “Interés Nacional” y, de ese modo, asegurarse la recompensa económica tan necesaria para un productor independiente. Para el estreno del film, Iquino preparó una gran campaña publicitaria favorecida por las opiniones positivas que obtuvo tanto de la crítica como del público. Aunque el director declaró, más de dos décadas después, su continuo miedo a ofender a las instituciones religiosas y, en consecuencia, a toparse con los impedimentos de la censura, ésta le llegó por haber realizado dos doblajes: uno en castellano, otro en catalán.³²

De este modo, con *La pecadora* Iquino pretendía retomar el éxito que había logrado con *El Judas* dos años antes. Esta estrategia encaja a la perfección con su situación de productor independiente y su necesidad de realizar películas que pasaran la censura, gozaran del gusto del público y que todo ello se tradujera en ingresos de taquilla: “sin comercialidad no hay continuidad. Si no ganas dinero con una película no puedes hacer la siguiente”.³³ Sin embargo, a pesar de los esfuerzos de Iquino para publicitar el film, así como por ser elegida como actriz principal la famosa vedette del momento Carmen de Lirio, la película no obtuvo el mismo éxito que su precedente. No obstante, con la elección de María Magdalena por parte de Iquino se revela cómo la mujer de Magdala, en su articulación como pecadora y cortesana, es utilizada para crear una película en la que la protagonista funciona como modelo ejemplarizante de acuerdo a la ideología de las instituciones dominantes del momento.

31 COMAS (2001), *I.F.I. Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífice Ignacio F. Iquino*. p. 265.

32 Sobre las declaraciones de Iquino véase COMAS (2001), *I.F.I. Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífice Ignacio F. Iquino*, pp.265-267. Para la censura en relación a la cuestión del idioma véase GUBERN (1975), *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*, pp. 71-73.

33 *El País*, 11 mayo 1986, citado en COMAS (2001), *I.F.I. Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífice Ignacio F. Iquino*, p. 443.

Entre 1955 y 1963 se producían otras dos películas españolas en las que también se hacía una actualización de temáticas del Nuevo Testamento. Una de ellas es la dirigida por Rafael Gil, *El canto del gallo* (1955), producida por Aspa Films. El film está ambientado en la Hungría bajo la ocupación soviética. En este contexto, un joven cura reniega de su profesión –como hiciera Pedro con Jesús– para así eludir la persecución de los comunistas. Por tanto, en este caso se trataría de un heredero de Pedro negando su fe. Si bien no es posible detectar en este film a una heredera directa de María Magdalena, sí que aparece un personaje contaminado con los rasgos míticos de la mujer de Magdala. Así, durante su huida, el protagonista encuentra refugio en la casa de una prostituta que, aunque por la influencia del joven cura parece iniciar el camino del perdón y la redención, no logra alcanzar la salvación. Se vuelve a ver así cómo la influencia de los personajes de la Iglesia son tratados como dispositivos para que las *mujeres caídas* puedan iniciar un camino de conversión, al igual que sucedía en el film de Iquino con Magda y el cura Antonio.

El otro film en el que se encuentran ecos de la pecadora de Magdala es el realizado bajo la dirección de Ramón Torrado: *El Cristo Negro*, ya de 1963. En este caso, lejos de España o de Hungría, la acción se sitúa en un contexto colonial en donde el protagonista es un joven negro que presencia el asesinato de su padre a manos del tirano capataz blanco. El huérfano, llamado Mikoa, pasa a ser acogido en la misión del padre Braulio, donde será adoctrinado en la fe cristiana y, tras bautizarlo, pasará a llamarse Martín. El personaje que en principio podría asemejarse a la Magdalena es una joven negra enamorada de Mikoa, que niega todo lo que tenga que ver con las creencias cristianas y todo aquello que provenga de los ocupantes de su país. La muchacha tan sólo se convierte al cristianismo en la última escena cuando, a los pies de la cruz donde se encuentra Mikoa muerto, le promete que rezará por él. De este modo, la sombra de la Magdalena parece gravitar sobre el personaje, pero son insuficientes los elementos para considerar a la joven como una heredera del personaje mítico.

CONCLUSIONES

En definitiva, se puede afirmar que el cine es un mecanismo que articula discursos de género que conectan, en este caso por su carácter eminentemente comercial, así como la fuerte censura por parte del régimen, con los preceptos elaborados bajo ideales nacionalcatólicos. La filmografía de Iquino es un corpus relevante para analizar estas cuestiones independientemente de la calidad de sus obras. Por el contrario, lo que aquí ha primado para seleccionar el objeto de estudio, tal y como se hace en el ámbito de

estudios de la iconología –fílmica–, no es la calidad de la obra sino la importancia de ésta como *síntoma cultural* de la época, en la misma línea que planteaba Ferro. Además, el cine es un importante continuador de elementos propios de culturas previas y su visualidad, tal y como se ha demostrado con la herencia de la mítica Magdalena. Un mito que a lo largo de los siglos ha funcionado, y sigue funcionando, como receptáculo de los ideales hegemónico-patriarcales de los distintos poderes sobre las mujeres. Así mismo, el film recoge también aspectos propios de la tradición cultural de esta mujer y otros elementos de la cultura barroca. De este modo, se demuestra cómo lo indicado por Morcillo puede ser analizado también desde el ámbito del audiovisual.

De manera más concreta, y en relación a los dos objetivos planteados, se ha demostrado cómo la protagonista del film es una clara heredera de la mítica Magdalena, formulada como una *mujer caída* que encarna todos los rasgos que el régimen franquista rechazaba para las mujeres. De este modo, se aprecia también cómo los discursos de género emitidos por el nacionalcatolicismo se hacen patentes en el film, siendo el cuerpo de Magda/Magdalena el receptáculo de todos ellos. Así mismo, la construcción del personaje ha sido elaborada tomando como referencia diversos aspectos procedentes de los ideales contrarreformistas, que también aparecen en las obras pictóricas de la época sobre la Magdalena. Por otra parte, el uso de la representación de *La Passió*, le sirve a Iquino como mecanismo para trazar el itinerario de conversión de Magda. Con este recurso, se posibilita también la introducción de otros preceptos del régimen, como la importancia de las tradiciones –católicas principalmente–, la humildad, el decoro y la recta moral religiosa. Todas estas cuestiones se hacen patentes en la transformación del cuerpo de Magda, que al funcionar como metáfora no sólo del alma sino también de aquello que se considera como adecuado para la mujer española, pasa de un cuerpo *moderno* a un cuerpo asexualizado, cubierto de ropajes, modesto y decoroso. En definitiva, la obra cinematográfica se convierte, al mismo tiempo, en objeto de análisis y fuente histórica en la que se muestran las tensiones propias de la década de los cincuenta en lo relativo a las tensiones entre tradición y modernidad, así como los discursos de género que remiten de sobremanera a la tradición.

BIBLIOGRAFÍA

BENET, Vicente J. (2012), *El cine español. Una Historia Cultural*, Paidós, Barcelona.

BLASCO, Inmaculada (1997), "Moda e Imágenes Femeninas durante el Primer Franquismo: entre la Moralidad Católica y las Nuevas Identidades de Mujer", *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 2, pp. 83-93.

BLASCO, Inmaculada (2014), "Género y nación durante el franquismo", en Michonneau, Stéphane y Núñez, Xosé M. (eds.), *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, Casa Velázquez, Madrid, pp. 49-71.

COMAS, Ángel (2001), *I.F.I. Sociedad Anónima, empresa cinematográfica y escuela de cineastas, y su artífice Ignacio F. Iquino*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

FERRO, Marc (1995), *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona.

GARCÍA, Mónica (2017), "Sexualidad y armonía conyugal en la España franquista. Representaciones de género en manuales sexuales y conyugales publicados entre 1946 y 1968", *Ayer*, 105 (1), pp. 215-238.

GUBERN, Román (1975), *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*, Euros, Barcelona.

HURLEY, Neil (1982), "Cinematic Transfigurations of Jesus", en May, John y Bird, Michael (eds.), *Religion in Film*, University of Tennessee Press, Knoxville, pp. 61-78.

LÓPEZ DE AYALA, Ignacio (trad.) (1853), *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Librería de Rosa, París.

MONTERDE, José E. (2005), "Continuismo y disidencia (1951-1962)", en Gubern, Román y Monterde, José E. et. al. (eds.), *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, pp. 239-255.

MONZÓN, Elena (2015), "Cubrir el cuerpo y transformar el alma. La conversión y la penitencia de María Magdalena en la pintura barroca y el cine", en García Mahiques, Rafael y Doménech García, Sergi (eds.), *Valor discursivo del cuerpo en el Barroco Hispánico*, Universitat de València, Valencia, pp. 265-276.

MONZÓN, Elena (2020), "Las mujeres caídas como herederas de María Magdalena en el audiovisual (1910-1920)", *Quintana: Revista Do Departamento De Historia Da Arte*, 19, pp. 211-222. <https://doi.org/10.15304/qui.19.5984>.

MORCILLO, Aurora (2015), *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, Siglo XXI de España, Madrid.

MORCILLO, Aurora (2008), *True Catholic Womanhood. Gender Ideology in Franco's Spain*, Cornell University Press, Ithaca.

MORCILLO, Aurora (1999), "Shaping True Catholic Womanhood: Francoist Educational Discourse on Women", en Enders, Lorée y Radcliff, Pamela (eds.), *Constructing Spanish Womanhood. Female Identity in Modern Spain*, State University of New York Press, Albany.

RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (2008), *Productores del cine español. Estado, dependencias y mercado*, Cátedra, Madrid.

RINCÓN, Aintzane (2014), *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid.

RODRIGO, Pedro (1965), *Conversaciones de Cine de Valladolid*, Razón y Fe, Madrid.

SAXL, Fritz (1989), *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Alianza, Madrid.

VORÁGINE, Santiago (2001), *La Leyenda Dorada, 1*, Alianza, Madrid.

WARBURG, Aby (2005), *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Alianza, Madrid.

ZIOLKOWSKI, Theodore (2002), *Fictional Transfigurations of Jesus*, Wipf and Stock Publishers, Eugene.

FILMOGRAFÍA

An Innocent Magdalene (Allan Dwan, 1916).

Balarrasa (José Antonio Nieves Conde, 1950).

El canto del gallo (Rafael Gil, 1955).

El Cristo Negro (Ramón Torrado, 1963).

El Judas (Ignacio F. Iquino, 1952).

El mártir del calvario (Miguel Morayta, 1952).

El tambor de Bruch (Ignacio F. Iquino, 1948).

I.N.R.I. (Robert Wiene, 1923).

Jesús de Nazaret (José Díaz Morales, 1942).

La familia Vila (Ignacio F. Iquino, 1949).

La mies es mucha (José Luis Sáenz de Heredia 1948).

La pecadora. María de Magdala (Ignacio F. Iquino, 1954).

Magdalena. Pecadora de Magdala (Miguel Contreras Torres, 1947).

Muerte de un ciclista (Juan Antonio Bardem, 1955).

Noche sin cielo (Ignacio F. Iquino, 1947).

Rey de reyes (Cecil B. DeMille, 1927).

Sor Intrépida (Rafael Gil, 1952).

Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951).

The Eternal Magdalene (Arthur Hopkins, 1919).

Way Down East (David Griffith, 1920).

LA CONSTRUCCIÓN VISUAL Y SONORA DE LA IMAGEN DE SAN FRANCISCO DE ASÍS EN EL CINE DE MEDIADOS DEL SIGLO XX: ENTRE ROMA Y HOLLYWOOD

THE VISUAL AND AUDIO CONSTRUCTION OF THE IMAGE OF SAINT FRANCIS OF ASSISI IN MID-20TH CENTURY CINEMA: BETWEEN ROME AND HOLLYWOOD

ÁNGEL JUSTO-ESTEBARANZ

(Universidad de Sevilla)

MARTINA FORCONI BARALDI

(Universidad de Sevilla)

RESUMEN

Se aborda la construcción de la imagen de San Francisco de Asís en el cine, a través del análisis comparativo de dos películas sobre el santo medieval: *Francisco, juglar de Dios* (Roberto Rossellini, 1950) y *Francisco de Asís* (Michael Curtiz, 1961). Atendemos a las fuentes literarias, y a aspectos poco trabajados en otros estudios, como los recursos visuales y sonoros. Empleamos una metodología de análisis cualitativo, basada en el estudio de casos, que analizamos con un sistema de categorías elaborado *ad hoc*. Comparamos entre sí estas películas, y con otras producciones posteriores.

Palabras clave: San Francisco de Asís, cine, Roberto Rossellini, Michael Curtiz, Neorrealismo, Hollywood.

ABSTRACT

The construction of the image of Saint Francis of Assisi in film is examined through a comparative analysis of two films about the medieval saint: *Francesco, Giullare Di Dio* (Roberto Rossellini, 1950) and *Francis of Assisi* (Michael Curtiz, 1961). We look at literary sources and aspects that have rarely been examined in other studies, such as visual and audio resources. A qualitative analysis methodology is used based on case studies which are analysed using a system of categories developed *ad hoc*. We compare these films with each other and with subsequent productions.

Keywords: Saint Francis of Assisi, cinema, Roberto Rossellini, Michael Curtiz, Neorealism, Hollywood.

RESUM

LA CONSTRUCCIÓ VISUAL I SONORA DE LA IMATGE DE SANT FRANCESC D'ASSÍS AL CINEMA DE MITJANS DEL SEGLE XX: ENTRE ROMA I HOLLYWOOD

S'aborda la construcció de la imatge de Sant Francesc d'Assís al cinema, a través de l'anàlisi comparativa de dues pel·lícules sobre el sant medieval: *Francesc, joglar de Déu* (Roberto Rossellini, 1950) i *Francesc d'Assís* (Michael Curtiz, 1961) . Atenem les fonts literàries, i aspectes poc treballats en altres estudis, com els recursos visuals i sonors. Fem servir una metodologia d'anàlisi qualitativa, basada en l'estudi de casos, que analitzem amb un sistema de categories elaborat *ad hoc*. Comparem entre si aquestes pel·lícules, i amb altres produccions posteriors.

Paraules clau: Sant Francesc d'Assís, cinema, Roberto Rossellini, Michael Curtiz, Neorealisme, Hollywood.

INTRODUCCIÓN

San Francisco de Asís es, entre los fundadores de las órdenes religiosas – tanto las medievales como las nacidas en la Edad Moderna–, quien más interés ha suscitado para la cinematografía, especialmente europea. Ya desde la época silente atrajo la atención de cineastas italianos. Por ejemplo, *El pobrecillo de Asís* (Enrico Guazzoni, 1911) y *El santo de Asís* (Giulio Antamoro, 1927). Pero sería con la llegada del cine sonoro cuando su figura alcanzase una mayor relevancia para el mundo del cine, realizándose importantes filmes en época clásica, tanto en Italia como en Estados Unidos. Con la modernidad cinematográfica, el ideal de vida de San Francisco, su desapego hacia las riquezas, su desprendimiento total, lo hicieron ser objetivo de la cámara incluso de cineastas de izquierda y filocomunistas. Junto a ellos, músicos como Messiaen, quien le dedicaría una ópera.¹ Y en el cine, se pasó de la acción real a la animación (*Francisco, el caballero de Asís*, Steve Hahm, 1989, y una serie animada producida por Mondo TV S.p.A. en 2003).²

1 *Saint François d'Assise*, terminada en 1983. <https://www.danzaballet.com/saint-francois-dassise-de-olivier-messiaen/>

2 La serie está disponible en https://www.youtube.com/playlist?list=PLN27akZUvwXB8_Z-1eL-HzZJF_WvJl1RXs (Consultado el 15-06-2023).

Dadas la importancia histórica y religiosa de su figura, y la proliferación de películas dedicadas al santo de Asís, son numerosos los estudios centrados en San Francisco desde diferentes perspectivas de investigación. Cuando se ha tratado sobre la santidad en el cine, y más específicamente sobre la representación de las vidas de santos, la figura del fundador de la Orden Seráfica ha ocupado un puesto destacado entre los ejemplos analizados. De todas formas, en estos casos ha sido un acercamiento sucinto, presentando más una lista de películas que un análisis en profundidad de ellas. Por ejemplo, cabe destacar, en España, el apartado que al santo de Asís dedicó Orellana en su libro *Como en un espejo: drama humano y sentido religioso en el cine contemporáneo*;³ o la lista de filmes que aporta Sánchez Noriega,⁴ con un total de cuatro películas –*Francisco, juglar de Dios* (Roberto Rossellini, 1950), *Francisco de Asís* (Michael Curtiz, 1961), *Francisco de Asís* (Liliana Cavani, 1966) y *Hermano Sol, hermana Luna* (Franco Zeffirelli, 1972)–, que sólo enumera, sin analizar. Sí se detuvo Poyato en el estudio de la representación de la relación entre el *Poverello* de Asís y Santa Clara (2004), realizando un análisis textual de las películas *Francisco, juglar de Dios* y *Hermano sol, hermana luna*.⁵ Más profundos han sido los estudios dedicados a la relación del santo de Asís con el cine escritos por Pugliese (2014)⁶ y por Subini (2019).⁷ Asimismo, en 2016 se dedicó un monográfico de la revista *Double jeu* al tema *François d’Assise à l’écran*.⁸ Pero, a pesar de todo lo que se ha aportado en relación con el santo y el cine, aún quedan diversos aspectos por analizar. Entre ellos, no se ha estudiado en profundidad la música en las películas dedicadas al *Poverello* de Asís, el modo en que se ha retratado su figura a través de la música,

3 ORELLANA, Juan (2007), *Como en un espejo: drama humano y sentido religioso en el cine contemporáneo*, Ediciones Encuentro, S.A., Madrid.

4 SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2004), *Diccionario temático del cine*, Cátedra, Madrid, p. 483.

5 POYATO, Pedro (2004): “La relación Francisco de Asís-Clara en el texto filmico”, *Trama & Fondo, Lectura y Teoría del texto*, 16, pp. 81-88.

6 En esta monografía analiza dieciocho películas sobre San Francisco, realizadas entre 1911 y 2010. Véase PUGLIESE, Carmen (2014): *Francisco, un santo de película. Apuntes sobre una cinematografía franciscana*, Punto Rojo Libros, Sevilla.

7 Es un volumen sobre el santo de Asís que recoge una variedad de contribuciones sobre diferentes dimensiones del religioso italiano. Véase SUBINI, Tomasso (2019), *Francesco da Assisi. Storia, arte, mito*, Carocci, Roma.

8 *Double jeu* [En línea], vol. 13. Disponible en <https://journals.openedition.org/double-jeu/321>.

entre el cine clásico y el moderno. Se aprecia una carencia de estudios, si exceptuamos el de Haines dedicado a la música en las películas sobre la Edad Media.⁹ En un volumen de carácter general Padrol mencionó, si bien sucintamente, algunos aspectos de la partitura de las películas dedicadas al santo de Asís dirigidas por Curtiz y Zeffirelli, obviando el resto.¹⁰ Por ello pretendemos hacer un estudio en profundidad de la música de las películas de Rossellini y Curtiz. También es necesario profundizar en el análisis de los referentes visuales: qué pinturas se tuvieron en cuenta para componer determinados planos; qué se revisó como modelo de los hábitos, de los espacios, etc.

En este artículo abordamos la representación de San Francisco en el cine a nivel visual y sonoro, centrándonos en las películas *Francisco, juglar de Dios* (R. Rossellini) y *Francisco de Asís* (M. Curtiz).¹¹

METODOLOGÍA DEL ESTUDIO

Para la elaboración de este trabajo hemos planteado una metodología de análisis cualitativo, basada en el estudio de casos: las películas que, en los años centrales del siglo XX, abordaron la figura de San Francisco de Asís como protagonista: *Francisco, juglar de Dios* (Roberto Rossellini, 1950) y *Francisco de Asís* (Michael Curtiz, 1961). Dos filmes realizados por dos cineastas reputados en sus respectivos países (Italia y Estados Unidos), estrenados después de la II Guerra Mundial, y separados por una década. Hay otras películas notables en las que aparece el *Poverello*, si bien como personaje secundario –véase *Uccellacci e uccellini* (Pier Paolo Pasolini, 1966)–. Nosotros hemos optado por analizar comparativamente aquellas dos en que Francisco es objeto de un tratamiento más profundo, tanto a nivel argumental como visual y musical. Junto a estas, tenemos en consideración otras aproximaciones cinematográficas a San Francisco realizadas en la Modernidad, como la versión de Franco Zeffirelli.

Para ello, hemos elaborado una herramienta de análisis en la que hemos atendido a las siguientes categorías (Tabla 1):

9 HAINES, John (2013), *Music in Films on the Middle Ages: Authenticity vs. Fantasy*, Routledge, New York. <https://doi.org/10.4324/9780203385470>.

10 PADROL, Joan (2007), *Diccionario de bandas sonoras*, T&B Editores, Madrid.

11 Los títulos originales de estas películas son, respectivamente, *Francesco, giullare di Dio* y *Francis of Assisi*. En el artículo nos referiremos a ambos filmes por su título en castellano.

Tabla 1

Literarias	novelas, biografías, hagiografías, textos bíblicos
Visuales	referentes pictóricos
	iluminación y cromatismo
	encuadres
	movimientos de cámara
	montaje
Musicales	música diegética/incidental
	empática/anempática
	original/preexistente
	si original, ¿acorde con la época?
	¿incorpora textos y/o fragmentos musicales medievales?
	texturas musicales

Categorías para el análisis de los casos. Fuente: elaboración propia.

En relación con la música, hemos profundizado en el análisis de los parámetros siguientes: música diegética o incidental, empática o anempática, original o preexistente. Siguiendo las categorizaciones de Xalabarder, son dos las maneras de aplicar la música: la diégesis y la aplicación incidental.¹² Se considera música diegética aquella que proviene de fuentes reconocibles (como puede ser un conjunto de instrumentos musicales que se encuentren presentes en la pantalla) tratándose de una música que escuchan los personajes de la película y cuyo sentido es realista. Asimismo, se caracteriza por ubicarse en un lugar concreto y tener una duración exacta, al contrario de lo que sucede con la música incidental. En el caso de la música diegética, físicamente esta sólo puede llegar hasta allá donde suene, es decir, que sólo puede ser percibida por aquellos personajes que se encuentren próximos a la fuente sonora. En cambio, el campo de acción espacial de la música extradiegética o incidental es ilimitado y su duración puede ser infinita, ya que puede concretarse o expandirse más allá del campo escénico. Asimismo, la música diegética no tiene el

12 XALABARDER, Conrado (2013), *El Guión Musical en el Cine*, Mundo BSO, España, pp. 35-40.

potencial dramático de la incidental, aunque pueden darse casos en que la música diegética supere a la incidental en cuanto a eficacia dramática. Sumado a todo lo expuesto, cabe destacar una utilidad extraordinaria de la aplicación de estos dos tipos de música: con la música diegética, los personajes tienen control sobre ella; en cambio, con la música incidental los personajes quedan controlados por ella, algo que se aplica no sólo a los personajes, sino que sirve también para el espectador.

En cuanto a la música empática y anempática, Michel Chion define la música empática como aquella que parece estar en armonía con el clima de la escena (trágico, alegre, melancólico...), produciendo la anempática el efecto contrario.¹³

Por último, en relación con la música original, distinguimos en la banda sonora la música original, escrita expresamente para la película, y la pre-existente, es decir, aquella creada con anterioridad y no para el filme, pudiendo coexistir ambas modalidades dentro de la misma película.

RESULTADOS DEL ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS CASOS

1 Los referentes literarios

San Francisco ha sido objeto de numerosas biografías y hagiografías. Desde los escritos de los franciscanos Tomás de Celano y San Buenaventura, en el mismo siglo XIII, muchos han sido los autores, tanto religiosos como laicos, católicos como ateos, que se han interesado por su figura, su vida y su obra. Entre otros, los textos de Pardo Bazán, Menéndez y Pelayo, Sabatier, Chesterton y Hesse, todos ellos atraídos por el *Poverello* de Asís. Pero junto a todo un amplio acervo de publicaciones sobre su figura, los cineastas contaban con otros referentes: *Actus Beati Francisci et sociorum eius* e *I Fioretti di San Francesco*, obra de carácter hagiográfico del siglo XIV que recogía, a través de fuentes orales, el primer siglo de la Orden. Y junto a estas, la *Vita fratris Juniperi*.¹⁴

Cuando planteó el acercamiento al santo en la película *Francisco, juglar de Dios*, Rossellini acudió como referente precisamente a *I Fioretti di San Francesco*, texto respecto al que opera de diferentes maneras. En concreto, hace algunos cortes y añade personajes nuevos, pero recoge el espíritu

13 CHION, Michel (2012), *La audiovisión*, Paidós Ibérica, Barcelona, pp. 45-46.

14 BORRÀS I BATALLA, Marc (2012), "El escándalo de la revelación". *Libreto de la edición de Francisco, juglar de Dios*, A CONTRACORRIENTE FILMS, Barcelona, p. 3.

de la obra, y concretamente la alegría que impregna el texto. Para ello, se sirve tanto del trabajo de los actores como del montaje, de la variedad de encuadres, etc., que según Nuvoli crean el ritmo “dinámico y ajustado, que se convierte en expresión de esa alegría”.¹⁵ El guion era obra del propio Rossellini y de Federico Fellini con el asesoramiento del dominico Félix Morlion –futuro fundador de Cineforum– y del franciscano Antonio Lisandrini.¹⁶ También acudió a relatos como la *Vida de Fray Junípero* e incluyó la recitación de escritos atribuidos al santo como el *Laudes Creaturarum* (*Cántico de las Criaturas*) con el que comienza la película, o la *Oración de la Paz*, atribuida popularmente al *Poverello* pese a ser en realidad una oración de comienzos del siglo XX.¹⁷ Asimismo, aparecen algunas citas bíblicas enunciadas en voz en off, como la Primera Carta de San Pablo a los Corintios (1:27), leída al comienzo de la película tras finalizar el coro del Cántico de las Criaturas.¹⁸

Si Rossellini acudió a fuentes primarias para su guion, no fue así en el caso de Michael Curtiz. El guion de *Francisco de Asís*, obra de Eugene Vale, James Forsyth y Jack W. Thomas, está basado en la novela *The Joyful Beggar*, escrita por Louis de Wohl y publicada en 1958, sólo tres años antes del estreno de la película. En este caso se acudió a un novelista católico de gran éxito en el cine, pues dieciséis de sus novelas fueron llevadas a la gran pantalla. Además, su relación con la hagiografía como género no fue puntual, pues escribió sobre otros grandes santos de la Iglesia católica, especialmente de época medieval.

15 Nuvoli, citada por BARTOLOMEO, Beatrice (1999), “Dall’opera letteraria al film. A proposito di un libro recente”, *Studi Novecenteschi*, vol. 26 (57), p. 207. <http://www.jstor.org/stable/43449870> En p. 210, Bartolomeo trata sobre la película analizando la composición y encuadres de una secuencia (la del leproso).

16 CARANDO, Valerio, GUTIÉRREZ HERRANZ, Rosa y LONGHI, Ludovico (2019), *De Escipión a Berlusconi. Una historia de Italia en 50 películas*, Editorial UOC, Barcelona.

17 ISBOUITS, Jean-Pierre (2016), *Ten Prayers That Changed the World: Extraordinary Stories of Faith That Shaped the Course of History*, National Geographic, Washington D.C., p. 157.

18 Desde su trilogía neorrealista, el director italiano vinculó repetidamente el franciscanismo a esa conciencia social que pretendía despertar con su cine. Uno de los primeros ejemplos lo situamos en *Roma, ciudad abierta* (1945), en la que ya encontramos un personaje llamado Francesco que proclama su esperanza por lograr un mundo mejor. Un año más tarde, en *Paisà* (1946), Rossellini desarrolla uno de los seis episodios en los que se divide la película en un convento franciscano con ciertos tintes humorísticos que comparten similitud con los que conforman el espíritu de Francisco, juglar de Dios. Del mismo modo, observamos en *El amor* (1948) las semejanzas de uno de los franciscanos de Amalfi con el personaje de Juan el Simple, vínculo acentuado por tratarse del mismo actor. Por ello, *Francisco, juglar de Dios* podría considerarse la culminación de lo que el maestro italiano llevaba ensayando desde los inicios de su gran fase creadora.

2 La construcción visual de San Francisco en las dos películas

La manera de presentar a San Francisco es diferente en los dos filmes analizados. De hecho, ya desde la propia *estructura de las películas* se plantean diferencias notables de concepción. Rossellini divide *Francisco, juglar de Dios* en episodios, mientras que Curtiz emplea en *Francisco de Asís* una narrativa más claramente lineal, planteando la estructura típica de Hollywood de inicio-nudo/problema-desenlace. La de Curtiz es una película que se inscribe perfectamente en el Modo de Representación Institucional, como corresponde a las producciones del Hollywood clásico. Y es una representación más edulcorada, tanto de los personajes como de los paisajes que aparecen.

En el filme de Rossellini, la manera de presentar al santo y a sus amigos es haciendo frente a las dificultades de la vida de un monje con las reacciones más alegres, infantiles y cándidas.¹⁹ Ello haría que el poder dinámico y revolucionario del movimiento que representa San Francisco fuera ignorado deliberadamente. Apuntaba Narbona que el humor que tiene la película responde al propósito de subrayar el aspecto festivo del santo, mostrando su júbilo infantil. El director italiano huye aquí del sentimentalismo y del acento piadoso, ya que después de la tragedia que comportaron sucesos como Auschwitz e Hiroshima, no había espacio para lo teatral y amanezado. Esta espiritualidad minimalista buscaba perfilar un modelo antropológico, social y político con el que transformar la difícil situación posterior a la II Guerra Mundial. No se trataba sólo de reconstruir un mundo roto, sino de brindar esperanza y fundamentos para crear uno nuevo en el que fueran posibles la paz y la felicidad.²⁰ Para su película, Rossellini utiliza muchas interpretaciones pictóricas para los once episodios, de forma que "dibuja, con la mayor simplicidad posible, once pinturas".²¹ Sería más una representación sacra que un espectáculo. En los paisajes de la película, la naturaleza se identifica con las emociones y acciones de los franciscanos.²² Además, son los franciscanos reales –del convento de Maiori– quienes in-

19 VENTURI, Lauro (1951), "Notes on Five Italian Films", *Hollywood Quarterly*, vol. 5 (4), p. 398. <https://doi.org/10.2307/1209618>.

20 NARBONA, Rafael (2018), "Roberto Rossellini: Francisco, Juglar de Dios", *Revista de Libros*. Acceso en: <https://www.revistadelibros.com/roberto-rossellinifrancisco-juglar-de-dios/> (Consultado el 16-04-2023).

21 VENTURI, "Notes", p. 398.

22 VENTURI, "Notes", p. 398.

terpretan los papeles de los religiosos,²³ lo que da un plus de realismo a la película –en consonancia con el habitual recurso a actores no profesionales en las películas neorrealistas–.

Rossellini también dignifica el trabajo doméstico. En diferentes momentos de la película se plantea o debate de manera implícita la jerarquía entre la esfera doméstica y la de predicación. No obstante, es la doméstica la que sale victoriosa en tanto que es la que ostenta la preeminencia representativa a lo largo del filme. Uno de los ejemplos más evidentes se encuentra personificado en la figura de Fray Junípero, hermano que debía encargarse de las tareas domésticas mientras el resto predicaba. Cuando este pide permiso a Francisco para poder predicar junto a sus hermanos, el santo le encomienda comenzar con las palabras “yo, yo, yo, mucho digo y poco hago”. Asimismo, se le otorga gran valor a los elementos más humildes, cotidianos y populares como aquellos en los que se manifiesta Dios, en clara consonancia con el espíritu franciscano.²⁴

En el *Francisco de Asís* de Curtiz, en cambio, vemos un interés claro en destacar la figura de San Francisco, quien protagoniza un viaje a la vez interior y exterior primero camino de la guerra, luego a Roma a entrevistarse con el Papa, y más tarde a Tierra Santa. El Francisco de Hollywood es un apuesto hijo de mercader que viste pulcramente con las mejores galas –como el resto de los mercaderes, nobles, caballeros y damas que pueblan la película–. Hay una marcada voluntad de plasmar el cambio de Francisco a través del vestuario, desde el suntuoso de su vida al comienzo de la película hacia la sencillez del hábito franciscano, que lleva aparejado un cambio de cromatismo. No obstante, a diferencia del filme de Rossellini, aquí los hábitos son nuevos, diríase que recién salidos de la tintorería.²⁵ De hecho, en la primera ocasión en que se encuentra con el mendigo, se aprovecha para contrastar la riqueza del protagonista con la pobreza a través del vestuario. En el momento en que abandona las armas, pasa a vestir en una gama de tonos marrones y grises, anticipando el hábito franciscano. La camisa que lleva en la cárcel es blanca, impoluta. Después, viste a juego con sus padres, con indumento gris azulado. Más tarde, pasará a portar el hábito franciscano. Y desde aquí se producirá una cierta transformación física, pues vemos que al joven imberbe comienza a crecerle la barba, de

23 CARANDO, GUTIÉRREZ HERRANZ y LONGHI, *De Escipión*.

24 GRAÑA, María del Mar (2023), “Francisco, Juglar de Dios. Esperanza de un Nuevo Mundo”, *Sal Terrae*, vol. 111, p. 265. / SCARLATO, Alessio (2021), *Il potere dei servi. La teologia politica nel cinema italiano*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Italia, pp. 15-16.

25 CASTELLANI, Leandro (1994), *Temi e figure del cinema contemporáneo*, Studium, Italia, pp. 50-51.

modo muy discreto. Las vestimentas en la película de Curtiz parece que tienen por objetivo poner de relieve las diferencias entre la opulencia de los nobles frente a la austeridad de los franciscanos (al igual que se ponen de manifiesto las riquezas en los ropajes de los sarracenos y el contraste generado con las túnicas franciscanas). Por el contrario, Rossellini busca una imagen más realista, con túnicas que se manchan, se rompen y se desgastan, con telas más toscas o rústicas. Por tanto, en la producción hollywoodiense se subrayan los contrastes entre estamentos a través de la indumentaria, mientras que el filme italiano aboga por un mayor realismo en este apartado.

La fuerte impronta realista en la película de Rossellini procede de varias decisiones. En primer lugar, el hecho de contar con franciscanos interpretando a San Francisco y los trece hermanos franciscanos. No son actores interpretando la vida monástica, sino frailes reales representando a los franciscanos del siglo XIII. Es decir, lo que buscaba Rossellini era una representación lo más cercana posible a la realidad. Así, el hermano Nazario Gerardi interpreta a San Francisco, y el hermano Severio Pisacane a fray Junípero. Junto a ellos, los demás franciscanos del monasterio de Nocere Inferiore.²⁶ En cambio, otros papeles secundarios están reservados a actores profesionales, como Aldo Fabrizi, que encarna a Nicolaio el Tirano. Esta predilección por emplear a actores no profesionales procede de la creencia de Rossellini en que ello les proporcionaba autenticidad. Si decidía contar con profesionales, optaba por grandes actores –en este caso, Fabrizi; en otros, Ingrid Bergman o Anna Magnani–. Además, gran parte se improvisó, y luego se añadía el diálogo. A Rossellini le encantaba lo inocentes que eran los franciscanos. Para conseguir esta imagen realista, el cineasta contó con el director de fotografía Otello Martelli, mientras que el montaje es obra de Jolanda Benvenuti. El vestuario, diseñado por Marina Arcangeli y Ditta Peruzzi, busca la simplicidad, al contrario que otras versiones posteriores.

Curiosamente, en la película de Curtiz, en la que sí eran actores los intérpretes de los principales papeles, la vocación terminó llegando al plató. Así, Dolores Hart, quien encarnó a Santa Clara, ingresó dos años después de estrenada la película en el convento de Regina Laudis, en Bethlehem (Connecticut). San Francisco está interpretado por Bradford Dillman. La Twentieth Century Fox Film Corporation, productora de la película, quiso

26 Maiori es un pueblecito costero al sur de Nápoles, al que iba en vacaciones Rossellini. Por eso los monjes son de allí. Ya habían colaborado con Rossellini en uno de los episodios de *Paisà*.

contar con un elenco de caras conocidas. A diferencia de los referentes pictóricos de Rossellini, Curtiz prescinde de la tonsura de Francisco. Otros hermanos sí tienen calva, como Fray Junípero –aquí de edad considerablemente mayor que en la italiana–, pero Francisco no –era un actor de Hollywood con un nombre y una imagen que mantener, alejándose de la más realista interpretación de los franciscanos del convento de Maiori.

En relación con los *referentes visuales*, en la presentación de San Francisco que hace Rossellini se adivinan elementos tomados de los frescos de Giotto para la Basílica de Asís (Figs. 1 y 2). De esta manera, hay gestos que parecen remitir directamente a ellos. Pero también la apariencia del santo, imberbe en la película y en varias de las escenas, y alejada de otras posteriores que lo muestran con barba. Por ejemplo, en la secuencia en la que San Francisco aplaca a quienes siguen a Juan el Simple, el religioso del convento de Maiori que interpreta al Poverello parece remitir a las pinturas de Giotto, con gestos tomados de la serie de la Basílica de Asís (Fig. 2).



1



3



2

Fig. 1. Influencia de los frescos de Giotto para la Basílica de Asís (números 1 y 2) en *Francisco, juglar de Dios* (Roberto Rossellini, 1950; número 3). Fuente: elaboración propia.



1



2

Fig. 2. Influencia de los frescos de Giotto para la Basílica de Asís (número 1) en *Francisco, juglar de Dios* (Roberto Rossellini, 1950; número 2).

Fuente: elaboración propia.

La influencia de Giotto es aún más evidente en el Prólogo que se hizo para la versión americana, con copyright de 1952 y distribuida por Joseph Burstyn, empresario judío de origen polaco que se especializó en la comercialización de películas extranjeras en Estados Unidos. Antes de la primera escena, se incluye una presentación con voz en off que cuenta la situación de Italia en la Baja Edad Media, y cómo surge la figura de San Francisco. Esta secuencia tiene como imágenes varios detalles de frescos de Giotto. Junto a este pintor, se menciona a Cimabue y a Orcagna. Pero se centra en los frescos de Asís para introducir al Santo a un público como el americano, al que su figura le resultaría más lejana. La narración continúa con el plano del camino por el que avanzan los hermanos franciscanos al comienzo de la película.

En cuanto a los *encuadres*, Rossellini gusta de la cámara a la altura de los ojos (Fig. 1.3). Emplea los primeros planos sólo cuando quiere subrayar algo importante que tengan que decir los personajes. El montaje y la edición, según indica Isabella Rossellini en una entrevista incluida en el DVD editado por A Contracorriente Films, debían quedar en segundo plano, pues se consideraban algo negativo, que empañaba el trabajo del director. Si se editaba, era porque a la película le faltaba ritmo, entendiendo estos recursos como una herramienta para corregir ciertos problemas. En *Francisco, juglar de Dios*, el cineasta se sirve de planos largos y estáticos que pretenden capturar la belleza de los paisajes naturales, permitiendo al espectador sumergirse en esta contemplación bucólica y, de este modo, transmitir a la audiencia la profunda conexión entre el santo y la naturaleza. El empleo de planos panorámicos de larga duración facilita una visión más detallada de los personajes y el entorno, así como la interacción entre

ambos. Asimismo, estos planos se emplean para subrayar los momentos de soledad y meditación del protagonista. Es una visión más moderna que la de Curtiz, director hollywoodiense a quien le gustan más los planos medios para encuadrar los diálogos de los personajes, como sucede por ejemplo cuando Francisco y el Conde Paolo conversan durante la fiesta, o como vemos en la secuencia de Francisco y Clara en el campo (imagen abajo). También usa los planos generales cuando se quiere contextualizar el entorno o poner de relieve la belleza del paisaje o la arquitectura. Curtiz pone más énfasis en las emociones de los personajes, especialmente en las de San Francisco, del que sí tenemos más cantidad de primeros planos en un intento de conseguir mayor conexión del espectador con el santo. Se quiere representar como un personaje carismático y heroico propio del Hollywood de la época. En la película *Francisco de Asís* apenas se muestra el vínculo del santo con la naturaleza, exceptuando escasos momentos como la bendición de los animales, la representación del episodio de los jaguares, y la secuencia en la que deja que un cordero regrese con su madre. Por el contrario, Rossellini busca transmitir una contemplación más natural de los personajes y menos intrusiva, consiguiendo así una sensación de mayor realismo y un San Francisco más auténtico y espiritual. También concede Rossellini más importancia a la relación del santo de Asís con los pájaros, otorgándoles varios planos, y destacando el piar de las aves que acompaña el Padrenuestro que reza. A su vez, el montaje de Rossellini es más pausado y contemplativo en comparación con el de Curtiz, que refleja un estilo más convencional, manteniendo un ritmo constante y lineal. En Rossellini podemos ver también una simplicidad en el montaje –con cortes secos y fundidos encadenados– y en los movimientos de cámara que está a tono con el mensaje de la película. En esta línea de simplicidad y claridad se entienden también los fundidos en negro para separar los diferentes capítulos.

La obra de Rossellini tiene un meditado aspecto de película de factura económica. Y ello se relaciona, entre otras cuestiones, con la creencia del director italiano de que así podría democratizarse la posibilidad de hacer cine.²⁷ Sin embargo, esta economía de medios no está exenta de lirismo y sensibilidad. Una de las secuencias de mayor belleza plástica tiene lugar durante el encuentro de Francisco con el leproso –en la que se emplea la noche americana, con el ruido de grillos para acentuar la sensación de ambientación nocturna–. La delicadeza con la que el *Poverello* abraza al en-

27 Así lo reconocía Isabella Rossellini en una entrevista incluida en el DVD editado por A Contracorriente Films.

fermo es casi murillesca. Tras marcharse el leproso, se nos muestra al santo llorando tumbado sobre la hierba, envuelto en una oscuridad digna de una pintura de Caravaggio (Fig. 3), negrura que se va disipando mientras la cámara se alza hacia el cielo en un movimiento completamente vertical.²⁸ Pese a que a lo largo del filme la iluminación es fundamentalmente natural, en secuencias como la de Francisco llorando sobre la hierba, el director italiano se ayuda también de iluminación artificial. Sin embargo, se trata de momentos muy puntuales que no generan bruscos contrastes con el resto de secuencias, tratándose igualmente de una iluminación sencilla. Tras la elevación de la cámara al cielo, nuevamente se retorna a la iluminación natural proveniente del campo abierto.

El *Francisco de Asís* de Michael Curtiz, en cambio, presenta una apariencia visual totalmente diferente. Película de producción hollywoodiense,



Fig. 3. San Francisco llorando tumbado sobre la hierba tras su encuentro con el leproso en *Francisco, juglar de Dios* (Roberto Rossellini, 1950).

supuso un desembolso grande, de 2 millones de dólares.²⁹ Aprovecha el CinemaScope, con un colorido y unas proporciones que daban una impresión grandiosa a la película en un momento en que la televisión estaba ga-

28 NARBONA, Rafael (2018), "Roberto Rossellini: Francisco, Juglar de Dios", *Revista de Libros*. Acceso en: <https://www.revistadelibros.com/roberto-rossellinifrancisco-juglar-de-dios/> (Consultado el 16-04-2023).

29 AMERICAN FILM INSTITUTE (2019), *Francis of Assisi (1961)*. Acceso en: <https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/23043> (Consultado el 22-06-2023).

nando terreno. Ya antes de la película de Curtiz, otras de asunto religioso habían empleado el Cinemascope, como *La túnica sagrada* (Henry Koster, 1953). En el caso del filme de Curtiz, emplea el sistema DeLuxe Color. La película se filmó en localizaciones de Italia (Perugia y Bevagna), así como en Almería (concretamente, en las dunas del Cabo de Gata). A diferencia del filme de Rossellini –cuyas tomas fueron grabadas exclusivamente en localizaciones reales–, Curtiz rodó en los estudios romanos de Cinecittà una buena parte de las tomas.³⁰

También hay ciertos recuerdos de las pinturas de Giotto en la película de Curtiz. Concretamente, en la secuencia de la muerte de San Francisco. El formato apaisado, la presencia de religiosos en torno al yacente, especialmente al fondo de la composición, para darle todo el protagonismo, la gama cromática fría y reducida, y algunas actitudes y gestos de los franciscanos, recuerdan a la escena de la muerte del santo pintada por Giotto (Fig. 4). Junto con estos referentes, hay que mencionar otros que podrían presuponerse muy alejados del asunto, pero no tanto de los gustos de Hollywood en época clásica. Nos referimos a la representación de la



1



2

Fig. 4. Influencia de los frescos de Giotto para la Basílica de Asís (número 1) en *Francisco de Asís* (Michael Curtiz, 1961; número 2). Fuente: elaboración propia.

30 ROVARIS, Marco (2015), "Il film su San Francesco. Povertà, parabole e ordine francescano", *TesiOnline Cinema*. Acceso en: <https://cinema.tesionline.it/cinema/articolo/i-film-su-san-francesco-povert%C3%A0-parabole-e-ordine-francescano/27128> (Consultado el 03-05-2023).

impresión de las llagas, y concretamente al momento final de la misma, en que San Francisco yace con los brazos en cruz. Tanto el encuadre como la vegetación y disposición del personaje presentan notables semejanzas con la *Ofelia* de John Everett Millais (1851-52) (Fig. 5).



1



2

Fig. 5. *Ofelia* (John Everett Millais, 1851-52; número 1) y *Francisco de Asís* (Michael Curtiz, 1961; número 2). Fuente: elaboración propia.

En relación con el *cromatismo e iluminación* empleados en las películas objeto de este trabajo, en la de Curtiz, cuya fotografía estuvo a cargo de Piero Portalupi, encontramos iluminaciones más suaves o naturales en las escenas en las que se nos muestra a los personajes en comunión con el paisaje natural. Así ocurre la primera vez que Francisco y Clara se encuentran en el campo. Frente a esta opción, también se recurre a iluminaciones más duras o de mayor contraste en los momentos de conflicto, como sucede en la secuencia del desierto con los leopardos o en la captura del santo por los sarracenos. Del mismo modo ocurre con la paleta de colores, presentando una rica variedad de tonos vibrantes para resaltar la belleza del entorno, o utilizando colores cálidos y dorados cuando se muestran momentos de

espiritualidad o iluminación divina, siendo ejemplo paradigmático de ello la secuencia de la impresión de las llagas. Los tonos más oscuros, sin embargo, aparecen en los desafíos tanto internos como externos a los que se enfrenta el santo en su viaje, del mismo modo que los encontramos también en la secuencia de la toma del hábito de Santa Clara. Rossellini, por su parte, evita los contrastes o tonos vibrantes que se alejen de la realidad, aprovechando la luz solar natural en las localizaciones exteriores, contribuyendo así a esta apariencia realista que caracteriza al filme.

Si Francisco tiene un peso específico en ambas películas, no sucede lo mismo con Santa Clara de Asís. Sobre la figura de Clara, cabe mencionar la distinta importancia que se le concede al personaje en cada una de las películas. Si bien es un personaje de notable relevancia en la vida de San Francisco al establecerse como fiel seguidora del santo y ser la primera mujer fundadora de una orden femenina de gran magnitud en la Edad Media, apenas aparece en la cinta de Rossellini, contando con escasos minutos en pantalla. En la película italiana, el único momento en el que se muestra al personaje es durante una visita de Clara a los hermanos franciscanos durante la cual comparten una comida y rezos. Tras el encuentro, la voz en off narra cómo la gente de Asís vio el horizonte rojo como el fuego y corrieron a Santa María de los Ángeles creyendo que era un incendio; sin embargo, el cielo ardía por las palabras inflamadas del amor a Dios de Clara y Francisco. Curtiz sí le concede especial interés a Clara, ya que buena parte de la película se centra en el triángulo amoroso que se genera entre Clara, Francisco y el que se erigirá en su competidor: el Conde Paolo de Vandria. La presencia de Clara sirve como potenciador de la rivalidad entre los dos hombres. Esta especie de triángulo amoroso llega a su fin cuando Clara renuncia a sus bienes y rechaza las proposiciones del noble pretendiente, y con ello el camino del matrimonio y la maternidad, en pos de una vida espiritual influenciada por Francisco, su amor platónico. Empero, es curioso cómo su papel termina en cuanto se pone el hábito de monja, finalizando así su interés para la trama.³¹

También se ha cuidado el vestuario de Santa Clara de Asís. En la película de Curtiz, si en la primera mitad se presenta como una dama, en la segunda se despojará literalmente de los ropajes de una joven noble para adoptar los de las clarisas –que ya visten otras monjas–, en la secuencia de su toma de hábito. En esta secuencia, el contraste con el lujoso atuendo rojo de su padre es llamativo. Antes de este momento culmen, hay una escena

31 DUBLIN CORE, Fordham University (2018), "Francis of Assisi (1961)". Acceso en: [el https://medievalhollywood.ace.fordham.edu/collections/show/1](https://medievalhollywood.ace.fordham.edu/collections/show/1) (Consultado el 10-04-2023).

que merece la pena mencionar, ya que es indicativa del modo en que se apoya mediante el vestuario la férrea decisión de Clara ante la insistencia del Conde Paolo de Vandria: en el palacio viste un atuendo blanco con escapulario azul. Elección nada casual, pues remite a la Inmaculada, ya que Clara está firmemente convencida de abandonar el siglo para tomar el hábito, y por tanto la indumentaria escogida está aludiendo a la pureza de Clara. Además, este vestido lo llevaba en la escena anterior, en que conversa en el campo con Francisco –en evidente alusión a la pureza de ambos santos–. (Fig. 6).



1



2



3



4

Fig. 6. Cambios en la indumentaria de Santa Clara en la película *Francisco de Asís* (Michael Curtiz, 1961), desde su época como dama (números 1, 2 y 3) hasta su toma de hábito (número 4). Fuente: elaboración propia.

En este punto, creemos conveniente mencionar cómo presentaron a San Francisco otros cineastas posteriores, quienes junto a la multitud de fuentes pictóricas contaban además con las cinematográficas. En concreto, nos queremos centrar en Franco Zeffirelli y su *Hermano sol, hermana luna*, donde opta por una representación del santo de Asís siempre límpida, en un hábito reluciente, circunstancia que chocó a la crítica americana de la época.³² La recepción crítica de estas películas no fue siempre positiva, ni la versión de Zeffirelli la única en recibir una reseña negativa. De hecho, *Francisco, juglar de Dios* también debutó en salas con una recepción negativa, tanto la procedente de la prensa de izquierdas como de los sectores cristianos, siendo excepción Pier Paolo Pasolini y André Bazin, representantes de las dos corrientes.³³ En *Hermano sol, hermana luna*, la secuencia de la visita de San Francisco y sus seguidores al papa Inocencio es recreada con gran lujo de detalles. Destaca la pesadez de los ropajes del Colegio Cardenalicio, y la indumentaria del Papa que, según Ebert, recuerda a la moda eclesiástica de *Roma*, de Federico Fellini.³⁴ A diferencia de Rossellini y Curtiz, el filme de Zeffirelli se distingue por su enfoque lírico y poético, donde la belleza de las imágenes es de una calidad casi pictórica. Este cineasta emplea un gran número de planos abiertos en los que el paisaje se convierte en el principal protagonista, destacando la representación de elementos simbólicos como son el sol, la luna, los animales, elementos que reflejan la conexión del santo con la creación divina y su amor por la naturaleza. Asimismo, los planos medios y los primeros planos son notoriamente más abundantes que en las dos películas anteriormente analizadas, puesto que Zeffirelli otorga mucha importancia a las expresiones de sus personajes, especialmente durante los diálogos o en los momentos de mayor emotividad. La película de Curtiz concede mayor rele-

32 JOHNSON, William (1973), "Review of Brother Sun, Sister Moon", *Film Quarterly*, vol. 26 (4), p. 60. <https://doi.org/10.2307/1211505>, quien recalca que el hábito parecía siempre recién salido de la tintorería, y EBERT, Roger (2011), *Películas que nunca deberías ver*, Ediciones Robinbook, Barcelona, pp. 251-252. De la misma forma, según Johnson los pobres del vecindario de Asís que aparecen en la película son delgados, gentiles y piadosos. Y esto lo hacen para contraponerlos a los ricos –feos, hipócritas y de mal carácter–. Johnson consideraba *Hermano Sol, Hermana Luna* un ejemplo de cómo no se debe hacer una película.

33 CARANDO, GUTIÉRREZ HERRANZ y LONGHI, *De Escipión*. Bazin se posicionó, en este caso, frente a Guido Aristarco, quien veía en esta y otras obras de Rossellini una involución respecto a sus más cercanas a la ortodoxia de los contenidos sociales *Roma, ciudad abierta* y *Paisà*. Véase BORRÀS I BATALLA, M. "El escándalo de la revelación", pp. 13-14.

34 EBERT, *Películas*, p. 252.

vancia a la narración de la historia y a la presentación de conflictos a los que se enfrenta el santo, enfocándose en la acción y las interacciones de los personajes y no tanto en los planos paisajísticos. Continuando con este enfoque más lírico, Zeffirelli se sirve de colores brillantes y cálidos como los tonos amarillos o dorados, evocando así una sensación de luminosidad o divinidad. Por otro lado, cabe resaltar como este director nos presenta a una Clara y un San Francisco más juveniles y llenos de amor y alegría, poniendo mucho énfasis en las expresiones enternecidas e infantiles de los jóvenes. En cambio, Curtiz y Rossellini muestran a un santo más serio y maduro, representándolo no tanto como un joven rebotante de amor y alegría sino como una figura histórica que ostentó un notable papel de líder religioso –y, en el caso de Rossellini, retratado ya en su vida monástica, acompañado de otros franciscanos–. Asimismo, Curtiz y Rossellini emplean un enfoque más directo en lugar del simbolismo visual elaborado que caracteriza a Zeffirelli. Este último presenta una estética poética y pastoral, con estampas de un lirismo sin igual.

3 La construcción sonora de San Francisco

Hemos realizado un análisis del empleo de la música en ambas películas, atendiendo al modo en que esta se utiliza para describir al santo, situaciones y espacios concretos. Presentamos en porcentajes las categorías de análisis que nos han servido de base para la construcción sonora de San Francisco (Figs. 7 y 8).

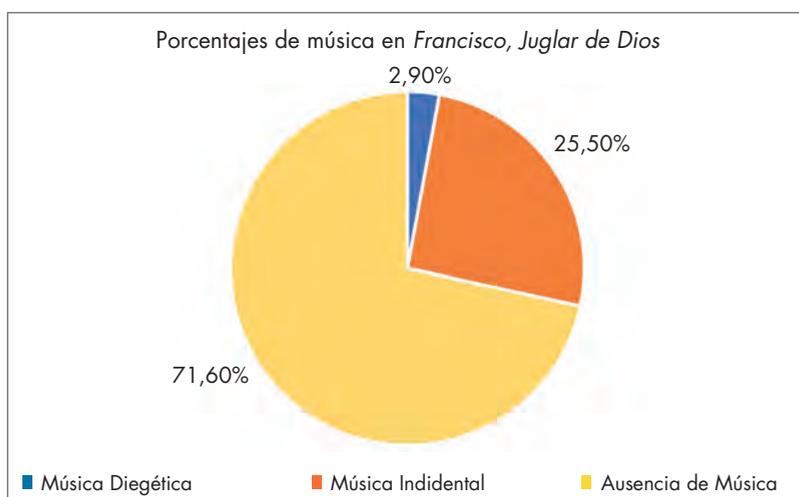


Fig. 7. Gráfico de porcentajes musicales en “Francisco, Juglar de Dios”. Elaboración propia.

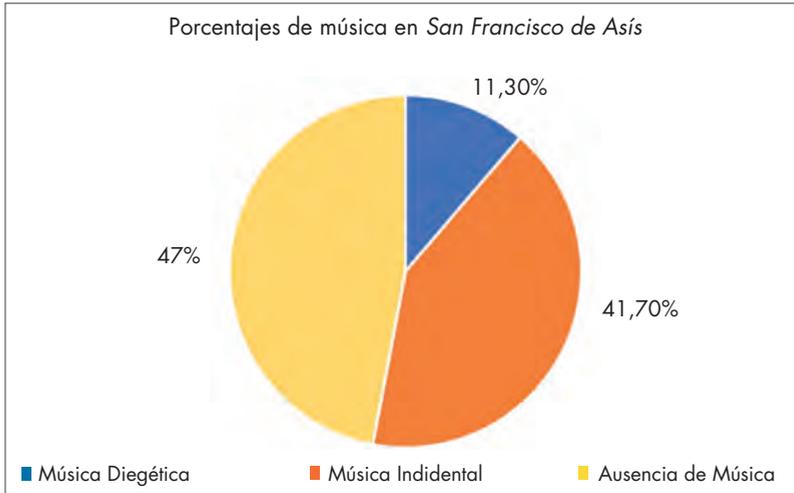


Fig. 8. Gráfico de porcentajes musicales en "*San Francisco de Asís*". Elaboración propia.

Francisco, juglar de Dios contó con una partitura compuesta por el hermano del director, Renzo Rossellini (1908-1982), a la que se sumaron cantos litúrgicos de fray Enrico Buondonno.³⁵ Dentro de la estética profundamente ascética de la película, la música queda relegada a momentos muy concretos. Resulta llamativo cómo la música se encuentra presente en menos del 30% del filme, ya que, si bien el metraje alcanza una duración total de 75 minutos, sólo se escucha música durante escasos veinte minutos. Además, cabe destacar cómo esta música es mayoritariamente incidental, reservándose la diegética para los momentos en los que los monjes entonan coros monofónicos (Fig. 7). La primera vez que escuchamos música tras los créditos, la melodía aparece de fondo acompañando las discusiones entre los hermanos sobre los valores de la fe cristiana y cómo deben obrar ahora que han recibido el beneplácito del Papa. Esta línea melódica continuará una vez que los hermanos echen a correr en dirección al territorio en el que se establecerán. El tema musical será brevemente interrumpido cuando Fray Junípero se cuestione por qué deben seguir a Francisco. La música se detiene justo en el momento en el que el franciscano pregunte al santo por qué deben guardarle obediencia, funcionando este cese a modo de silen-

35 CARANDO, GUTIÉRREZ HERRANZ y LONGHI, *De Escipión*. <https://www.imdb.com/title/tt0042477/> (Consulta: 26/12/2022).

cio expresivo que sirve para aumentar la tensión de la escena. Finalmente, la música reaparece de nuevo tras la respuesta de Francisco a modo de conclusión de la escena y cese de diálogos, reforzando la emotividad de la secuencia mientras los monjes continúan su camino.

Del mismo modo, esta música incidental vuelve a sonar hacia el final de la película cuando los frailes abandonan la iglesia tras la misa, dispuestos a separarse para predicar cada uno en una región distinta. El acompañamiento musical se interrumpe entonces durante unos segundos cuando Francisco ordena que los hermanos den vueltas sobre sí mismos hasta caer a tierra, definiendo el destino de cada uno de ellos según la dirección en la que caigan. Cuando los frailes obedecen las órdenes de Francisco, la música incidental aparece nuevamente. Todos los frailes yacen tendidos en el suelo a excepción de Juan, que continúa dando vueltas mientras Francisco le pregunta "¿no te mareas?". Mientras Juan continúa girando, observamos cómo la música imita el movimiento de girar en círculos, empleando notas repetidas con una acentuación que coincide con cada una de las pisadas de Juan en el suelo durante su rotación. Cuando el último de los hermanos cae a tierra, Francisco comienza a asignarles sus destinos. La cámara comenzará a enfocar a cada uno de los frailes de derecha a izquierda. Con cada uno de ellos sonará la misma secuencia melódica conformada por siete notas con articulación *tenuto*. Esta secuencia se repetirá con cada uno de los frailes, enlazándose al ritmo del desplazamiento de la cámara, de manera que sigue el movimiento de esta, enfatizando el movimiento horizontal.

Por otra parte, cabe destacar que la música incidental que aparece en el filme suele estar en modo eólico, a tono con los cantos. Sólo hay música en modo mayor en un momento, el de la perfecta alegría, con escalas ascendentes, pero luego pasa a modo menor. Cuando salen a predicar al mundo, el tema se presenta en Fa menor. Esta decisión puede subrayar el hecho de que los protagonistas de este capítulo son hermanos menores, como forma de subrayar lo humilde de estos frailes (Fa menor es una tonalidad menos brillante que otras como Mi menor, por ejemplo). Además de los himnos que entonan, encontramos música incidental en la secuencia de la visita de Santa Clara y su encuentro con San Francisco en Santa María de los Ángeles. Cuando llega acompañada de otras hermanas, se escucha una pieza en 4/4, en tono menor.

En cuanto a la música diegética, se reserva únicamente para las escenas en las que los monjes entonan sus cánticos y oraciones. Estos cánticos refuerzan los vínculos entre los fieles, ostentando un importante papel en las ceremonias religiosas. Los cánticos de estos monjes coreografían sus emociones, otorgando sensación de comunión entre los hermanos.

En relación con la diégesis de la película, un rasgo habitual de la música en el filme de Rossellini, es la importancia que se otorga a la naturaleza a lo largo del metraje en términos sonoros. Antes hemos comentado cómo el piar de los pájaros se sitúa en primer plano sonoro. Pero también escuchamos la lluvia en primer plano sonoro, teniendo gran relevancia incluso cuando comienzan a entonar el primer himno los religiosos, o el fuego, presente en el capítulo de Nicolaio, el tirano de Viterbo. También escuchamos el ruido de los grillos de fondo, por ejemplo, cuando se entona un himno de Gloria diegético. Otros sonidos diegéticos se incluyen en la película italiana: las campanillas que suenan en la capilla, el cencerro que se escucha cuando San Francisco se encuentra con el leproso, y el cuerno que toca Nicolaio a retreta para levantar el asedio.

Del mismo modo, el silencio ostenta un papel clave. En el cine, el silencio puede adquirir notable relevancia en lo que a proporción de significado se refiere. La ausencia de música puede aprovecharse para representar ideas como la quietud, la reflexión, la infinitud o la calma.³⁶ Frecuentemente, el silencio está asociado de manera subjetiva a estados de tranquilidad, piedad, humildad o indulgencia entre otros, empleándose en numerosas ocasiones como imitación de la intimidad, el encierro o la infinidad, conceptos relacionados con la idea de austeridad y reflexión que intentaba transmitir Rossellini.

Para la versión de Curtiz, se contó con la partitura de Mario Nascimbene (1916-2002),³⁷ compositor italiano de larga trayectoria que no era nuevo en Hollywood. Cuando aborda la música de esta película, ya ha colaborado con la industria americana desde mediados de los años 50' en grandes producciones de época como *Alejandro el Grande* (1955), *Los Vikingos* (1958) o *Salomón y la Reina de Saba* (1959).³⁸ En *Francisco de Asís* Mario Nascimbene plantea el tema principal para Francisco, otro para Clara, así como numerosos himnos y "fragmentos corales gregorianos" a cargo del Coro de la Porziuncula, el Coro de los Niños de Asís y las Hermanas Po-

36 ROMÁN, Alejandro (2017), *Análisis Musivisual. Guía de Audición y Estudio de la Música Cinematográfica*, Visión Libros, Madrid, p. 66.

37 https://www.imdb.com/title/tt0054892/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (Consulta 26/12/2022).

38 CARMONA, Luis Miguel (2008), *Diccionario de compositores cinematográficos*, T&B Editores, Madrid, pp. 360-361.

Curiosamente, Nascimbene colaboraría en el futuro con Rossellini, escribiendo la música de varios telefilmes sobre personajes históricos, entre ellos algunos de asunto religioso, como la hagiografía de otro monje: San Agustín (*Agostino d'Ippona*, 1972).

bres de Chiara, según indican Padrol y Carmona.³⁹ El compositor milanés hace gala aquí de su tendencia a crear partituras con profusión de música incidental, que Carmona consideraba en ocasiones bastante densa.⁴⁰ En Hollywood puso música a varias películas de género histórico, empleando para ello una gran orquesta sinfónica para sostener unas sólidas melodías en las que tenían un peso específico tanto los instrumentos de viento como los coros. Esto es claramente perceptible en la película de Curtiz.

La música original de Nascimbene cuenta con temas distintivos que se corresponden con algunos de los momentos clave de la historia del santo y que se utilizan para crear una cohesión temática en el filme. Especialmente, el tema "The Message", que actúa como tema principal de la película, el cual aparece repetidamente en momentos decisivos, como por ejemplo cuando Francisco cuenta a sus padres que escuchó una voz que pronunciaba su nombre, tras haber obtenido el favor del Papa para constituir su orden religiosa, o en el episodio en el que da de beber a los jaguares. La música es mayoritariamente incidental, funcionando como acompañamiento narrativo e incrementando la tensión dramática o las emociones de los personajes. El tema que escuchamos mientras Francisco recolecta piedras para la reconstrucción de la iglesia, o tras haber bendecido a los animales de los niños de la ciudad, intenta transmitir al espectador la naturaleza amable del santo. Los únicos momentos en los que se introduce música diegética son las escenas en las que Francisco parte para batallar (escuchamos fundamentalmente trompetas y percusión, a modo de fanfarria), las escenas de baile y taberna, y los coros que cantan en la iglesia. Si se comparan las películas de Rossellini y Curtiz, se observan diferencias de presencia de la música. La película americana contiene una mayor cantidad de música a lo largo del metraje. Ello es especialmente perceptible en el caso de la música incidental, preponderante en la película americana (un 11,30% frente a un 2,90%). Y ello se puede relacionar con el gusto de Hollywood por amplias partituras, pero también por el estilo particular de Nascimbene, cuyo empleo excesivo de música incidental hemos mencionado (Fig. 8).

Los instrumentos se utilizan de distintas maneras para crear diferentes atmósferas y sensaciones, empleándose por ejemplo las secciones de cuerda y viento de la orquesta durante los momentos más emotivos o dramáticos de la historia, como aquel en que Francisco revela a sus padres haber es-

39 PADROL, *Diccionario*, p. 128, y CARMONA, *Diccionario*, p. 360.

40 CARMONA, *Diccionario*, p. 359.

cuchado una voz que le hablaba; mientras que se escuchan voces humanas (coros) durante los momentos de devoción o espiritualidad, como sucede durante las escenas en las que los protagonistas se hallan en la iglesia o en el momento en el que fallece el santo. Se advierte una mayor presencia de música en la primera mitad de la película. Volvemos a escuchar la fanfarria que acompaña a los caballeros mientras marchan por tierras árabes. Al atisbar la ciudad de Damietta el ritmo se acelera, adquiriendo un matiz más épico y dramático que antecede a la batalla. Esta escena da paso a un Francisco que observa con enorme tristeza los horrores de las cruzadas. A su vez, la fanfarria de batalla resta importancia a los metales para otorgar en este momento más relevancia a la sección de cuerdas, la cual representa la tribulación y el desconsuelo que está experimentando el santo. Dos de los temas de esta película fueron utilizados posteriormente en la película *Dr. Faustus* a petición de Richard Burton.⁴¹

Nascimbene utiliza variados recursos musicales para adecuar su partitura a los diferentes momentos de la película. Por ejemplo, otorga una notable importancia a los metales en la fanfarria que acompaña la entrada de los caballeros y su aparición en momentos posteriores, como cuando marchan a la guerra. El tema presenta repetición de la tónica, y salto de quinta ascendente (Re-Re- La-La). En cambio, en la taberna encontramos música diegética, aunque en falsa diégesis: vemos un cantor, y una dulzaina que no suena. Francisco escucha el canto gregoriano que entonan quienes procesionan por las calles, y suena en primer plano, pasando al segundo en la taberna, aunque el joven lo sigue, escuchándose una nota pedal alta en los violines. En ese momento aparecerá el mendigo, y Francisco ve al Crucificado. Es una señal.

En las escenas que suceden en el castillo, cuando se muestra la fiesta, la música de Nascimbene presenta aires de danza cortesana, con el tema en la flauta, en modo mayor, si bien con ciertas resonancias renacentistas, más que medievales. En otra escena de baile suena el clave a modo de bajo continuo, en una decisión que lo aleja del ambiente sonoro medieval. Pero lo cierto es que, en Hollywood, estas danzas de reminiscencias renacentistas sonaban a medieval, o al menos así se extendió, y el público lo aceptó. En cambio, cuando Francisco emprende el viaje por el desierto, la música presenta resabios orientales, transmutándose el tema de Francisco cuando este apacigua a los leopardos.

41 ALLMUSIC, "Nascimbene: Doctor Faustus; Francis of Assisi (Original Soundtracks)". Acceso en: <https://www.allmusic.com/album/nascimbene-doctor-faustus-francis-of-assisi-original-soundtracks-mw0000982181> (Consultado el 19-05-2023).

A Clara, en la iglesia, sola, la acompaña una melodía en modo menor, en la flauta, con el arpa como acompañamiento. En la ceremonia de toma de hábito, se escucha un coro femenino en el momento en que ella renuncia a las vanidades del mundo –representadas por el vestuario y el pelo, que le cortan–, mientras reza. El recurso de las voces femeninas acompañando a Santa Clara vuelve a ser usado por Nascimbene en la secuencia de la procesión y entierro de San Francisco. Estas voces hacen acto de presencia en el momento en que aparece la santa, pues antes sonaba un coro masculino, con orquesta, en modo menor, en una melodía que evoluciona por grados conjuntos, apreciándose el sonido de la campana al fondo. De esta manera, se refuerza la presencia de Clara a través de las voces del coro. Al final, la película cierra con acordes en la sección de viento metal, apoyándose en la percusión, con los platillos.

Lo que sí comparten ambas películas es el gusto por la música empática ya que, en todo momento, el efecto que produce se adhiere de manera directa a los sentimientos suscitados por las escenas. No obstante, esto era lo habitual durante la época clásica, ya que el recurso de la música anempática comienza a cobrar presencia especialmente durante la década de los 70'. Empero, no se trata de un fenómeno exclusivo del cine moderno, ya que durante los años cincuenta también podemos encontrar algunos ejemplos de música anempática, como es el caso de *El grito* (Michelangelo Antonioni, 1957). El hecho de que las películas analizadas carezcan de música anempática podría fundamentarse en que ambos directores buscan que exista conexión entre el espectador y los personajes y la adhesión por parte de la audiencia a los sentimientos de los protagonistas. En cambio, si se utilizara música sin relación semántica con la imagen, el efecto logrado sería el de distanciamiento.

A la hora de presentar al santo de Asís, se pueden encontrar semejanzas sonoras entre las distintas películas. Por ejemplo, el "Himno de Francesco" que figuraba en la película de Michael Curtiz es retomado por el compositor Riz Ortolani con texto de Claudio Baglioni en la película *Hermano Sol, Hermana Luna*.⁴² También señala Padrol las canciones de Donovan y la música de Ortolani⁴³ en la versión inglesa de *Hermano Sol, Hermana Luna*.⁴⁴

42 PADROL, *Diccionario*, p. 128.

43 Para ciertos momentos culminantes de la película de Zeffirelli, como la audiencia papal en la Basílica de San Pedro, se planteó una partitura espectacular, en la que intervienen tanto el Coro dei Cantori delle Basiliche Romane di Pietro Carapellucci como la Orchestra Sinfonica di Roma. (PADROL, *Diccionario*, p. 149).

44 PADROL, *Diccionario*, p. 149.

Este autor planteaba la posibilidad de que el himno que figura en ambas películas formase parte del patrimonio popular, o bien de los monjes de la comunidad, razón esta por la que se habría incluido en ambas películas.⁴⁵

CONCLUSIONES

San Francisco de Asís es, sin duda, uno de los santos más atractivos para el cine, desde sus inicios hasta la actualidad. Las dos películas analizadas en este trabajo son un notable aporte a la filmografía de San Francisco, ambas realizadas a fines de la época clásica. El diferente contexto cultural y cinematográfico, así como las circunstancias sociopolíticas, contribuyeron a que el enfoque fuese distinto en las dos películas analizadas, si bien las separa apenas una década.

Ambas tuvieron como referentes literarios textos ajenos, que adaptaron con libertades. Rossellini acudió a las fuentes medievales, mientras que Curtiz adaptó, a través del guionista Eugene Vale, una reciente novela de Louis de Wohl, autor católico de obra prolífica y prolongada relación con el cine.

Respecto a los aspectos visuales, se aprecia la distinta concepción de los cineastas, procedentes de cinematografías muy diferentes. El filme de Rossellini está realizado desde una perspectiva realista, deudora en muchos aspectos de los logros del cineasta en el lustro anterior a la realización de esta película, en plena época neorrealista. En cambio, Curtiz ofrece una aproximación a la figura del santo de Asís que se enmarca en un clasicismo tardío, que convive en el tiempo con propuestas modernas, pero que entronca con una tradición de cine histórico plenamente asentada en Hollywood. Del blanco y negro se pasa a un color saturado, con una amplia y variada gama cromática que aprovecha las posibilidades del DeLuxe Color con el que se filmó. Los referentes visuales de estas películas se pueden rastrear hasta los frescos de Giotto para la Basílica de Asís. Hemos podido identificar elementos tomados de estas pinturas, especialmente en el filme de Rossellini, en el que incluso se llegan a mostrar varios detalles en el prólogo que se añadió para la versión estrenada en Estados Unidos. La influencia del pintor florentino es palpable también en el filme de Curtiz, especialmente a nivel compositivo. No obstante, este cineasta se sirve también de referentes más modernos, como sucede con los prerrafaelitas.

En lo que respecta a la construcción de los personajes, observamos de nuevo el contraste mencionado anteriormente entre un Francisco más serio, maduro y realista en su versión italiana y un líder religioso más heroico

45 PADROL, *Diccionario*, p. 149.

propio del Hollywood clásico. Las diferencias en el modo de representar a Santa Clara son todavía más notables puesto que su papel en la película de Rossellini es secundario, mientras que para Curtiz deviene un personaje fundamental que funcionará como motor de toda la primera parte de la película.

La música juega un destacado papel en ambas películas, potenciando la expresividad del apartado visual. Ahora bien, los compositores parten de puntos distintos. Renzo Rossellini plantea una partitura que hace uso de cantos gregorianos, y la música orquestal presenta leves apuntes modales. En la película de Curtiz, Nascimbene escribe una partitura densa, con una presencia mayor a lo largo del metraje, optando por texturas orquestales. En ocasiones tiene resonancias modales, más renacentistas que medievales, y otras orientalizantes para contextualizar el viaje de San Francisco por el desierto y su visita a la tienda del sultán. En este caso, la música ayuda a situar al espectador en un espacio lejano –como ya sugieren las propias imágenes–. La diferencia de localizaciones entre ambas películas hace que la variedad de colores de la música de Nascimbene no sea necesaria en el caso de la que escribió Rossellini.

BIBLIOGRAFÍA

AUMONT, Charlotte (2016), "François d'Assise superstar (Francis of Assisi, Michael Curtiz, 1961)", *Double jeu* [En ligne], vol. 13. <http://journals.openedition.org/doublejeu/335>

BARRIO, Juan Antonio (2005), "La Edad Media en el Cine del siglo XX", *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, vol. 15, pp. 256-258.

BARTOLOMEO, Beatrice (1999), "Dall'opera letteraria al film. A proposito di un libro recente", *Studi Novecenteschi*, vol. 26 (57), pp. 197-210. <http://www.jstor.org/stable/43449870>

BERMEJO, Virgilio (1996), "La difusión de la iconografía franciscana a fines de la Edad Media. 'Il Poverello' de Asís en la entalladura del siglo XV", *Espiritualidad y franciscanismo. VI Semana de Estudios Medievales*, Logroño, Gobierno de La Rioja - Instituto de Estudios Riojanos, pp. 283-300.

BORRÀS I BATALLA, Marc (2012), "El escándalo de la revelación". *Libreto de la edición de Francisco, juglar de Dios*, A CONTRACORRIENTE FILMS, Barcelona.

BRUNETTA, Gian Piero (2009), *The History of Italian Cinema: A Guide to Italian Film from Its Origins to the Twenty-first Century*, Princeton University Press, Princeton.

BRUNETTA, Gian Piero (2010), "Viaggio Nell'isola Del Cinema Che Non C'è", *Belfagor*, vol. 65 (2), pp. 133-160. <http://www.jstor.org/stable/26143612>

CARANDO, Valerio, GUTIÉRREZ HERRANZ, Rosa y LONGHI, Ludovico (2019), *De Escipión a Berlusconi. Una historia de Italia en 50 películas*, Editorial UOC, Barcelona.

CARMONA, Luis Miguel (2008), *Diccionario de compositores cinematográficos*, T&B Editores, Madrid.

CASTELLANI, Leandro (1994), *Temi e figure del cinema contemporáneo*, Studium, Italia, pp. 49-53.

CHION, Michel (2012), *La audiovisión*, Paidós Ibérica, Barcelona, pp. 45-46.

EBERT, Roger (2011), *Películas que nunca deberías ver*, Ediciones Robinbook, Barcelona.

GARIFF, David (2018), "Heavenly Earth: Visions of Saint Francis in Italian Cinema", notas que acompañaron las visualizaciones de las películas *Francesco d'Assisi*, *The Flowers of Saint Francis*, y *Hawks and Sparrows*, del 1 de abril en la National Gallery of Art, pp. 1-9.

GRAÑA, María del Mar (2023), "Francisco, Juglar de Dios. Esperanza de un Nuevo Mundo", *Sal Terrae*, vol. 111, pp. 255-267.

HAINES, John (2013), *Music in Films on the Middle Ages: Authenticity vs. Fantasy*, Routledge, New York. <https://doi.org/10.4324/9780203385470>

HARTY, Kevin J. (2015), "Review of *Music in Films on the Middle Ages: Authenticity vs. Fantasy*, by J. HAINES", *Arthuriana*, vol. 25 (1), pp. 173-175. <http://www.jstor.org/stable/24643439>

HORAN, Daniel P. (2016), "Review of *St. Francis of America: How a Thirteenth-Century Friar Became America's Most Popular Saint*, by P. Appelbaum", *American Catholic Studies*, vol. 127 (2), pp. 73-75. <http://www.jstor.org/stable/44195837>

JOHNSON, William (1973), "Review of *Brother Sun, Sister Moon*", *Film Quarterly*, vol. 26 (4), p. 60. <https://doi.org/10.2307/1211505>

KOZLOVIC, Karl (2002), "Saint Cinema: The Construction of St. Francis of Assisi in Franco Zeffirelli's *Brother Sun Sister Moon* (1972)", *The Journal of Religion and Popular Culture*, Vol. 2, (1), DOI: 10.3138/jrpc.2.1.003 <https://www.utpjournals.press/doi/abs/10.3138/jrpc.2.1.003?journal-code=jrpc>

LUQUE, Ramón (2005), "Cine Norteamericano Y Cine Europeo: Apuntes Sobre Confluencias E Influencias. En Torno A Dogville, Michael Collins Y

Hamlet", *I Congreso Internacional sobre el Cine Europeo Contemporáneo (CICEC)*, pp. 30-40.

MIRABELLA, Jean-Claude (2016), "La représentation de François d'Assise par Liliana Cavani: la vision d'une catholique contestataire ?", *Double jeu [En ligne]*, vol. 13. <http://journals.openedition.org/doublejeu/341>

ORELLANA, Juan (2007), *Como en un espejo: drama humano y sentido religioso en el cine contemporáneo*, Ediciones Encuentro, S.A., Madrid.

PADROL, Joan (2007), *Diccionario de bandas sonoras*, T&B Editores, Madrid.

POYATO, Pedro (2004): "La relación Francisco de Asís-Clara en el texto fílmico", *Trama&Fondo, Lectura Y Teoría Del Texto*, vol. 16, pp. 81-88. Http://Www.Tramayfondo.Com/Revista/Libros/43/Libro_Tramayfondo_43.Pdf

PUGLIESE, Carmen (2014): *Francisco, un santo de película. Apuntes sobre una cinematografía franciscana*, Punto Rojo Libros, Sevilla.

RILEY, Pat y SWEENEY, Julia (1993), "Julia Sweeney's Guilty PLEASURES", *Film Comment*, vol. 29 (4), pp. 31-34. <http://www.jstor.org/stable/43453966>

ROMÁN, Alejandro (2017), *Análisis Musivisual. Guía de Audición y Estudio de la Música Cinematográfica*, Visión Libros, Madrid.

ROMER, Francis (1974), "Brother Sun, Sister Moon", *The Furrow*, vol. 25 (3), pp. 168-169. <http://www.jstor.org/stable/27679908>

ROSENSTONE, Robert A. (2003), "The Reel Joan of Arc: Reflections on the Theory and Practice of the Historical Film", *The Public Historian*, vol. 25 (3), pp. 61-77. <https://doi.org/10.1525/tph.2003.25.3.61>

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2004), *Diccionario temático del cine*, Cátedra, Madrid.

SCARLATO, Alessio (2021), *Il potere dei servi. La teologia politica nel cinema italiano*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Italia, pp. 15-51.

SORLIN, Pierre (2005), "Cinéma et religion dans l'Europe du XXe siècle", *Journal of Modern European History / Zeitschrift Für Moderne Europäische Geschichte / Revue d'histoire Européenne Contemporaine*, vol. 3 (2), pp. 183-204. <https://www.jstor.org/stable/26265817>

SUBINI, Tomasso (2019), *Francesco da Assisi. Storia, arte, mito*, Carocci, Roma.

VENTURI, Lauro (1951), "Notes on Five Italian Films", *Hollywood Quarterly*, vol. 5 (4), pp. 389-400. <https://doi.org/10.2307/1209618>

WILLIAMS, David (1990), "Medieval Movies", *The Yearbook of English Studies*, vol. 20, pp. 1-32. <https://doi.org/10.2307/3507517>

XALABARDER, Conrado (2013), *El Guión Musical en el Cine*, Mundo BSO, España, pp. 35-40.

ŽIŽEK, Slavoj (1990), "Rossellini: Woman as Symptom of Man", *October*, vol. 54, pp. 19-44. <https://doi.org/10.2307/778667>

WEBGRAFÍA

ALLMUSIC, "Nascimbene: Doctor Faustus; Francis of Assisi (Original Soundtracks)". Acceso en: <https://www.allmusic.com/album/nascimbene-doctor-faustus-francis-of-assisi-original-soundtracks-mw0000982181> (Consultado el 19-05-2023).

AMERICAN FILM INSTITUTE (2019), *Francis of Assisi (1961)*. Acceso en: <https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/23043> (Consultado el 22-06-2023).

DUBLIN CORE, Fordham University (2018), "Francis of Assisi (1961)". Acceso en: el <https://medievalhollywood.ace.fordham.edu/collections/show/1> (Consultado el 10-04-2023).

NARBONA, Rafael (2018), "Roberto Rossellini: Francisco, Juglar de Dios", *Revista de Libros*. Acceso en: <https://www.revistadelibros.com/roberto-rossellinifrancisco-juglar-de-dios/> (Consultado el 16-04-2023).

SUBINI, Tomasso, "La doppia vita di francesco giullare di Dio di Tommaso subini, Sintesi del corso di Storia E Critica Del Cinema". <https://www.docsity.com/it/la-doppia-vita-di-francesco-giullare-di-dio-di-tommaso-subini/2285457/>

ROVARIS, Marco (2015), "I film su San Francesco. Povertà, parabole e ordine francescano", *TesiOnline Cinema*. Acceso en: <https://cinema.tesionline.it/cinema/articolo/i-film-su-san-francesco-povert%C3%A0-parabole-e-ordine-francescano/27128> (Consultado el 03-05-2023).

LA LARGA SOMBRA DE LA VANITAS CRISTIANA: PERVIVENCIAS Y TRANSFORMACIONES DEL HOMO BULLA EN EL AUDIOVISUAL

THE LONG SHADOW OF CHRISTIAN VANITAS: SURVIVAL AND TRANSFORMATIONS OF HOMO BULLA IN AUDIOVISUAL MEDIA

LUIS VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ

(Universitat de València)

RESUMEN

El propósito del presente texto es el estudio de la pervivencia del pensamiento cristiano de la *vanitas*, la brevedad de la vida y el desengaño en el audiovisual contemporáneo. Para ello, el texto se centra en una metáfora que compara la vida del hombre con una pompa de jabón y se estudia la pervivencia y transformaciones de dicha comparación en el audiovisual. El texto efectúa una primera contextualización general sobre películas que tratan la *vanitas* y la imagen de los niños que hacen pompas de jabón. Seguidamente, estudia tres producciones concretas (*El gran dictador*, *Amarcord* y la reciente serie *The undoing*) pues transforman esta imagen original de contenido moralizante para expresar la problemática de la guerra, la memoria o el esnobismo de la alta sociedad.

Palabras clave: *Vanitas*, *homo bulla*, audiovisual, cristianismo, pompas de jabón.

ABSTRACT

The purpose of this text is to study the survival of the Christian tradition of *vanitas*, the brevity of life and disillusionment, in contemporary audiovisual media. To this end, the text focuses on a metaphor that compares man's life to a soap bubble and studies the survival and transformations of this comparison in audiovisual media. The text first provides a general contextualisation of films that deal with *vanitas* and the image of children blowing soap bubbles. It then studies three specific productions (*The Great Dictator*, *Amarcord* and the recent series *The Undoing*) as they transform this original image of moralising content to express the problems of war, memory and the snobbery of high society.

Keywords: *Vanitas*, *homo bulla*, audiovisual, Christianity, soap bubbles.

RESUM

LA LLARGA OMBRA DE LA VANITAS CRISTIANA: PERVIVÈNCIES I TRANSFORMACIONS DE L'HOMO BULLA A L'AUDIOVISUAL

El propòsit d'aquest text és l'estudi de la pervivència del pensament cristià de la *vanita*, la brevetat de la vida i el desengany en l'audiovisual contemporani. Per això, el text se centra en una metàfora que compara la vida de l'home amb una bombolla de sabó i s'estudia la pervivència i les transformacions d'aquesta comparació en l'audiovisual. El text efectua una primera contextualització general sobre pel·lícules que tracten la *vanitas* i la imatge dels nens que fan bombolles de sabó. Tot seguit, estudia tres produccions concretes (*El gran dictador*, *Amarcord* i la recent sèrie *The undoing*) ja que transformen aquesta imatge original de contingut moralitzant per expressar la problemàtica de la guerra, la memòria o l'esnobisme de l'alta societat.

Paraules clau: *Vanitas*, *homo bulla*, audiovisual, cristianisme, bombolles de sabó.

LA VANITAS Y LA REFLEXIÓN CRISTIANA SOBRE LA VIDA HUMANA

La *vanitas* es una idea constante en el pensamiento cristiano que tiene sus orígenes en las palabras de Salomón recogidas en el libro del Eclesiastés que afirman “vanidad de vanidades, todo es vanidad”.¹ El concepto de *vanitas* alude a una reflexión de tipo existencialista y moralizante sobre la vida humana en la que la perspectiva cristiana de la vida eterna tras la muerte convierte a la vida mundana en vanidad. La verdadera vida que el cristiano espera alcanzar hace que su paso por el mundo sea visto en él como una estancia temporal falsa, percedera y despreciable. De ahí que el Eclesiastés sentencie que todo es vanidad.

El mensaje de la *vanitas* es amplio y variado ya que en torno a él orbitan una serie de temas que lo enriquecen a la par que le dan pleno sentido y que son una constante en la cultura de muchas épocas y lugares: la *vanitas* trata de la fugacidad del tiempo, de la belleza que se marchita, del carácter igualatorio de la muerte hacia todas las clases sociales, de la inutilidad del poder, del despegue del mundo o la fragilidad de la vida. La *vanitas* no puede reducirse a una de estas ideas, sino que todas ellas conforman y enriquecen su discurso a lo largo del tiempo, como si fuera un puzzle o mosaico que necesita de todas ellas para ser comprendido en su totalidad. La *vanitas* no es exclusivamente una idea enmarcada en las creencias del cristianismo sino que se convirtió en un género pictórico a partir de la Edad

1 Qo 1, 2.

Moderna² que gozó de un notable éxito especialmente en el siglo XVII. En estos años es cuando se codifica, a grandes rasgos, un tipo de representación (fig. 1) de naturaleza muerta con objetos dispuestos sobre una mesa que hablan de la muerte y el paso del tiempo como calaveras, relojes de arena, flores, espejos, velas, etc.³ Aunque la *vanitas* se concretase en un género pictórico, como idea se puede encontrar en la Edad Moderna en una amplia diversidad de ejemplos de la cultura como la literatura o la poesía.⁴ La extensa presencia de la *vanitas* en la cultura del Barroco ha llevado a algunos autores a hablar de una época plenamente nihilista, de potente escepticismo cristiano, en la que prima un sentimiento melancólico que se vehicula por medio de un lenguaje simbólico.⁵

La genealogía cultural de la *vanitas* es compleja. Como género se codifica en los siglos XVI y XVII pero no se puede olvidar que en su sustrato conceptual desempeñaron un papel importante tradiciones visuales medievales como las danzas de la muerte, las leyendas del encuentro entre los

- 2 STERLING, Charles (1959), *La nature morte de l'antiquité a nos jours*, Éditions Pierre Tisné, París.
- 3 BIALOSTOCKI, Jan (1973), *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barral Editores, Barcelona, pp. 185-226; las exposiciones de VECA, Alberto (1981), *Vanitas. Il simbolismo del tempo*, Galleria Lorenzelli, Bérgamo y TAPIÉ, Alain (1990), *Les vanités dans la peinture au xviiè siècle*, Musée du Paris, Petit Palais, París; así como DE GIROLAMI CHENEY, Liana (1992) *The symbolism of vanitas in the arts, literature, and music. Comparative and historical studies*, Edwin Mellen Press, Lewiston (Nueva York); SCALABRONI, Luisa (1999), *Vanitas. Fisionomia di un tema pittorico*, Edizioni dell'Orso, Torino; SCARAMELLA, P. (2000), *Humana fragilitas. I temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento*, Ferrari Editrice, Clusone; VALDIVIESO, Enrique (2002), *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid; LANINI, Karine (2006), *Dire la vanité à l'âge classique. Paradoxes d'un discours*, Honoré Champion Éditeur, París; VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis (2011), *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, Madrid, Ediciones Encuentro o el número monográfico de SPICA, A. É. (2005), *Littératures classiques. Discours et enjeux de la Vanité*, n° 56.
- 4 ROSALES, Luis (1966), *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica; BUXÓ, José Pascual (1975), *Muerte y desengaño en la poesía novohispana (siglos xvi y xvii)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- 5 GÁLLEGO; Julián (1984), *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Cátedra; DE LA FLOR, Fernando R. (2002), *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra; DE LA FLOR, Fernando R. (2007), *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Palma. José J. de Olañeta.



Fig. 1. Edwaert Colliert, *Vanitas*, 1663.

tres vivos y los tres muertos o la tipología de las tumbas *transi*.⁶ Aunque se trata de un concepto cristiano, la reflexión filosófica sobre la vida y la muerte también se dio, con diferencias, en época clásica, donde ya están presentes algunas ideas sobre la igualdad de la muerte o la introspección que se cristianizarán o se adaptarán a la doctrina cristiana con el paso del tiempo. Además, la *vanitas* como género y tema no se agotó con la clausura del Barroco sino que ha pervivido en el arte contemporáneo como una idea constante de la humanidad que es revisitada y reinterpretada por los artistas de todo tiempo y lugar.

6 INFANTES, Víctor (1997), *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca; BINSKI, Paul (1996), *Medieval death. Ritual and representation*, British Museum Press, Londres; FRANCO MATA, Ángela (2002), "Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las Danzas de la muerte bajomedievales en España", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n° 20, pp. 173-214; COHEN, Kathleen (1973), *Metamorphosis of a death symbol. The transi tombs in the late middle ages and the renaissance*, University of California Press, Berkeley.

LA VANITAS Y EL AUDIOVISUAL

La *vanitas* es, pues, un concepto que atraviesa la historia de la religión cristiana y de la cultura visual occidental especialmente gracias a su concreción visual en una tipología fácilmente reconocible, por la amplia difusión que tuvo en las diversas parcelas de la cultura y su pervivencia en el tiempo hasta la contemporaneidad. Sin embargo, su presencia en el audiovisual es reducida ya que no abundan precisamente las películas centradas en la *vanitas* como concepto religioso cristiano que tengan una conexión directa con la tradición visual del género. El motivo por el que la *vanitas* no ha sido un género que haya tenido tanta continuidad en el cine se debe a que no es una imagen narrativa, sino que fundamentalmente es conceptual. La *vanitas* no narra una historia que se pueda trasladar del lienzo a la pantalla del cinematógrafo con facilidad, sino que su naturaleza conceptual dificulta su adaptación. Sin embargo, esto no ha sido obstáculo para que se hicieran películas conectadas con esta tradición cultural. También hay que advertir que las películas relacionadas con la *vanitas* no son films de propaganda cristiana ni tratan de defender ningún dogma. No se puede considerar cine cristiano pero se trata de ejemplos que enlazan con una idea que fue desarrollada por el cristianismo con profusión.

Entre las películas que se aproximan al género se puede mencionar un clásico como *El séptimo sello* (Ingmar Bergman, 1957) como ejemplo de la adaptación cinematográfica de la tradición medieval de las danzas de la muerte. La película conecta con la tradición de la muerte igualatoria hacia todas las clases sociales que las danzas habían desarrollado en su formulación visual y textual pero también con la culta tradición del ajedrez como metáfora igualatoria de la muerte⁷ pues el protagonista, un caballero cruzado, debe jugar una partida contra la Muerte.

La película *Todas las mañanas del mundo* (Alain Corneau, 1991) destaca por el tratamiento de la *vanitas* en su argumento. En ella se narra la vida de un músico en la Francia jansenista del siglo XVII que tras la muerte de su esposa se recluye a explorar cómo la música puede sanar su melancolía. La película es una *vanitas* cinematográfica pues juega con los temas habituales de la tradición cultural del Barroco de la *vanitas* como la muerte, la fugacidad del tiempo, la melancolía, el menosprecio de la fama o la introspección, entre otros. *Todas las mañanas del mundo* sería un caso aislado donde, además, en la trama de esta aparece el pintor Lubin Baugin

7 BATALLER CATALÀ, A. (1998), "Representació social i tòpic de la igualtat davant la mort a través de la figuració del joc dels escacs (de Jaume de Cèssulis i Innocenci III / Joan de Gal·les a Francesc Eiximenis i Ausiàs March)", *Llengua i Literatura*, n° 9, pp. 7-47.

(1610-1663) pintando un cuadro de *vanitas*. Baugin es amigo del músico Sainte-Colombe y su presencia en la película ofrece un ejercicio de meta-pintura en el que el lienzo dentro del film despliega la reflexión sobre la inanidad de lo mundano tan característica de la *vanitas*. El recurso Barroco del cuadro dentro del cuadro se transforma en este caso en el cuadro dentro del film para teñir a toda la película con el sol negro de la melancolía. Estos dos ejemplos no agotarían la presencia de la *vanitas* en el audiovisual pues en el momento en que una película escenifica una reflexión sobre la muerte o el paso del tiempo, estaríamos ante un tema próximo o inmerso en la tradición cultural de la *vanitas*. Las películas de Bergman y Corneau son versiones cinematográficas de temas e ideas propios de la tradición cultural y cristiana de la *vanitas*. Sin embargo, si la *vanitas* es una reflexión sobre el sentido de la vida a partir de la meditación sobre la muerte, cualquier película que plantea al espectador una reflexión sobre la vida humana a partir de la certeza de la muerte entraría dentro de esta categoría. La reflexión sobre la muerte es una de esas semillas inmortales que brotan en el cine.⁸ Cualquier muerte es una *vanitas* pero tomar este principio como punto de partida para un texto de estas características ampliaría su propósito hacia unos límites inabarcables. Del mismo modo, el tema del paso del tiempo en el cine merecería un análisis que por la misma razón se ha dejado al margen. Películas como *El curioso caso de Benjamin Button* (David Fincher, 2008) o *Boyhood* (Richard Linklater, 2014) se basan en la premisa de mostrar con un caso ficticio y otro real respectivamente, los efectos del paso del tiempo y la consiguiente reflexión filosófica que ello puede implicar en el espectador.

Otros ejemplos cinematográficos como *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992) juegan de un modo más claro con los temas del bodegón, la pintura, el cine y el paso del tiempo al narrar las dificultades del pintor Antonio López por pintar unos membrillos que van madurando a una velocidad que el modo de trabajar del pintor no puede dar cuenta. En este caso, la *vanitas* se sirve de un pintor contemporáneo y del lenguaje cinematográfico para mostrar una problemática común a todos los tiempos: el inexorable paso del tiempo. Por último, *Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1997) es un poético ejercicio sobre el paso del tiempo, la melancolía y el recuerdo que actualiza estos temas con el papel del cinematógrafo en esta reflexión existencialista de largo recorrido en la cultura.

8 BALLÓ, Jordi, PÉREZ, Xavier (1997), *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Anagrama, Barcelona.

LA METÁFORA DE LAS POMPAS DE JABÓN: EL CASO DEL *HOMO BULLA*

Este repaso por algunas películas que enlazan con la tradición cultural de la *vanitas* sirve para mostrar las conexiones de la tradición cultural del Barroco con el audiovisual contemporáneo pero, como he señalado, no van a conformar el núcleo del presente texto porque extendería su extensión hacia unos límites inabarcables. Es por ello que el presente texto se centra en estudiar una serie de ejemplos cinematográficos y del audiovisual en los que se emplea un motivo muy concreto extraído de la tradición cultural y cristiana de la *vanitas*: jugar con pompas de jabón como imagen y metáfora de la fragilidad de la vida humana. Esta imagen se conoce como el *homo bulla* y tiene sus orígenes en la cultura clásica. Concretamente, en el siglo I de nuestra era se encuentra en los textos de escritores romanos como Marco Terencio Varrón, Luciano o Petronio la misma metáfora (con ligeras variantes) que compara la vida con una burbuja. En el caso de Varrón la metáfora se encuentra al comienzo de su *Res Rusticae*, donde se dirige a su mujer Fundania para expresar cuánto le ha costado escribir el texto debido a su avanzada edad. Su lamento se expresa con un *si est homo bulla, eo magis senex*, que se traduce por “si el hombre una burbuja, todavía lo es más un viejo”, sentencia que ha servido para nombrar al tema que nos ocupa, el *homo bulla est*.⁹

La comparación de la fragilidad de la vida humana con una burbuja o pompa de jabón no se trasladó a imágenes hasta finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI en un ámbito muy concreto, el norte de Europa, donde se encuentran las que se consideran las primeras traslaciones vi-

9 Var. *Re*, 1, 1, 1. De manera casi contemporánea, Luciano expresó que la vida humana se parecía a una burbuja en su diálogo de corte satírico *Caronte o Los contempladores*, donde el mítico barquero, después de hacer un viaje con Hermes para conocer qué es la vida, expresó la condición del ser humano como un caldero lleno de burbujas que explotan al más mínimo contacto entre ellas, en Luc. *Cont.* 19. En el *Satiricón* de Petronio se puede también leer la comparación de la vida humana con una burbuja en boca de Seleuco, uno de los invitados a la cena de Trimalción (XLII, 2-4). Para una panorámica de las fuentes y su permanencia en la cultura, STECHOW, Wolfgang (1938), “Homo bulla”, *The Art Bulletin*, 20/2, pp. 227-228; SAFFREY, H. D. (1972), “Homo bulla. Une image épicurienne chez Grégoire de Nysse”, en *Ekphrasis. Mélanges patristiques offerts au Cardinal Jean Daniélou*, Beauchesne, París, pp. 533-544; NASSICHUK, John (2014), “Homo bulla est: la métaphore de la bulle dans la littérature humaniste latine et française”, en BONNER, Xavier (dir.), *Le parcours du comparant. Pour une histoire littéraire des métaphores*, Classiques Garnier, París, pp. 449-467; VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis (2013), “Cuerpos de aire. Retórica visual de la vanidad”, *Goya*, n° 342, pp. 44-61.

suales de la idea y donde se popularizó gracias a Erasmo de Rotterdam, que la incluyó en sus *Adagia*. A partir de esta fecha, el *homo bulla* se concretó visualmente en un tipo iconográfico en el que uno o varios niños hacen pompas de jabón (fig. 2) o se dedican a perseguirlas y se insertó en el marco conceptual de la *vanitas* cristiana.¹⁰ La comparación de la vida del hombre con las burbujas entronca, además, con el propio sentido y profundidad del concepto *vanitas*. Una aproximación filológica al término desvela que la palabra latina *vanus*, de la que deriva *vanitas*, significa



Fig. 2. Hendrick Goltzius, *Quis evadet?*, 1594.

- 10 BERGSTRÖM, Ingvar (1991), "Homo bulla. La boule transparente dans la peinture hollandaise à la fin du XVI^e siècle et au XVII^e siècle", en TAPIÉ, *Les vanités*, pp. 49-54; EMMER, Michele (1987), "Soap bubbles in art and science: from the past to the future of math art", *Leonardo*, 20/4, pp. 327-334; EMMER, Michele (2009), *Bolle di sapone. Tra arte e matematica*, Bollati Boringhieri, Torino; EMMER, Michele (2019), *Bolle di sapone. Forme dell'utopia tra vanitas, arte e scienza*, Silvana Editoriale, Perugia; VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis (2015), "La insupportable levedad del aire: cuerpos sin carne y *vanitas* neobarroca", en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael y DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (eds.), *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispano*, Universitat de València, Valencia, pp. 101-112.

hueco, vacío, inconsistente, irreal. De hecho, es un término que forma parte del vocabulario arquitectónico para hacer referencia a un hueco o espacio vacío abierto en un muro. El término hebreo que se utiliza en el *Eclesiastés*, *hebhel*, que se tradujo por *vanitas* en la Vulgata, complementa este sentido ya que se traduce al castellano por irrealidad, vacío, inconsistente, humo o vapor. *Vanitas* hace mención, por lo tanto, a algo vacío o inconsistente, siendo las burbujas una expresión real y metafórica para subrayar la fragilidad e inconsistencia de la vida humana.¹¹

La imagen era una metáfora visual con la que se expresaba la fragilidad de la vida humana y la vanidad de las cosas mundanas que, comparadas con burbujas que flotan de un lugar a otro, dieron lugar a una tradición visual de largo recorrido que tiene cierta presencia en el audiovisual. Se puede encontrar de manera anecdótica en *La joven de la perla* (Peter Webber, 2003) y en la anteriormente citada *Todas las mañanas del mundo*, pero los casos más interesantes son *El gran dictador* (Charles Chaplin, 1941), *Amarcord* (Federico Fellini, 1973) y *The undoing*, una reciente serie de HBO (Susanne Bier, 2020). En los tres casos se encuentran escenas que remiten con variantes y transformaciones a la tipología del *homo bulla*. El sentido que en estas películas se expone al presentar el tema del *homo bulla* es diferente al contexto devocional, cristiano y moralizante que había definido la historia de esta metáfora. Estos tres últimos ejemplos cinematográficos no se asientan en la tradición cultural cristiana, sino que transforman las ideas, nociones y mensajes que provienen de esta tradición y los presentan con variaciones. De este modo, las pompas de jabón, esferas que flotan u hojas del cardo que vuelan que se encuentran en estos tres filmes son variaciones del *homo bulla* que lanzan mensajes anclados en la tradición cristiana pero transformados y adaptados, respectivamente, al contexto bélico de la segunda guerra mundial, los recuerdos melancólicos de un cineasta italiano o el juego de apariencias y vanidad de la alta sociedad neoyorkina.

EL HOMO BULLA Y LA RECREACIÓN HISTÓRICA CINEMATOGRÁFICA

La pintura ha sido la principal fuente de información para aquellos cineastas que han hecho películas ambientadas en el pasado.¹² El cine histórico se

11 STAPLES, W.E. (1943), "The 'vanity' of Ecclesiastes", *Journal of Near Eastern Studies*, vol. 2, nº 2, pp. 95-104.

12 ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús (1995), *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Paidós, Barcelona, pp. 49-90; ORTIZ, Áurea (2007), *Del cuadro al encuadre: la pintura en el cine*, MuVIM Valencia; AUMONT, Jacques (1997), *El ojo interminable. Pintura y cine*, Paidós, Barcelona.

fijó en la pintura para conseguir dar veracidad a la visualización de los hechos narrados y así dotar de efecto de realidad a la imagen cinematográfica. En el caso de las películas de temática cristiana, el repertorio visual de la tradición artística occidental ha dejado una serie de referentes que han sido y son reinterpretados y adaptados por los cineastas, especialmente aquellas películas centradas en la vida de Cristo ya que contaron con ciclos e iconos para recrear en la pantalla. El caso concreto de las pinturas sobre el *homo bulla* han servido como recurso del pasado y su uso responde a una cuestión de verosimilitud histórica pues las pinturas de temática religiosa contenían temas y tipologías codificadas hasta el detalle que apenas variaban con el paso del tiempo. Esto hacía que esas imágenes estuviesen ancladas en la cultura visual y que fuese fácilmente traducible a un nuevo medio de comunicación como es el cine que se dirige a las masas.¹³ Este recurso es el que se emplea en *La joven de la perla* (Peter Webber, 2003) y *Todas las mañanas del mundo* (Alain Corneau, 1991). Al comienzo de la primera de ellas, *Griet*, la criada interpretada por Scarlett Johansson se acerca a un grupo de niñas sentadas junto a los canales de Delft para preguntarles por la casa donde se dispone a servir. “¿Sabes dónde vive el maestro Vermeer?”, pregunta a una de las niñas que está entretenida con una pequeña pipa blanca con la que hace una pompa de jabón (fig. 3). La pregunta ha tenido lugar en una escena en la que el resto de las niñas se divertían al ver las pompas que flotan y explotan en el aire e incluso una de ellas intenta arrebatarle la pipa para hacer ella misma las pompas. Un inocente y atemporal juego de niños ha servido para mostrar al espectador el ambiente en el que la película va a acontecer, la Holanda del siglo de oro. En la segunda película, ambientada en el siglo XVII, encontramos de nuevo a unas niñas haciendo pompas de jabón como un entretenimiento propio de la infancia. La presentación al espectador de la vida y las vicisitudes del músico Monsieur de Sainte-Colombe viene brevemente interrumpida por una escena costumbrista en la que sus hijas, Madeleine y Toinette, se dedican a diversas tareas en el interior de la casa. Madeleine, la mayor, lava la ropa en una gran tinaja mientras que la pequeña Toinette, sentada en un pequeño taburete, se entretiene haciendo pompas de jabón (fig. 4). La evocación, parodia, homenaje o reconocimiento que estos planos-cuadro realizan de la tradición pictórica del *homo bulla* sirven principalmente para la correcta ambientación histórica. A modo de reprimación del pasado, la pintura convertida en plano facilita la ambientación de las películas. Sin embargo, el sentido y significado original del *homo bulla* se diluye en estas

13 ORTIZ y PIQUERAS, *La pintura en el cine*, pp. 54-59.



Fig. 3. Homo bulla en *La joven de la perla*.



Fig. 4. Homo bulla en *Todas las mañanas del mundo*.

escenas pues su función se reduce a la de proporcionar un marco visual reconocible que cargue de verosimilitud histórica a la película. Sólo en *Todas las mañanas del mundo* es posible pensar en que la imagen guarda relación con la tradición cristiana de la *vanitas* y, a modo de cita culta del pasado, incorpora al tema general de la película un pequeño apunte sobre la brevedad y fragilidad de la vida.

Webber y Corneau actúan como cineastas pictorialistas¹⁴ ya que imitan el proceder de los fotógrafos también llamados pictorialistas que en el siglo XIX y XX se dedicaron a imitar en tema y en forma las grandes pinturas de la historia del arte con la intención de elevar la fotografía a la categoría de arte y legitimar su uso y presencia en el panorama cultural del siglo XIX. Esto hizo que las alegorías renacentistas y barrocas fuesen recreadas en los estudios fotográficos con mayor o menor acierto en una suerte de plagio entre las que no faltó el *homo bulla*. Por ejemplo, fotógrafos como Clarence H. White o Heinrich Kühn imitaron en sus fotografías (fig. 5) a los pintores holandeses del Barroco que habían representado este tema, convencidos de que sus imágenes se situaban en una genealogía legítima que enlazaba con la historia del arte. Sin embargo, la recreación con el lenguaje cinematográfico o fotográfico de un cuadro Barroco no deja de ser un recurso que suele fracasar¹⁵ porque no transmite con la misma potencia el mensaje codificado en la pintura.



Fig. 5. Clarence H. White,
Woman blowing bubbles, ca. 1905.

14 BONITZER, Pascal (2007), *Desencuadros. Cine y pintura*, Santiago Arcos, Buenos Aires, p. 6; AUMONT, El ojo, p. 17.

15 BONITZER, *Desencuadros*, p. 25.

EL RECUERDO VUELA COMO LAS HOJAS DEL CARDO

Al comienzo del film *Amarcord* (Federico Fellini, 1973), una mujer grita ¡*Le manine!*, mientras los vilanos que marcan el inicio de la primavera vuelan, empujados por el viento, a través de varios espacios de la ciudad de Rimini. Con este recurso, la cámara nos muestra a los protagonistas y a diversos espacios del pueblo en los que va a acontecer la película y sirve, a la vez, para introducir una culta y sofisticada reflexión sobre la vida. Unos alegres colegiales corren tras los vilanos, los persiguen e intentan capturar mientras estos vuelan de un lugar a otro. Un charlatán captura al vuelo uno de ellos y se dirige a la cámara con una reflexión que es un lugar común sobre la inconsistencia de los vilanos que flotan de aquí para allá como las burbujas: “Los vilanos coinciden en nuestro pueblo con la primavera. Son unos vilanos errantes que vagan, vagan por aquí, vagan por allá, sobrevuelan el cementerio donde todos reposan en paz, sobrevuelan a lo largo del mar como si fueran alemanes que no sienten el frío. ¡Ay! Vagan y vagan, revolotean, revolotean, revolotean, vagan, vagan, vagan”.

La escena muestra un cambio respecto a la tradición visual del *homo bulla* ya que se han sustituido las burbujas por los vilanos. A pesar de esta sustitución, la esencia conceptual del *homo bulla* se mantiene. Por un lado, porque los vilanos flotan y vuelan de un lugar a otro como si fuesen pompas de jabón. Además, en la tradición visual, la imagen de niños que persiguen las pompas de jabón en alusión a la vacuidad de los bienes mundanos se había conformado y mantenido desde sus inicios. Un emblema de Hadrianus Junius de 1565 relacionaba el juego de niños que persigue las pompas de jabón con un ejercicio inútil y vanidoso. Para Junius, sólo los necios se preocuparían por perseguir esas pompas que flotan de un lugar a otro pues en el momento de atraparlas se desvanecerán. La mención al necio no es baladí pues en el contexto del humanismo, la necedad o la locura se asociaba con un tipo humano que se oponía al sabio cristiano. La sabiduría cristiana descansaba en la *meditatio mortis* y en el *contemptus mundi*, mientras que el necio era el loco que se aferraba a los bienes mundanos. Además, en el siglo XVI, el necio se conformó como una tipología muy concreta gracias al atributo de un gorro o caperuza con cascabeles que identificaba a estos locos. En el caso de Fellini, el charlatán que atrapa uno de esos vilanos evidencia una demencia que lo aproxima a la tradición de la *stultitia* clásica. Con dificultades para hablar y con un aspecto harapiento, este loco hace una reflexión sobre la condición existencial de los vilanos, pues su llegada coincide con la primavera y el renacer de la vida,

16 Qo 1, 14.

17 SIGÜENZA, José (1988), *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Aguilar, Madrid, pp. 542-544.

flotan por el cementerio en alusión a la muerte y vagan de un lado a otro como un anhelo que se intenta atrapar.

Por otro lado, los niños persiguen e intentan atrapar esos vilanos en un ejercicio cargado de sentido. Perseguir es un concepto clave en la retórica del *homo bulla*. Los niños persiguen las burbujas en la tradición del *homo bulla*, que es como perseguir la nada, como intentar apresar el vacío, expresando la imposibilidad de tocar y atrapar lo que es incorpóreo, algo que el *Eclesiastés* recordaba pues “todo es vanidad y atrapar vientos”.¹⁶

La condición existencial del ser humano se reduce a perseguir cosas sin valor o cosas etéreas que significan la inconsistencia de lo mundano, ya sea con las pompas de jabón, los vilanos o como en el heno. Una obra pictórica como *El carro del heno* ya anunciaba en su tabla central que perseguir e intentar atrapar las cosas que no tienen consistencia es un ejercicio inútil y vanidoso. Perseguir la vanidad es el tema que trata *El carro de heno* de El Bosco según el comentario que Fray José de Sigüenza realizó sobre la tabla,¹⁷ una explicación que describe al hombre desterrado del Paraíso que tan sólo se ocupa de perseguir una gloria que es vana y efímera como el heno.¹⁸ Perseguir heno es como perseguir burbujas, pura vanidad, pura inanidad. Perseguir vilanos es como intentar atrapar el viento, un imposible y un ejercicio de vanidad. Perseguir las burbujas es como perseguir la nada, el vapor o el humo, ya que “todas las cosas que son hechas de nada se convertirán en nada”.¹⁹ Son apariencia de algo, se mueven de un lugar a otro, son una ilusión, una ficción, pero en su interior no tienen nada. Descubrir que bajo esa apariencia se encuentra un vacío real, pero también metafórico y metafísico, conlleva la melancolía y el duelo propios de los desengañados. Cuando lo real ya no es lo que era, la nostalgia (digamos también la melancolía) cobra todo su sentido, como bien denuncia Baudrillard.²⁰ Cuando las burbujas que se persiguen se rompen al mínimo contacto deviene el duelo propio del desengañado que descubre por analogía (la

18 Metáfora extraída por un lado de Isaías, “toda carne es hierba y todo su esplendor como la flor del campo” (Is 40, 6) y de los Salmos, “el hombre es como heno, y sus glorias, como la flor del campo” (Sal 102, 11). El Bosco también pudo tomar como referencia un proverbio flamenco que dice “el mundo es como un carro de heno y cada uno coge lo que puede”, en BANGO TORVISO, Isidro y MARÍAS, Fernando (1982), *Bosch. Realidad, símbolo, fantasía*, Madrid, Sílex, p. 155. Ripa también coloca al heno en su alegoría de la Vanagloria por los mismos motivos, en RIPA, Cesare (1996), *Iconología*, Akal, Madrid, pp. 381-382.

19 ESTELLA, Diego de (1576), *Primera parte del libro de la vanidad del mundo*, Mathias Gast, Salamanca, fol 79r.

20 BAUDRILLARD, Jean (2005), *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, p. 19.

que establece la metáfora) que su cuerpo es igual de frágil. El *homo bulla* es una fórmula que invita a desactivar la pasión por el mundo en aras de una pulsión por la eternidad, pues el propio cuerpo del desengañado es un agente semiótico que vehicula los conceptos de vacío y nada que expresan las burbujas.

La originalidad de la escena de Fellini hay que cuestionarla en relación con sus posibles vínculos con la tradición cultural del Barroco. Hay que señalar que un emblema de Sebastián de Covarrubias de 1610 ya desarrollaba la misma escena de la película, con unos niños que persiguen los vilanos que vuelan empujados por el aire en la *pictura* del mismo junto al mote *Et omnia vanitas*, señalando la conexión entre vanidad, vilanos y *homo bulla*. Covarrubias explica en el comentario que acompaña al emblema que perseguir los vilanos es como perseguir los bienes terrenales pues “suelen los niños coger las hojas secas del cardo, que ellos llaman milanos, por ir bolando en el ayre, y despues de aver corrido tras ellos auiendolos a las manos se les deshazen entre ellas, y se hallan corridos y burlados. Los que van siguiendo las cosas temporales son niños, y ellas flores de los cardos espinosos, a los quales el Señor comparó las riquezas”.²¹ Con este emblema de trasfondo, los vilanos y las pompas de jabón quedan equiparados pues en ambos casos se trata de perseguir algo que es inconsistente y vacío. Fellini, conocedor o no de esta tradición (no hay constancia, hasta la fecha, de otros emblemas o imágenes en el panorama europeo del Barroco o en la tradición humanista italiana con niños que persigan vilanos), deja una escena en la que el inocente juego de niños encierra una reflexión sobre el melancólico paso del tiempo.

La escena de Fellini tiene un poso de desengaño Barroco pues la llegada de la primavera con la que empieza la película alude al ciclo de la vida y la resurrección tras el invierno. Además, uno de los planos se detiene en el cementerio para subrayar la contigüidad entre vida y muerte. Los vilanos tiñen toda la película de un tono metafísico²² que, en realidad, ha acompañado la metáfora del *homo bulla* desde sus inicios en época clásica con mayor o menor intensidad. En las películas de Fellini siempre aparece lo clásico entendido como un repositorio de arquetipos jungianos que conectan el pasado y el presente de manera discontinua a través de una compleja red de influencias, pervivencias y tradiciones. El clasicismo de Fellini ha sido interpretado, además, como un intento de encontrar sig-

21 COVARRUBIAS, Sebastián de (1610), *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, Madrid, fol. 206r-206v.

22 VINCENZI, Monica y CASA, Luigi (2019), *Fellini metafísico. La riconciliazione tra sogno e realtà*, Armando Editore, Roma, pp. 240-254.

nos de vitalidad en la decadencia²³ por lo que los vilanos primaverales que dan comienzo y concluyen la película son una reflexión sobre la vida y la muerte. Además, los vilanos de *Amarcord* están hechos de la misma textura que los recuerdos: son inconsistentes, vagan, van de un lugar a otro y son inasibles como las burbujas. La película es un ejercicio del recuerdo y un intento de capturar al vuelo las imágenes de la infancia. El título de la película viene de “*a m’arcord*” que en dialecto de la zona significa “yo me acuerdo”. Sus escenas, personajes, anécdotas provienen del recuerdo, del pasado que ya no existe pero que pervive en forma de recuerdo en la memoria. Son recuerdos que vagan de un lugar a otro de la memoria, inasibles, inconsistentes, distorsionados, como una burbuja, y que se capturan en las imágenes que conforman la película.²⁴

EL MUNDO COMO FRÁGIL BURBUJA

Otra de las películas en las que se reformula la tradición cristiana del homo bulla es *El gran dictador*. En este caso, la pompa de jabón se transforma en un globo lleno de aire que representa el mundo. El mundo queda comparado con una gran burbuja que flota en las manos de un dictador jugueteo e infantiloides. La metáfora de la burbuja era una imagen muy poderosa para transmitir nociones como la fragilidad del mundo en el clima bélico de los años 30 y 40 del siglo XX. Si en el Barroco se asociaba el mundo con la burbuja para subrayar su vanidad, en *El gran dictador* se emplea la misma metáfora con un sentido totalmente diferente: el mundo es una frágil burbuja en manos de dictadores como Adenoid Heynkel, socios de Adolf Hitler en la película dirigida y protagonizada por Charles Chaplin. Es curioso señalar que los dos, Hitler y Chaplin, nacieron el mismo año con sólo cuatro días de diferencia y que ambos tenían un sorprendente parecido físico que, entre otros motivos, impulsaron al cineasta a filmar este alegato antibélico que se gestó y nació rodeado de polémica. No obstante, a pesar de las presiones, Chaplin continuó con el proyecto. Parece ser que un guionista amigo suyo le aconsejó con las siguientes palabras: “aquí hay un momento de la historia del hombre, cuando el peor villano conocido por la civilización, y el mayor comediante conocido por esa civilización se parecen físicamente entre sí (...). No tienes que decidir sobre esta película. Ya está decidido. Es inevitable”.²⁵

23 CARRERA, Alessandro (2019), *Fellini's eternal Rome. Paganism and Christianity in the films of Federico Fellini*, Bloomsbury, London, pp. 2-3.

24 PEDRAZA, Pilar y LÓPEZ GANDÍA, Juan (1999), *Federico Fellini*, Cátedra, Madrid, pp. 259-279, KEZIC, T. (2007). *Fellini. La vida y las obras*, Tusquets, Barcelona, pp. 303-309.

25 RIAMBAU, Esteve (2000), *Charles Chaplin*, Cátedra, Madrid, p. 328.

Los sueños colonizadores y dominadores de Heynkel sobre el mundo se escenifican y satirizan en una escena alegórica que expresa la insoportable levedad de la política internacional de la época en la que el dictador juega con una bola del mundo hinchable: la lleva de un lado para otro, la toca dulcemente, la mueve, la impulsa con el trasero, danza con ella hasta que explota y el gran dictador se sorprende y asusta como un niño incapaz de controlar sus sentimientos (fig. 6). La fragilidad del mundo expresada en una metáfora de antigua tradición aunque renovada en el contexto bélico del momento. Chaplin quiso hacer con su película una burla de la vacuidad de los discursos propagandísticos del Führer, tanto visuales como hablados. La imagen que crea Chaplin en su película es una respuesta a la imagen construida por Riefensthal en *El triunfo de la voluntad*, un intento por desinflar el mito de poder y de grandeza que la propaganda nazi trataba de difundir por medios visuales. Además, el discurso final de Heynkel pretende mostrar que la palabrería de Hitler era también vacía y que no había nada bajo una imagen construida con el propósito de persuadir: "La jerizonga del dictador, los micrófonos que se pliegan a los bramidos del orador, y sobre todo las masas subyugadas que, al final del largometraje se beben las palabras llenas de humanismo del barbero, alias el líder, no tienen solamente el objeto de mostrar hasta qué punto la propaganda nazi es ridícula, sino que Chaplin quiere llamar la atención sobre el lenguaje político de Hitler, que no es sino palabrería vacía y grosera".²⁶ No sólo el mundo es frágil sino que los discursos también pueden ser aire.

El gran dictador remite a la tradición visual y cultural de la *vanitas* por varios motivos. En primer lugar, hay que señalar que la idea de representar a Heynkel como un niño o con aire infantil e inmaduro la obtuvo Chaplin de una serie de caricaturas de la Primera Guerra Mundial que representaban los deseos imperialistas del káiser Guillermo como un niño que hace pompas de jabón. Estas sátiras estaban basadas, a su vez, en la tradición del *homo bulla* y en un cuadro muy específico de John Everett Millais, *A child's world* (1886), que representa a un niño haciendo pompas de jabón que tuvo un fuerte impacto en la cultura anglosajona. Por otro lado, hay que mencionar que la representación del mundo como una frágil burbuja entroncaba con la tradición de la *vanitas* que ya había desarrollado esta idea. En la Edad Moderna, la metáfora de la fragilidad que la burbuja proporcionaba se amplificó para referirse al propio mundo, una asociación que además casaba con su forma esférica. Un grabado de Theodor Galle

26 SAND, S (2004), *El siglo XX en pantalla*, Crítica, Barcelona, p. 258.



Fig. 6. Chaplin juega con el mundo como burbuja en *El gran dictador*.

titulado *Speculum falax* es muy expresivo en este sentido ya que representa a un zorro, animal proverbial de la falsedad y el engaño, inflando una gran pompa de jabón que representa el mundo.²⁷ Una de las inscripciones que acompaña la imagen recuerda que éste es el espejo más engañoso de todos, algo de lo que Diego de Estella ya advertía en el Barroco al señalar la condición etérea, volátil, del mundo pues “a muchos engaña, y a grande multitud de gente ciega. Quando huye es nada, siendo visto es sombra, y quando se ensalça, es humo”.²⁸ La metáfora del mundo como burbuja engañosa y vacía se adapta al contexto bélico del siglo XX para señalar la fragilidad de este ante los peligros de las políticas de los dictadores. Lo que se evidencia es que una metáfora de calado moralizante y cristiana se transforma y adapta a un contexto bélico y satírico en el que el mundo es comparado con una burbuja con el propósito de poner de manifiesto su fragilidad. La moralidad cristiana se transforma en una reflexión moral de otro tipo pues busca trasladar al espectador que la muerte es una sombra amenazante sobre un mundo frágil cuando los dictadores juegan con él.

27 DAVID, J. (1610), *Duodecim specula deum aliquando videre desideranti concinnata*, Ex officina Plantiniana, apud Ioannem Moretum, Antuerpiae, p. 12.

28 ESTELLA, Diego de (1581), *Segunda parte del libro de la vanidad del mundo*, Juan Fernández, Salamanca, fol. 2r.

THE UNDOING: MUERTE Y DESENGAÑO EN LA ALTA SOCIEDAD

La serie *The undoing* (Susanne Bier, 2020) emitida en HBO, actualizará la imagen de los niños que juegan con pompas de jabón para significar el mundo de falsas apariencias de la alta sociedad neoyorkina. La trama de la serie se centra en el matrimonio formado por Grace Sachs (Nicole Kidman) y Jonathan Fraser (Hugh Grant), psicóloga y oncólogo respectivamente, que ven dramáticamente alterada su exitosa vida profesional y familiar tras el asesinato de una de las madres del colegio al que llevan a sus hijos. Es en los créditos iniciales de la serie donde se despliega la imagen del *homo bulla*, actualizada en una niña pelirroja, de estética prerrafaelita, que se dedica a jugar y a perseguir varias pompas de jabón mientras suena la canción *Dream a little dream* interpretada por Nicole Kidman, actriz protagonista de la serie.²⁹

La niña salta sobre una cama, como un juego infantil, mientras alarga su brazo para atrapar una pompa de jabón que flota en el aire (fig. 7). En los siguientes planos, las burbujas flotan mientras vemos las manos de la niña que intentan tocarlas o atraparlas. En la introducción se suceden diversas imágenes relacionadas temáticamente con la fugacidad como flores, lluvia o reflejos en el agua que se ven interrumpidos por un reguero de gotas de sangre que prelude el asesinato que va a marcar la trama de la serie. El último plano de los créditos muestra de nuevo a una burbuja que flota mientras uno de los dedos de la niña se acerca lentamente para tocarlo para, a continuación, hacer que la pompa de jabón explote.

La elección de una niña que persigue pompas de jabón como leitmotiv de la introducción encaja perfectamente en la trama de la serie pues un asesinato servirá para desvelar un mundo de apariencias, sueños y engaños en la alta sociedad neoyorkina. La vanidad del pensamiento cristiano que reclamaba la renuncia de los bienes mundanos se transforma en la vida de los multimillonarios norteamericanos que disfrutaban de los placeres y de los bienes materiales. La ostentación y el éxito quedan difuminados por la muerte, como si la llegada de la parca con el asesinato sirviese para hacer explotar la burbuja social en la que vive la familia protagonista.

La canción que acompaña las imágenes, *Dream a little dream of me*, es una popular melodía que refuerza el sentido de ensoñación e ilusión que las burbujas habían transmitido desde la conformación de la metáfora del *homo bulla*. La letra habla de los sueños y de evocar la presencia del amado o amada ausente, como si en el ámbito de lo onírico se pudieran imaginar que los anhelos cobran vida y tienen consistencia. Esto es lo que

29 https://www.youtube.com/watch?v=u1Teoi-Y_sk



Fig. 7. Pompa de jabón en la introducción de *The undoing*.

une las pompas de jabón con los sueños. Ambos tienen en común que son cosas inasibles, etéreas y volátiles, con apariencia de consistencia pero, en el fondo, se desvanecen cuando se intentan apresar o retener. La burbuja que explota es metáfora del desengaño que acontece a la protagonista ante la vida que ha compartido con su marido, pues tras ese asesinato se desvelarán las mentiras y apariencias que lo habían conformado. Una vida brillante como una burbuja ha resultado, al final, una vida hueca y vacía, como una burbuja explotada. En el fondo, es lo que han significado las burbujas desde hace dos milenios.

En un momento de la introducción la niña pelirroja juega con una bola de nieve, un juguete que simula un paisaje sobre el que nieva. Este juguete es también un objeto que evoca la infancia, los juegos de niños y también los sueños que se anhela recuperar. En *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941), la famosa escena del globo de nieve que cae de sus manos y rueda por la escalera hasta quebrarse, precede a la muerte del protagonista y es el motivo que nos traslada a la infancia de Kane cuando pronuncia la enigmática palabra "Rosebud". La escena es un complejo juego con el espacio³⁰ pero sirve para mostrar la evocación de la infancia en los últimos momentos de vida de Kane. El globo de nieve y el trineo son los objetos que trasladan al espectador a la infancia de Kane y sirven para mostrar la melancólica añoranza de la infancia. El globo y el trineo evocan los juegos

30 JAFFE, Ira (1979), "Film as the narration of space: Citizen Kane", *Literature/Film Quarterly* vol. 7, n° 2, pp. 99-111.

infantiles de Kane, como las pompas de jabón lo son como alegoría de la infancia de la humanidad.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Todos los ejemplos comentados tienen en común la evocación de un pasatiempo infantil como tema con el que alegorizar la vida humana. La tradición cristiana de la *vanitas* asentó la idea de que en el juego podía contenerse una metáfora sobre la existencia y conformó una imagen en la que perseguir pompas de jabón se llenó de moralidad. La popularidad y difusión de la imagen llevó a definir el siglo XVII como el siglo de oro de las pompas de jabón. Este éxito no puede entenderse sin la importancia que la retórica visual y la alegoría tuvieron en el Barroco como herramientas interpretativas del mundo. Las metáforas y la ficcionalización de cualquier aspecto de la vida hicieron posible que la vida humana fuese comparada con tanto éxito con un juego infantil. La existencia es frágil como una pompa de jabón es la estrategia retórica que dio sentido a una visión cristiana de la vida humana. Tras el Barroco histórico, sin embargo, la alegoría como recurso comenzó a decaer y fue duramente criticada por el pensamiento ilustrado que atacó los excesos metafóricos del barroco. La metáfora del *homo bulla* no acabó por desaparecer sino que su pervivencia y transformación en los ejemplos analizados en el presente artículo pone de manifiesto que la estrategia alegórica todavía tenía mucho que decir. Lo que merece ser destacado es que la pervivencia de esta metáfora en el audiovisual contemporáneo evidencia la continuidad entre la historia del arte y el cine. El arte contemporáneo ha sido tradicionalmente rupturista respecto a la tradición clásica y al recurso a la alegoría, pero es en el audiovisual donde se encuentra una gran variedad de referencias a esa tradición y al uso de las metáforas visuales. Todo ellos debe hacernos reflexionar sobre el alcance la tradición humanista que había forjado estas metáforas hace cinco siglos y cuyo ecos todavía resuena en producciones cinematográficas y en series de entretenimiento. El empleo de esta tradición en el audiovisual está marcado por dos líneas muy claras. Por un lado, la evocación historicista con el ánimo de recrear de manera fidedigna una película ambientada en los años del Barroco. Por otro, la transformación y adaptación de la vieja metáfora de las pompas de jabón a un panorama plenamente actual. El recuerdo como algo que flota, el mundo como frágil burbuja o las apariencias de la alta sociedad son las versiones cinematográficas de una vieja historia extraída de la cultura clásica convenientemente adaptada al cristianismo. La vitalidad y actualidad de esta antigua metáfora nos enseña la inmortalidad de las semillas de la cultura.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, Jacques (1997), *El ojo interminable. Pintura y cine*, Paidós, Barcelona.
- BALLÓ, Jordi, PÉREZ, Xavier (1997), *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Anagrama, Barcelona.
- BANGO TORVISO, Isidro y MARÍAS, Fernando (1982), *Bosch. Realidad, símbolo, fantasía*, Vitoria, Sílex.
- BATALLER CATALÀ, A. (1998), "Representació social i tòpic de la igualtat davant la mort a través de la figuració del joc dels escacs (de Jaume de Cèssulis i Innocenci III / Joan de Gal·les a Francesc Eiximenis i Ausiàs March)", *Llengua i Literatura*, n° 9, pp. 7-47.
- BERGSTRÖM, Ingvar (1991), "Homo bulla. La boule transparente dans la peinture hollaindaise à la fin du XVIe siècle et au XVII siècle", en TAPIÉ, Alain (1990), *Les vanités dans la peinture au XVIIe siècle*, Musée du Paris, Petit Palais, París, pp. 49-54.
- BIALOSTOCKI, Jan (1973), *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barral Editores, Barcelona.
- BINSKI, Paul (1996), *Medieval death. Ritual and representation*, British Museum Press, London.
- BONITZER, Pascal (2007), *Desencuadros. Cine y pintura*, Santiago Arcos, Buenos Aires.
- BUXÓ, José Pascual (1975), *Muerte y desengaño en la poesía novohispana (siglos XVI y XVII)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- CARRERA, Alessandro (2019), *Fellini's eternal Rome. Paganism and Christianity in the films of Federico Fellini*, Bloomsbury, London.
- COHEN, Kathleen (1973), *Metamorphosis of a death symbol. The transi tombs in the late middle ages and the renaissance*, University of California Press, Berkeley.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1610), *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, Madrid.
- DAVID, J. (1610), *Duodecim specula deum aliquando videre desideranti concinnata*, Ex officina Plantiniana, apud Ioannem Moretum, Antuerpiae.
- DE GIROLAMI CHENEY, Liana (1992) *The symbolism of vanitas in the arts, literature, and music. Comparative and historical studies*, Edwin Mellen Press, Lewiston (Nueva York).
- DE LA FLOR, Fernando R. (2002), *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra.
- DE LA FLOR, Fernando R. (2007), *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Palma. José J. de Olañeta.

EMMER, Michele (1987), "Soap bubbles in art and science: from the past to the future of math art", *Leonardo*, 20/4, pp. 327-334.

EMMER, Michele (2009), *Bolle di sapone. Tra arte e matematica*, Bollati Boringhieri, Torino.

EMMER, Michele (2019), *Bolle di sapone. Forme dell'utopia tra vanitas, arte e scienza*, Silvana Editoriale, Perugia.

ESTELLA, Diego de (1576), *Primera parte del libro de la vanidad del mundo*, Mathias Gast, Salamanca.

ESTELLA, Diego de (1581), *Segunda parte del libro de la vanidad del mundo*, Juan Fernández, Salamanca.

FRANCO MATA, Ángela (2002), "Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las Danzas de la muerte bajomedievales en España", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, nº 20, pp. 173-214.

GÁLLEGO; Julián (1984), *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Cátedra.

INFANTES, Víctor (1997), *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.

JAFFE, Ira (1979), "Film as the narration of space: Citizen Kane", *Literature/Film Quarterly* vol. 7, nº 2, pp. 99-111.

KEZIC, T. (2007). *Fellini. La vida y las obras*, Tusquets, Barcelona.

LANINI, Karine (2006), *Dire la vanité à l'âge classique. Paradoxes d'un discours*, Honoré Champion Éditeur, París.

NASSICHUK, John (2014), "Homo bulla est: la métaphore de la bulle dans la littérature humaniste latine et française", en BONNER, Xavier (dir.), *Le parcours du comparant. Pour une histoire littéraire des métaphores*, Classiques Garnier, París, pp. 449-467.

ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús (1995), *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Paidós, Barcelona.

ORTIZ, Áurea (2007), *Del cuadro al encuadre: la pintura en el cine*, MuVIM Valencia.

PEDRAZA, Pilar y LÓPEZ GANDÍA, Juan (1999), *Federico Fellini*, Cátedra, Madrid.

RIAMBAU, Esteve (2000), *Charles Chaplin*, Cátedra, Madrid

ROSALES, Luis (1966), *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid.

SAND, S (2004), *El siglo XX en pantalla*, Crítica, Barcelona.

- SAFFREY, H. D. (1972), "Homo bulla. Une image épicurienne chez Grégoire de Nysse", en *Ekphrasis. Mélanges patristiques offerts au Cardinal Jean Daniélou*, Beauchesne, París, pp. 533-544.
- SCALABRONI, Luisa (1999), *Vanitas. Fisionomia di un tema pittorico*, Edizioni dell'Orso, Torino.
- SCARAMELLA, P. (2000), *Humana fragilitas. I temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento*, Ferrari Editrice, Clusone.
- SIGÜENZA, José (1988), *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Aguilar, Madrid.
- SPICA, A. É. (2005), *Littératures classiques. Discours et enjeux de la Vanité*, n° 56.
- STAPLES, W.E. (1943), "The 'vanity' of Ecclesiastes", *Journal of Near Eastern Studies*, vol. 2, n° 2, pp. 95-104.
- STECHOW, Wolfgang (1938), "Homo bulla", *The Art Bulletin*, 20/2, pp. 227-228.
- STERLING, Charles (1959), *La nature morte de l'antiquité a nos jours*, Éditions Pierre Tisné, París.
- TAPIÉ, Alain (1990), *Les vanités dans la peinture au XVII^e siècle*, Musée du París, Petit Palais, París.
- VALDIVIESO, Enrique (2002), *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- VECA, Alberto (1981), *Vanitas. Il simbolismo del tempo*, Galleria Lorenzelli, Bérgamo.
- VINCENZI, Monica y CASA, Luigi (2019), *Fellini metafísico. La riconciliazione tra sogno e realtà*, Armando Editore, Roma.
- VIVES-FERRANDIZ SÁNCHEZ, Luis (2011), *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, Ediciones Encuentro, Madrid.
- VIVES-FERRANDIZ SÁNCHEZ, Luis (2013), "Cuerpos de aire. Retórica visual de la vanidad", *Goya*, n° 342, pp. 44-61.
- VIVES-FERRANDIZ SÁNCHEZ, Luis (2015), "La insoportable levedad del aire: cuerpos sin carne y vanitas neobarroca", en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael y DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (eds.), *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispano*, Universitat de València, Valencia, pp. 101-112.

ESCUCHAR EL CUERPO: UNA APROXIMACIÓN ICONOGRÁFICA A LA REPRESENTACIÓN DEL CUIDADO, DE LA TRADICIÓN PICTÓRICA CRISTIANA AL CINE Y LA ESFERA PÚBLICA CONTEMPORÁNEOS

LISTENING TO THE BODY: AN ICONOGRAPHIC APPROACH TO THE REPRESENTATION OF CARE, FROM THE CHRISTIAN PICTORIAL TRADITION TO CONTEMPORARY FILM AND PUBLIC SPHERE

IVAN PINTOR IRANZO

(Universitat Pompeu Fabra)

RESUMEN

El presente artículo se aproxima a la iconografía de los cuidados médicos, sanitarios y paliativos en el cine y la esfera pública contemporánea. Si bien la pandemia de SARS-Cov-2 entre 2019 y 2022 dotó de una visibilidad cotidiana tanto al ámbito sanitario como el campo específico de los cuidados, su praxis ha estado tradicionalmente infrarrepresentada. Al tratarse de lo que Hannah Arendt denomina una labor, no un trabajo con frutos tangibles, la praxis de los cuidados –casi siempre en manos de mujeres tanto en el espacio doméstico como en el contexto de las órdenes religiosas– ha tenido poca presencia en el cine y las imágenes de la esfera pública, donde el ámbito sanitario a veces se concretaba únicamente en imágenes de intervenciones quirúrgicas asociadas a lo masculino. A partir de una metodología iconológica fundada en la labor de Aby Warburg, se articula una aproximación a la fenomenología del cuidado concebida como remontaje de los gestos del cuidado en la esfera pública contemporánea y atenta a las supervivencias de la iconografía cristiana.

Palabras clave: Cuidado, asistencia sanitaria, género, enfermedad, cuerpo, covid-19, motivo visual, iconografía cristiana, iconología, Aby Warburg, emoción, gesto, *Nachleben*, *Pathosformeln*, Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, Capitalismo.

ABSTRACT

This article examines the iconography of medical, health and palliative care in contemporary cinema and the public sphere. While the SARS-Cov-2 pandemic between 2019 and 2022 brought everyday exposure to both the healthcare

field and the specific field of care, its praxis has traditionally been underrepresented. As it is what Hannah Arendt calls a labour, not a job with tangible fruits, the praxis of care –almost always in the hands of women both in the domestic space and in the context of religious orders– has had little presence in the cinema and images of the public sphere, where the health field was sometimes only concretised in images of surgical interventions associated with masculinity. Using an iconological methodology based on the work of Aby Warburg, an analysis is made of the phenomenology of care conceived as a reconstruction of the gestures of care in the contemporary public sphere and attentive to the remnants of Christian iconography.

Keywords: Care, healthcare, gender, sickness, body, covid-19, visual motif, Christian iconography, iconology, Aby Warburg, emotion, gesture, *Nachleben*, *Pathosformeln*, Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, Capitalism.

RESUM

ESCOLTAR EL COS: UNA APROXIMACIÓ ICONOGRÀFICA A LA REPRESENTACIÓ DE LES CURES, DE LA TRADICIÓ PICTÒRICA CRISTIANA AL CINEMA I L'ESFERA PÚBLICA CONTEMPORÀNIES

Aquest article s'aproxima a la iconografia de les cures mèdiques, sanitàries i pal·liatives al cinema i l'esfera pública contemporània. Si bé la pandèmia de SARS-Cov-2 entre el 2019 i el 2022 va dotar d'una visibilitat quotidiana tant l'àmbit sanitari com el camp específic de les cures, la seva praxi ha estat tradicionalment infrarepresentada. En tractar-se del que Hannah Arendt anomena una tasca, no un treball amb fruits tangibles, la praxi de les cures –gairebé sempre en mans de dones tant a l'espai domèstic com en el context de les ordres religioses– ha tingut poca presència al cinema i les imatges de l'esfera pública, on l'àmbit sanitari de vegades es concretava únicament en imatges d'intervencions quirúrgiques associades a allò masculí. A partir d'una metodologia iconològica fundada en la tasca d'Aby Warburg, s'articula una aproximació a la fenomenologia de la cura concebuda com a remuntatge dels gestos de la cura a l'esfera pública contemporània i atenta a les supervivències de la iconografia cristiana.

Paraules clau: Cura, assistència sanitària, gènere, malaltia, cos, covid-19, motiu visual, iconografia cristiana, iconologia, Aby Warburg, emoció, gest, *Nachleben*, *Pathosformeln*, Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, Capitalisme.

Con la pandemia de COVID-19 provocada por el coronavirus SARS-CoV-2, la esfera pública se vio asaltada por imaginarios antes relegados al género cinematográfico de la ciencia-ficción. Calles vacías en grandes ciudades invadidas por animales silvestres, rostros velados por mascarillas quirúrgicas, equipos sanitarios con trajes de protección EPI y traslados e inhumaciones masivas de cadáveres sustentaron una retórica de guerra, sacrificio, culpa y enfermedad en cuyo centro el cuerpo frágil, vulnerado, de los enfermos concedió una súbita visibilidad al entorno hospitalario y a la praxis de los cuidados clínicos. Basta hacer una búsqueda en Google con las palabras "COVID" y "hospital" para recobrar el vasto friso de imágenes hospitalarias, equipos sanitarios agotados y pacientes intubados y conectados a aparatos de monitorización que ocuparon las portadas de la mayor parte de diarios entre 2020 y 2021. Sin embargo, el final de los confinamientos y la necesidad de revitalizar la economía a mediados de 2021 barrió de los medios de comunicación la imagen de los sanitarios y, con ella, la iconografía del cuidado que únicamente había podido conquistar de manera plena la esfera pública a través de su inscripción en la retórica bélica de la lucha contra el virus.

En el presente artículo, se aborda la iconografía del cuidado tanto como la del cuerpo fragilizado, requerido de una atención constante. "Dar de comer al hambriento, dar de beber al sediento, dar posada al peregrino, vestir al desnudo, visitar a los enfermos y visitar a los presos" son las Obras de Misericordia corporales que la tradición cristiana reconoce a partir del Evangelio de Mateo (Mt 25,31-46), a las que por lo común se añade el deber de enterrar a los difuntos. La atención hacia los enfermos forma parte de las prescripciones éticas y morales de todas las sociedades y credos

religiosos, como ha sido estudiado en el ámbito de la antropología (Boas 1895; Lévi-Strauss 1995: 195), así como en el contexto específico de las grandes religiones monoteístas (Servus, 1980: 1; Rubenstein, 2022: 249; Munawar, 2022: 319), que determinan con frecuencia la estructura conceptual de la bioética del cuidado secularizado contemporáneo (Ashley, deBlois, O'Rourke, 2006: 18). En ese contexto, la iconografía cristiana destaca por haber creado un doble cauce representativo en torno a la enfermedad y el cuidado: el de la sanación taumatúrgica, que orbita en torno a la figura de Cristo y los atributos de la santidad, y el del cuidado paciente que emerge sobre todo en la Edad Media.

Existe un gran número de tratados, códices y ejemplos de pintura medieval que testimonian una retórica de gestos asociados al cuidado, muy en particular a través de la corporeidad de las santas y la proximidad de sus representaciones con el imaginario de la pasión física concebido como *imitatio Christi* (Réau, 1958; Grabar, 1985, Studen-Karlen, 2014). Sin embargo, y de manera paradójica, estos cuidados a menudo se invisibilizaban a la sombra de los conventos de las órdenes monásticas y en el espacio doméstico familiar, casi siempre ejercidos por mujeres, como se han ocupado de estudiar autoras tan diversas como Caroline Walter Bynum (1982, 1990, 1991, 1999), Coakley (2006) o Dyan (2013). La centralidad del cuerpo de Cristo sufriente en la religiosidad medieval (Scarry, 198; Ross, 1997) impone una presencia iconográfica del cuerpo lacerado que tiene su correlato en la figura de la cuidadora. Resultan axiales personalidades como Santa Fabiola (m. 399), seguidora de Jerónimo de Estridón, más conocido como San Jerónimo –junto a otras santas como Marcela y Paula de Roma–, y que fundó el primer hospital en Roma, en la década de 390, en muchos sentidos, la primera institución consagrada a la medicina social (Nelson, 2022).

Si bien no se va a aludir de manera directa a ellos, porque son el pasado de las imágenes que se abordarán, los cuerpos sin nombre de infinidad de monjas en el ámbito de los claustros monásticos y de mujeres seglares en el espacio doméstico deben considerarse la matriz y la génesis de este estudio, que se acercará sobre todo a las supervivencias formales y gestuales de la iconografía de la representación del cuidado en el cine y la esfera pública actual. Como señala Michel Foucault en *El nacimiento de la clínica* (1963: 38), “El lugar natural de la enfermedad es el lugar natural de la vida, la familia: dulzura de los cuidados espontáneos, testimonio de afecto, deseo común de curación, todo entra en complicidad para ayudar a la naturaleza que lucha contra el mal, y dejar al mismo mal provenir a su verdad”. Es ese espacio de colapso entre lo doméstico y la esfera pública lo que se explora a continuación atendiendo a la fenomenología de

su representación audiovisual desde una metodología iconológica y una hermenéutica comparada de las imágenes.

EL ESTUDIO DE LOS MOTIVOS VISUALES

Por ausencia o por presencia, las imágenes que encarnan el poder y los avatares de la vida pública en los medios de comunicación se articulan a través de motivos visuales procedentes del cine, la pintura y otros legados iconográficos. Al mismo tiempo que modificó la presencia del motivo de los cuidados y aceleró fenómenos como el Big Data, la pandemia de SARS-Cov-2 –a través de los sucesivos confinamientos y el incremento en el uso de las redes sociales– rubricó la importancia del bagaje del espectador frente a las formas de autorrepresentación de los diferentes ámbitos del poder –económico, político, judicial, policial, civil–. Un motivo visual es una imagen significativa por su composición formal que adquiere su expresividad en su repetición, en su persistencia dinámica. Es la respuesta emocional lo que da sentido a la activación de ciertos motivos, no siempre conscientes, pero sí compartidos. A lo largo de la historia de las artes visuales, la circulación y reinterpretación de motivos como la Piedad, la anunciación o el caminante que se disuelve en el horizonte han sido una constante basada en lo que una de las figuras clave de la iconografía, Erwin Panofsky, denominó pseudomorfosis¹, es decir, la reasociación de ciertos esquemas visuales a nuevas situaciones sociales o necesidades expresivas.

Antes que él, el padre de la iconología, el historiador del arte Aby Warburg, había hablado de la supervivencia –*Nachleben*– de estructuras, formas rasgos de expresión emocional a lo largo de la historia de las imágenes y había desvelado, con su atlas de imágenes *Mnemosyne* (1929), que se podía hacer una historia cultural de la transmisión de los gestos de expresión de la pasión en Occidente. Quizá lo esencial de las enseñanzas de Warburg es que lo más relevante, ante la imagen, es lo que ocurre en el observador, la empatía –*Einführung*– que las imágenes tienen una memoria antes de que nosotros les construyamos una historia. Sólo desplazando la mi-

1 Entendemos por pseudomorfosis no tanto la supervivencia –*Nachleben*, de acuerdo con Warburg– de trazas iconográficas del pasado como la reapropiación de formas y constelaciones gestuales, sobre las que se depositan nuevos significados y connotaciones, de acuerdo con el uso del término que modela Erwin Panofsky en sus *Estudios sobre iconología* (1972) y en *Tomb Sculpture, four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini* (1964). Cabe señalar que el término fue empleado previamente por Oswald Spengler en *La decadencia de occidente* (*Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, 1918-1922).

rada de la figura al fondo o del interior de cada imagen a lo que se revela en el choque significativo con otras imágenes, se hace posible comprender que energías dinamiza, cómo cambia nuestra manera de ver las imágenes que la preceden. En diversos textos académicos, hemos abordado el estudio de la gestualidad y las transmisiones iconográficas tanto en el ámbito de la ficción como en la esfera pública, tratando de gestar un puente entre el método de análisis warburgiano, la iconología, y las imágenes contemporáneas (Pintor 2017, 2018, 2021 a y b, 2022; Balló et al., 2023).

En el contexto del grupo de investigación CINEMA de la Universidad Pompeu Fabra, la singularidad de los proyectos de investigación MOVEP (Motivos visuales en la esfera pública, REF: CSO2017-88876-P) y MUMOVEP (Mutaciones de los motivos visuales en la esfera pública, REF: PID2021-126930OB-I00) arranca de la hipótesis de que el cine, como antes la pintura –o la literatura, a través de la *ekfrasis*, esto es, la descripción retórica de una imagen– no sólo es un espacio de llegada, esto es, de perpetuación de motivos iconográficos anteriores sino también el lugar desde el que se ha ido fraguando un imaginario contemporáneo que se ha infiltrado en las representaciones de la esfera pública. En su célebre artículo “Che Guevara muerto” (1992), John Berger, después de analizar la foto del líder guerrillero asesinado y compararla con el lienzo *La lección de anatomía* (1632), de Rembrandt, y el *Cristo muerto* (1475) de Mantegna, argumenta: “He comparado esta foto con dos pinturas porque las pinturas anteriores a la invención de la fotografía son nuestra única evidencia visual de cómo las personas veían lo que veían (...) Una pintura –al menos una que logra su cometido– se pone de acuerdo con los procesos invocados por su tema. Sugiere, incluso, una determinada actitud hacia esos procesos. Podemos mirar un cuadro como algo casi completo en sí mismo. Frente a esta fotografía, en cambio, nos vemos obligados, o bien a descartarla por completo, o bien a completar su significado por nuestra cuenta. En cualquier caso, es una imagen que, tanto como cualquier imagen muda podrá jamás hacerlo, nos convoca a una decisión”.

Esa decisión es lo que exige una constante mutación de los pactos, de lo que la estudiosa de la fotografía Ariella Azoulay (2008) ha denominado “el contrato civil” que se establece en cada acto fotográfico, a través del cual los motivos perseveran como un torrente gestual. Por supuesto, no es necesario conocer todos y cada uno de los descendimientos y deposiciones de Cristo para apreciar cómo el brazo laxo, caído, encarna la muerte, desde un lienzo como *La muerte de Marat* (1793), de Jacques-Louis David, donde la coyuntura histórica sustituye a la teología (Ginzburg, 2015), pasando por el cine de John Ford y hasta llegar a imágenes contemporáneas emergidas de la pandemia. Tampoco es necesario que la aparición del

motivo de la Piedad aluda de un modo directo a las obras de Miguel Ángel y Bellini o a la muerte del personaje de Pina en el largometraje *Roma città aperta* (1945), de Roberto Rossellini, para identificarlo como el medio con el que el fotoperiodismo singulariza el drama particular en el seno de una tragedia colectiva.

La pandemia de SARS-Cov-2 ha mostrado lo asfixiante que puede ser una tragedia colectiva sin la imagen de una *Piedad* capaz de condensar y compartir el dolor de la comunidad en forma de lo que Warburg (2005) denominaba un *Pathosformeln* expresivo, una fórmula compartida de expresión de la pasión, la reivindicación de un instante de dignidad ante la muerte. Hoy más que nunca la política, entendida como ejercicio del gobierno, pero también, con Hannah Arendt (1950, 1958, 1978), como indagación en los espacios de diferencia entre individuos, entre rostros, se fragua a partir de motivos visuales. Las imágenes que faltan, desde la Piedad de la COVID-19, o el contraplano de los desahucios hasta los Centros de Internamiento de Extranjeros y los naufragios que llenan de muertos del Mediterráneo son también la elucidación de que esos motivos no son simplemente una manera de otorgarnos las respuestas emocionales que anhelamos al confrontar el mundo, sino que determinan el horizonte de lo que se puede pensar desde el punto de vista político. Al reflexionar sobre la iconografía de los cuidados desde una metodología iconológica, se trata también de subrayar la descompensación entre sobrerepresentación e infrarrepresentación de su fenomenología como argumento político.

A partir de una aproximación iconológica, fundada tanto en la metodología de Aby Warburg (1999) y sus desarrollos posteriores por parte del historiador del arte Georges Didi-Huberman (2012, 2016, 2019, 2021), en la iconografía política de Carlo Ginzburg (2015), Horst Bredekamp (2020), Uwe Fleckner y Martin Warnke (2011), en los estudios del filósofo Giorgio Agamben sobre el gesto (1992, 2005) y en las investigaciones sobre la iconografía del poder y la esfera pública desarrollados en el contexto del grupo de investigación CINEMA de la Universitat Pompeu Fabra y de los mencionados proyectos MOVEP (Balló & Pintor, 2019, 2021) y MUMOVEP, se propone un acercamiento propedéutico al estudio de la fenomenología visual del cuidado, un remontaje de formas y gestos del cine y la esfera pública que elucide las condiciones de ese cuidado. En muchos sentidos, sin duda sería más adecuado señalar "del cuidar", en infinitivo, pues se trata de una tarea infinita, cuya supervivencia se extiende como fundamento de todo orden social, sin frutos aparentes pero central para el sostenimiento de la comunidad, como la pandemia de SARS-CoV-2 evidenció.

LA FRAGILIDAD DE LOS CUERPOS

“Cuidados o no, morían igual (...) Morían como ovejas al contagiarse debido a los cuidados de los unos hacia los otros (...) Los santuarios estaban llenos de cadáveres”, escribe el historiador ateniense Tucídides en su *Historia de la guerra del Peloponeso*² acerca de la peste de Atenas del año 430. Al respecto de la fractura que esa epidemia supuso para la polis, el sociólogo Richard Sennett (1997:89) afirma que los cuerpos enfermos amenazaban su estabilidad política y “los lazos que el ritual había creado en la ciudad”. Al abordar la reducción o incluso la denegación de las imágenes del cuidado tanto antes como después de la pandemia, resulta inevitable preguntarse por qué una praxis fundamental, que desborda el ámbito hospitalario e implica a una parte extensa de la sociedad –se estima que en España, además de los cuidadores profesionales, las residencias para ancianos y el medio hospitalario, habría un total de 6.086.020 cuidadores informales³– genera un número reducido de motivos visuales que, además, apenas circulan en la esfera pública y, cuando lo han hecho, ha sido en el “estado de excepción” (Agamben, 2003, 2020) determinado por la pandemia.

Quizá una primera respuesta, desde el punto de vista sociológico, venga dada por la aparente improductividad de los cuidados, cuyo rédito parece ser nulo aunque constituyan el fundamento económico de la sociedad. Desde ese punto de vista, el cuidado de la persona enferma, convaleciente o moribunda comporta, como anotara Bataille en los apuntes para el volumen sobre la soberanía que debería haber cerrado *La parte maldita*, la amenaza de la improductividad, la contraimagen del rendimiento⁴. Nada aleja más la mirada de la lógica del consumo que la coexistencia con la enfermedad y la mortalidad del cuerpo. ¿Qué lugar podrían ostentar los cuidados en el seno de la economía de la atención (Celis, 2016) sobre la que se sustentan las redes sociales? Alimentar al enfermo, lavarlo, ungirlo con cremas, rotar y masajear su cuerpo para evitar las llagas y el agarrotamiento, cambiar almohadas y pañales, manejar sondas nasogástricas, nebulizadores y respiradores o controlar sus deposiciones son rutinas cuya monotonía atenta pertenece al ámbito de la labor, no al del trabajo entendido como proceso productivo.

“El signo de todo laborar es que no deja nada tras de sí, que el resultado de su esfuerzo se consume casi tan rápidamente como se gasta el

2 Tucídides, *Historia de la Guerra del Peloponeso*, 2.49.6-8

3 Eurofund, 2016-2017.

4 Los borradores de este texto fueron publicados póstumamente como parte del volumen VIII de sus *Obras completas*. Véase Bataille, G., *Lo que entiendo por soberanía*, 1996.

esfuerzo”, señala Hannah Arendt (2005: 102), intrigada por la ausencia de las huellas materiales y mundanas de la labor. Tal vez porque la historia del pensamiento ha tenido, de manera principal, un sesgo heroico y categorizador –se ha guiado por un imaginario diáritico, masculino y separador, señala Gilbert Durand (1982) desde el punto de vista de la antropología de lo imaginario– y los cuidados han formado parte, a lo largo de los siglos, de una domesticidad femenina, nocturna, lunar (Durand, 1982; Chagnon, Dallaire, Espinasse, Heurgon 2013), pensar los cuidados sigue siendo, aún hoy, una tarea pendiente de la filosofía occidental, acaso sólo iluminada por los estudios sobre la historia de la medicina (Ashley, O’Rourke, 2002; D’Antonio, Fairman, Whelan, 2013; Saunders, 2011; Bates, Memel, 2021), por la historia de las praxis monásticas (Yearl, 2007; Effros, 2010; Mangion, 2010, 2012; Aquilina, 2017) y por las diferentes corrientes de la antropología, incluida la aproximación incipiente desde la antropología de lo imaginario. Desde este ámbito, autoras como Claire Morin (2013) han subrayado que cuidar no es únicamente cuidar de la supervivencia, sino también de la subjetividad, y Michèle St-Pierre et de Karine Aubin (2013) han advertido de cómo los cuidados tienden a quedar incorporados dentro del imaginario del rendimiento, la eficacia y la estandarización.

Desde la antropología basada en la observación etnográfica, quizá una de las más sagaces apreciaciones sobre el cuidado se debe a la antropóloga estadounidense Margaret Mead. Cuando, en el curso de una de sus clases, un estudiante le preguntó cuál consideraba ella que fue el primer signo de civilización en la Humanidad, la respuesta no fue la olla de barro, la piedra de moler, el anzuelo o los restos de fuego, sino el hallazgo de un fémur roto y cicatrizado (Khaan y Malick, 2021; Psaila, 2020). Ningún animal con una extremidad inferior rota sobrevive lo suficiente para que el hueso se suelde por sí solo, de manera que un fémur sanado evidencia que alguien cuidó a la persona accidentada, le suministró agua, comida, cobijo y apoyo. En la paleoantropología y la arqueología, el motivo visual del hueso soldado comporta la presencia de una cultura del cuidado activa, que excede el alcance de la especie sapiens y se extiende a otras especies humanas como la Neanderthal (Spikins et al, 2018), a los primates e incluso a especies animales con dinámicas sociales activas como los elefantes o los cuervos. Asistir y cuidar de manera improductiva, sin intervención visible sobre el entorno, es el origen de la civilización.

A diferencia de la debilidad, que tiene en la fuerza su contrario, la fragilidad no tiene un verdadero antónimo –o tiene uno demasiado culto, infranqueable (Chrétien, 2017)– porque es la condición existencial del ser humano. De las lágrimas de Plinio el Viejo a la fenomenología de las espumas de

Peter Sloterdijk (2003-2005) pasando por los cristales de Sigmund Freud (Sierra, 2020), desde la antigüedad hasta nuestros días los pensadores han hallado siempre imágenes materiales de la fragilidad, para magnificarla o bien para conjurarla. Durante los momentos críticos de la pandemia, la vulnerabilidad, que invoca siempre una amenaza exterior, se enseñoreó de la conciencia elemental de la fragilidad humana y, en el contexto de una iconografía del contagio marcada por la herencia literaria y cinematográfica de la distopía apocalíptica (Pintor, 2020, 2021c), arbitró en la esfera pública un insólito espacio para los cuidados cuyo origen se remonta, en realidad, a la historiografía griega y a la pintura medieval, a la extensa crónica de las plagas y pandemias del pasado (Preciado, 2020).

Una aproximación somera a la plástica de frescos, breviarios y salterios de los siglos XII a XIV revelará la incesante presencia de monjas, esposas y santas ocupándose con devoción de sanar bubos y llagas y asistir a moribundos (Bynum 1990). Tanto la premisa de la consagración al otro del cristianismo como la propia forma visual de la secuencia en forma de viñetas, con su mimesis temporal que prodiga la transcripción minuciosa de procesos, auspiciaron el retrato de un mundo de cuidados pacientes cuya forma visual se vio trastocada con las “primeras luces” –*i primi lumi*– del Renacimiento. En efecto, frente a la aparente “poca espectacularidad” del cuidado, el retrato de la enfermedad y su sanación adquiere, con la gran pintura de imagen única del Renacimiento, una dimensión siempre ligada al Kairós⁵, al momento pregnante. Como consecuencia de ello, así como del nuevo contexto humanístico, los grandes temas en relación con la enfermedad son el gesto de corte y la intervención quirúrgica –ya anunciada en obras como *La extracción de la piedra de la locura* (1475-1480), de El Bosco–, así como el efecto escenográfico de la taumaturgia. Los cuidados, los pobres, pasan a un segundo término (Nichols, 2007; Kaminska, 2019).

5 Se recoge el sentido del término kairós como momento significativo cargado de pregnancia religiosa establecido por James T. Barr en su *Biblical words for time* (1962), donde insiste en que ambos términos no presentaban ninguna oposición en el Viejo Testamento. Frank Kermode (1983:53 y ss.) ha adaptado las nociones de Barr a la teoría de la literatura a partir del estudio de algunas otras fuentes de estudios teológicos como: *Time and Eternity in Christian Thought* (1937), de Brabant, *Christ and Time* (1951), de Oscar Cullman y *The Fullness of Time* (1956), de John Marsh.



Fig. 1. Domenico di Bartolo, *Cuidado de los enfermos*, Pellegrinaio, Hospital de la Scala, Siena (1441-1442).

Allí donde la “pequeña forma” aviñetada de la narrativa medieval admitía un bajo sostenido capaz de retratar los cuidados, la reinención que los artistas del Renacimiento hicieron de los motivos de la mitología grecolatina, lo que Aby Warburg denominó el “renacimiento del paganismo antiguo” (2005) supuso una priorización de la figura del médico, o del milagro por encima de la figura de la enfermera, la monja o la cuidadora. Al mismo tiempo que las iconostasis bizantinas, con su pulsión sublimadora, concentraban todos los motivos del cuidado en un solo gesto doctrinal, el del abrazo piadoso del niño Jesús por parte de la Virgen –la Madonna Eleúsa (Ἐλεούσα) o *glykophilousa*–, pinturas como el gran fresco del cuidado de los enfermos en el Pellegrinaio (sala de peregrinos) del Hospital de la Scala, en Siena, de Domenico di Bartolo (1400-1445) aparecen como el canto del cisne de una iconografía en trance de desaparición. El atento lavado y secado del joven herido en la pierna, la discusión sobre la orina contenida en un recipiente de vidrio y la ayuda prestada por un auxiliar a un enfermo para incorporarse son testigos de una imagen compleja, didascálica, que se abre a una lectura interna prolija, en una articulación que escapa a la idea misma de perspectiva centrada que se estaba instaurando en la pintura tanto seglar como religiosa.

LOS CUERPOS POSTRADOS DEL CINE

La centralidad de los cuidados en una película como *Hable con ella* (2002) de Pedro Almodóvar, en la que cambiar, lavar, nutrir y vigilar se encadenan de la mano del enfermero Benigno (Javier Cámara), se acompaña con la sagaz incorporación del espectáculo *Café Müller*, de la coreógrafa Pina Bausch, a modo de prólogo. Al son de *The Fairy Queen*, de Henry Purcell, dos bailarinas que danzan con los ojos vendados –una de ellas la propia Bausch– son secundadas por un hombre que aparta sillas y mesas sin fin para abrirles paso en un escenario que evoca un bar desierto. Como en los cuidados que Benigno se esmera en procurar a la bailarina Alicia (Leonor Watling) y a la torera Lydia (Rosario Flores), ambas en coma, es la escucha, la auscultación, el campo sonoro y no el visual lo que Almodóvar, de igual modo que Bausch, desvela como núcleo esencial de la iconografía del cuidado. Quizá por eso, porque son más sonoros que visuales, los motivos del cuidado siempre están en trance de desaparecer, de ser barridos por lo visual y de retraerse desde la esfera pública a la privada. La voz, como subraya el título del largometraje, constituye el principal agente de sanación en la labor de enfermería.



Fig. 2. Pedro Almodóvar, *Hable con ella* (2002).



Fig. 3. Pedro Almodóvar, *Hable con ella* (2002).

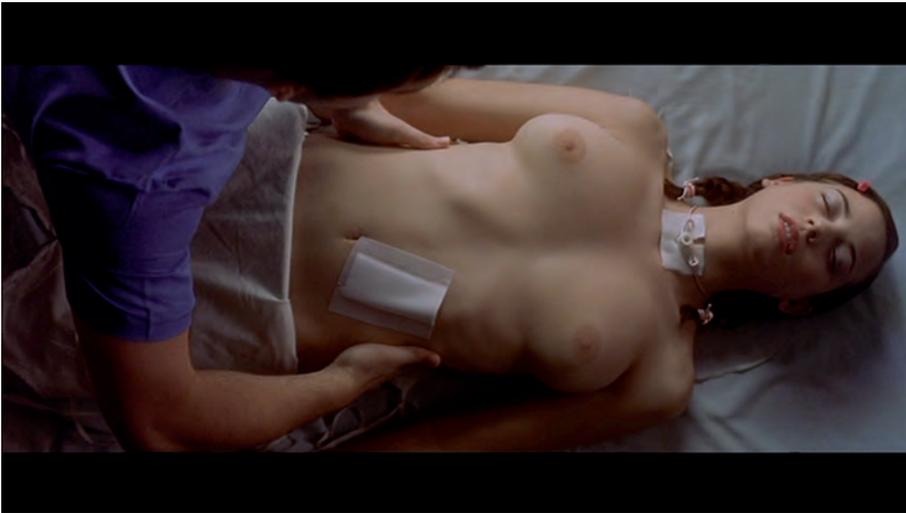


Fig. 4. Pedro Almodóvar, *Hable con ella* (2002).

Incluso un lienzo tan teatral como *Las siete obras de misericordia* (*Le Sette opere della Misericordia*, 1606-1607), de Caravaggio, consagrado a las siete obras de la misericordia corporal, la voz y, en este caso, la circulación de la palabra parece estar en el centro de la acción de cuidar y acompañar mediante una representación alegórica sacra que, a la vez, parece retratar una escena de calle napolitana. Los catorce personajes representados encarnan una auténtica coreografía de la palabra y del tacto, donde

temas bíblicos y de la historia romana amparan la idea del cuidado humano mutuo. De hecho, los personajes divinos, la Virgen con el Niño y los dos ángeles parecen observar y precipitarse con desequilibrio sobre un tejido político de interacción mutua en que, junto a las obras de misericordia, los personajes encarnan las virtudes teologales: fe, esperanza y caridad. Las bocas entreabiertas hablan, y todas las obras ligadas al cuidado parecen disponerse como en un torbellino dispersivo, hacia los márgenes del lienzo, como si se produjese un choque entre la máquina escenográfica de la imagen y la necesidad de dar voz. El cuidado de los enfermos aparece ligado también al tullido desnudo que, desde el suelo, implora a Martin de Tours. “Se me habrá dicho adiós si se ha callado”, escribe Pascal Quignard en *El odio a la música*, consciente de que el sentido del oído es el último en desvanecerse, el más atento en la postración, y parecería lo último en resinar en el lienzo de Caravaggio incluso aunque se fuesen marchando los personajes. La mayor parte de ficciones médicas que el cine ha alumbrado, de *Dr. Arrowsmith* (1931), de John Ford, *La melodía de la vida* (*Symphony of Six Million*, 1932) de Gregory La Cava, *Murmulllos en la ciudad* (*People Will Talk*, 1951), de Joseph L. Mankiewicz o *No serás un extraño* (*Not as a Stranger*, 1955), de Stanley Kramer a *Barbarroja* (*Akahige*, 1965), de Akira Kurosawa, *Doctor Akagi* (*Kanzo Sensei*, 1998), de Shohei Imamura, *La chica desconocida* (*La Fille Inconnue*, 2016), de los Hermanos Dardenne, o *Hipócrates* (*Hipocrate*, 2014), de Thomas Lilti tienden a concentrarse en en los dilemas éticos, la sobrecarga de trabajo e incluso la hibris del médico y el cirujano, entendido como héroe siempre masculino, activo y capaz de hacer una operación concreta pero no de ocuparse de la continuidad del cuidado. Por el contrario, Almodóvar despliega con precisión el motivo visual del cuidado, presente pero no siempre central en ficciones cinematográficas relacionadas con la convalecencia en situaciones de enfermedad, epidemias o cuidados paliativos.

Allí donde la intersección entre cine y medicina ha manifestado, con frecuencia, la continuidad natural entre los teatros anatómicos de disección y las salas cinematográficas, se ha hecho realidad la orientación impuesta primero por la plástica del Renacimiento y, más tarde, por el auge de la medicina moderna a partir del s.XVIII: la intervención quirúrgica, la apertura del cuerpo. De *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* (1632), de Rembrandt, a series tan diversas como *St Elsewhere* (NBC, 1982-1988), *M.A.S.H* (CBS, 1972-1983), *Dr. House* (Netflix, 2004-2012) o *The Knick* (Warner-Cinemax, 2014-2015), que insiste sobre la sala de anatomía y el desarrollo pionero de procedimientos como la cesárea, cristaliza un mismo impulso, el del bisturí, en el polo opuesto del cuidado entendido como auscultación bajo el signo mitológico de Higía, la diosa griega de la sanación

y la higiene, hija de Asclepio y Lampecia, cuyo legado recae en la mencionada figura de Santa Fabiola.

Las manos ungiendo, los cuerpos velando, las enfermeras llevando tablets para que los familiares despidan a los moribundos se han esfumado de la esfera pública después de estar en su mismo centro durante dos años. Pero la pandemia de COVID-19 muestra hasta qué punto permanecen latentes e invisibilizados en la esfera pública, porque tarificarlos exigiría reevaluar las prioridades económicas de toda la sociedad. La certeza de que todo trabajo necesita un cuerpo, como afirma Remedios Zafra en *Frágiles* (2021), no parece encontrar su correlato en el campo de la labor, del cuidado, sostenida por cuerpos, manos y gestos invisibilizados y sólo laudados en momentos de crisis extrema, cuando los individuos se descubren interdependientes, frágiles, perimibles. Ante las fotografías que documentan la gripe española de 1918, como ante las que se han hecho –e incluso, como señalaría Ariella Azoulay en *The Civil Contract of Photography* (2008), ante todas las que no han sido hechas pero existen como hechos fotográficos potenciales– durante la pandemia de COVID-19, se revela la necesidad de un pensar público del cuidado íntimo que está ausente del análisis de los dispositivos inaugurado por Foucault en *El nacimiento de la clínica* (1965) y al que se acogen tanto Didi-Huberman en su crítica a la creación escenográfica de la enfermedad a través de sus síntomas en *La invención de la histeria* (2007) como Boris Groys en su *Filosofía del cuidado* (2022).

En tanto que los tres casos se guían por la voluntad de construir una arqueología de la mirada médica, omiten o relegan a un segundo plano las manos que cuidan y el espacio de la escucha, lo que Florence Nightingale, pionera de la enfermería moderna, denominó la dedicación (Bostridge, 2008) y la atención (1860), y la filósofa Simone Weil “la atención plena” (Janiaud, 2022). Pero lo que el pensamiento sobre las imágenes y la filosofía moderna corre el albur de vedar, reaparece en la fenomenología del cine y la esfera visual a través de una declinación de fragmentos, a veces breves fulguraciones en obras que no abordan de manera frontal los cuidados. ¿Acaso no son auténticos gestos de revuelta contra la omisión de la imagen de los cuidados en la esfera pública el plano detalle de la mano que enlaza la mano de la madre postrada en *La carta* (*A carta*, 1999), de Manoel de Oliveira, en la que resuena todo el universo del tacto en el imaginario medieval de los cuidados, la joven Noriko abanicando a su suegra en el lecho de muerte en *Cuentos de Tokio* (*Tokyo Monogatari*, 1953), de Yasujiro Ozu, el tempo tedioso de la espera en plano general junto a enfermos y moribundos en el cine de Apitchapong Weerasethakul o el labio trémulo y la esponja húmeda de Clint Eastwood deslizándose en

torno a una de las vías que pende del brazo de Hillary Swank en *Million Dollar Baby* (2004)?

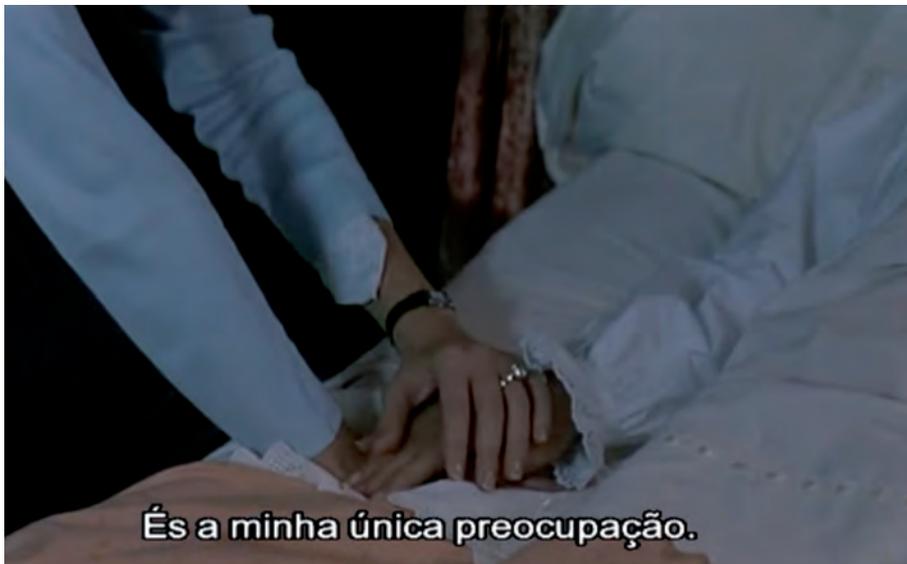


Fig. 5. Manoel de Oliveira, *La carta*.



Fig. 6. Yasujiro Ozu, *Cuentos de Tokio*.



Fig. 7. Apitchapong Weerasethakul, *Cemetery of Splendour*.



Fig. 8. Clint Eastwood, *Million Dollar Baby*.

La atmósfera asfixiante del hospital, del sanatorio, que atraviesa la literatura moderna desde *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann a Ana, la protagonista de *Pubis angelical* (1979), de Manuel Puig, o al médium convaleciente Juan Peterson en *Nuestra parte de noche* (2019), de Mariana Enríquez, se hace espacio y tiempo y pantalla en *Las invasiones bárbaras* (*Les Invasions barbares*, 2003), de Denys Arcand, en *Hospital* (1970), de Frederick Wiseman, en la cámara que escucha a los leproso en *L'Ordre* (1973), de Jean-Daniel Pollet, o en la atención hacia las terapias innovado-

ras de Francesc Tosquelles en *Regard sur la folie* (1961), de Mario Ruspoli. La paciencia reconcentrada de la cuidadora Rose al duchar a la anciana María en *La plaga* (2013), de Neus Ballús, la intimidad entre mujeres grávidas en *Madres paralelas* (2021), de Almodóvar, el mimo con el que Georges (Jean-Louis Trintignant) alimenta a su esposa Ann (Emmanuelle Riva), postrada por un ictus en *Amour* (2012), de Michael Haneke, y la violencia de montaje con la que estallan las abruptas hemoptisis causadas por la tuberculosis en *Munch* (1974), de Peter Watkins, convocan una dialéctica de la interdependencia entre los cuerpos que subvierte la atomización consumista del capitalismo contemporáneo.

CONCLUSIONES: HACIA UNA LÓGICA DE LA ESCUCHA

¿Por qué un motivo que la esfera pública ha pugnado por relegar a la privada se mantiene todavía como un proceso de negociación tenso que invoca al cine y otras formas expresivas como válvula de escape? De igual modo que el estado de naturaleza de Hobbes, el capitalismo contemporáneo, lo que Franco Berardi (2017) denomina semiocapitalismo, arroja a un mundo en guerra –la ofensiva de la competitividad, la *stasis* del consumo– a un sujeto libre de cualquier dependencia, como ha subrayado Judith Butler, siempre dispuesto y capacitado: “nunca ha sido mantenido o apoyado por los demás, ni ha sido llevado en otro cuerpo para nacer, ni alimentado cuando no estaba en condiciones de alimentarse por sí mismo, nunca fue arropado por alguien con una manta los días de frío. Saltó, dichoso, desde la imaginación de los teóricos liberales como un adulto pleno, sin relaciones, pero provisto de ira y deseo” (Butler, 2021: 43). La réplica de ese individuo sin mancha de dependencia, la proletarización de las cuidadoras, tan a menudo migrantes con contratos precarios, emerge bajo los códigos del fantástico incluso en espacios tan insospechados y dúctiles como el del superhéroe.

La sensibilidad de Manoj Night Shyamalan para hacer del héroe postrado, en silla de ruedas, y convaleciente en *Glass* (2019) el emblema moderno de una potencia desactivada, o la importancia de la medicalización de las heroínas con fines biopolíticos en *Alias* (2001-2006, ABC) y *Fringe* (2008-2013, Fox), o en *Stranger Things* (2016-, Netflix), muestran el cuerpo dependiente como espacio de plasticidad negativa⁶, vindicación de

6 Según la expresión de Catherine Malabou (2010, 2017). Véase también Pintor, Ivan, Nuevos mutantes, nuevos heridos. Ontología del trauma en los superhéroes de M. Night Shyamalan (2020).

Fig. 9. M. N. Shyamalan, *Glass*.

una alteridad necesaria y vector de una constelación gestual para la que los cuidados son el sostén elemental. ¿Por qué fueron sistemáticamente borradas las imágenes de Franklin Delano Roosevelt en silla de ruedas? ¿Por qué borrar, de manera persistente, cualquier alusión a la dependencia de un personaje público como Stephen Hawking? A una sociedad fundada sobre lógicas patriarcales, productivas, heroicas y de rendimiento le corresponde el borrado de la dependencia mutua, que reaparece a través de la ficción, o en las fisuras de una esfera pública profundamente transformada tras la pandemia de COVID-19.

En un dispositivo de investigación basado en la yuxtaposición de imágenes como el Atlas *Mnemosyne* (1924-1929), que Aby Warburg fraguó para indagar sobre las transmisiones gestuales en la plástica y la cultura occidental, la vida *-Leben-* de las imágenes aparece dominada por los gestos de potencia y victoria, por las fórmulas de *pathos -Pathosformeln-* del sufrimiento y por la trama de correspondencias cosmológicas entre el cuerpo y los astros en torno al cauce fundamental de los retornos de la Antigüedad clásica en la pintura del Renacimiento. Si bien planchas como la 31 y la 42, sobre la devoción, la piedad y los descendimientos recogen la idea de acompañamiento en el dolor, son sobre todo la 74 y 75, la primera sobre la sanación sin contacto, la taumaturgia, y la segunda sobre la anatomía científica las que se acercan, sin enunciarlo, a la idea del cuidado, que aparece vedado, oculto en el *intervalo -Zwischenraum-* entre ambos paneles.

De manera paradójica, no hay tacto ni escucha, no hay cuidado en la lectura de la iconografía occidental realizada por un analista que, como Warburg, pasó largo tiempo hospitalizado y asistió con horror a la 1ª Gue-



Fig. 10 a y b. Aby Warburg, *Mnemosyne*, planchas 74 y 75.

rra Mundial y al auge del nazismo. Como la escritura de Elías Canetti (1981) o el pensamiento de Nietzsche, la iconología de Warburg delata el temor primordial de la cultura occidental a ser tocado, a ser dependiente, a haber nacido de una madre y haber requerido cuidados, cuestión que emerge como fragilidad política fundamental. Se trata de un temor que, como muestra el relato personal de la místicas del s.XIII (Bynum, 1990) tan íntimamente ligado a la corporeidad y la enfermedad, tiene una configuración profundamente masculina y patriarcal. En la esfera pública contemporánea, el estado de excepción de 2019 a 2022, permitió emerger los cuidados como actividad heroica, de guerra o taumaturgia contra el virus. Pero una vez pasada la pandemia, esos cuidados han vuelto a escabullirse en las sombras del mundo de la labor.

Sin embargo, es en el acercamiento fenomenológico e iconológico a las supervivencias *-Nachleben-* de esa atención al cuidado de la plástica medieval, de la iconografía anterior, de la crónica conventual, donde emergen espacios de resistencia política de representación del cuidado. A través de los hospitales de Almodóvar, o bien de enclaves sustraídos al culto occidental hacia la potencia como la clínica de campaña en la que dormitan los soldados de *Cemetery of Splendour* (2015), de Apitchapong Weerasethakul y el sanatorio-prisión que cobija las pesadillas de Ventura, el protagonista del largometraje *Cavalo Dinheiro* (2014), de Pedro Costa, el mundo se revela por el contrario como un erial cuya única esperanza son los cuidados, la colaboración, un mundo en el que el emblema del fémur sanado es el único fundamento posible, un mundo del después como el que Derrida supo reconocer en uno de los versos más preclaros de Paul Celan –como parte de un poema sobre el que gravita la figura de Eneas portando al anciano Anquises–: “El mundo se ha ido, yo tengo que llevarte”⁷.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio (1992), ‘Note sul gesto’, in AGAMBEN, Giorgio, *Mezzi senza fine*, Torino: Bollati Boringhieri, pp. 45-53.

AGAMBEN, Giorgio (2003), *Stato di eccezione*, Turin: Bollati Boringhieri.

AGAMBEN, Giorgio (2005), ‘Aby Warburg e la scienza senza nome’, in AGAMBEN, Giorgio, *La Potenza del pensiero*, Vicenza: Neri Pozza, pp. 123-146.

7 “Die Welt ist fort, ich muß dich tragen”, en el original, ‘Vasta bóveda encandecida’, en Paul Celan. 1999. Obras completas, p. 251.

AGAMBEN, Giorgio (2020), *¿En qué punto estamos? La epidemia como política*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Aquilina, M. (2017), *The healing imperative: The early church and the invention of medicine as we know it*, Steubenville (Ohio): Emmaus Road Publishing.

ARENDT, H. (1958), *The Human Condition*. The University of Chicago [(2005), *La condición humana*. Barcelona, Paidós].

ARENDT, H. (1978), *Vom Leben des Geistes. I. Das Denken. I. Das Wollen*. Munich [(1979). *The Life of the Mind. The Groundbreaking Investigation on How We Think*, New York, 1979].

ARENDT, Hannah (1950), "Was ist Politik". En: Arendt, Hannah (1993). *Was ist Politik*. 24. *Fragmente Aus dem Nachlaß*, Munich.

ASHLEY, B. M., deBlois, J. K., & O'Rourke, K. D. (2006). *Health care ethics: A catholic theological analysis* (5th ed.). Washington D. D.: Georgetown University Press.

AUBIN Karine, "3.4. Est-ce que le soin influence les transformations des systèmes de santé? Réflexions sur l'évolution de la conceptualisation de la continuité des soins en rapport avec le système de santé québécois", en : Véronique Chagnon éd., *Prendre soin. Savoirs, pratiques, nouvelles perspectives*. Paris, Hermann, « Colloque de Cerisy », 2013, p. 197-208. DOI : 10.3917/herm.chagn.2013.01.0197. URL : <https://www.cairn.info/prendre-soin-9782705687120-page-197.htm>

AZOULAY, Ariella A. (2008), *The Civil Contract of Photography*, New York: Zone Books.

BAITALLE, Georges (1996), *Lo que entiendo por soberanía*, Barcelona: Paidós.

BALLÓ, Jordi, SALVADÓ, Alan, FERNÁNDEZ, Ana, OLIVA, Mercé, PINTOR, Ivan, GUERRA, Carles (2023), *El poder en escena*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

BALLÓ, Jordi, and PINTOR, Ivan (2019), 'Iconographies in the Public Sphere', *Comparative Cinema*, 7: 12, pp. 5-6.

BALLÓ, Jordi, and PINTOR, Ivan (2021), 'Visual Motifs and Representations of Power in the Public Sphere', *Communication & Society*, 34:2, pp. 211-213. <https://doi.org/10.15581/003.34.2.211-213>

BARR, J. T. 1962. *Biblical words for time*. Londres: SCM Press.

BATES, R.; MEMEL, J. G. (2021). Florence Nightingale and Responsibility for Healthcare in the Home, *European Journal for the His-*

tory of Medicine and Health, 79(2), 227-252. doi: <https://doi.org/10.1163/266677111-bja10012>

BERARDI, F. 'Bifo' (2017). *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. (Buenos Aires: Caja Negra).

BERGER, John (1992), The legendary Che Guevara is dead. *New statesman & society*. 1992;5(217): S10-.

BOAS, Franz (1895), *The Social Organization and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians*. Report of the United States National Museum. Washington D.C., United States National Museum. pp. 197-213. Smithsonian Research Online.

BOSTRIDGE, Mark (2008), *Florence Nightingale: The Making of an Icon*, New York: Farrar, Straus and Giroux.

BRABANT, F. H. (1937), *Time and Eternity in Christian Thought*. Oxford-NY: Longmans, Green and Co.

BREDEKAMP, Horst (2020), *Body Politic as Visual Strategy in the Work of Thomas Hobbes*, New York: De Gruyter.

BUTLER, Judith (2021), *La fuerza de la no violencia*, Barcelona: Planeta.

BYNUM, Caroline Walker (1982), *Jesús as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley: University of California Press

BYNUM, Caroline Walker (1990) "El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la Baja Edad Media", en: Feher, Michel, Ramona Naddaf y Nadia Taz, *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid: Taurus, 1990, pp. 163-227.

BYNUM, Caroline Walker (1991), *Metamorphosis and Identity*. New York: Zone Books.

BYNUM, Caroline Walker (1999), *Foreward*. In: Mooney, Catherine M. (ed): *Gendered Voices: Medieval Saints and their Interpreters*, Philadelphia.

CANETTI, Elías (1981), *Masa y poder*, Barcelona: Muchnik Editores.

CELIS BUENO, Claudio (2016), *The Attention Economy: Labour, Time and Power in Cognitive Capitalism*, Rowman & Littlefield International, Londres-Nueva York.

CHAGNON, Véronique, et collab. (dirs.) (2013). *Prendre soin: savoir, pratiques, nouvelles perspectives*, Presses de l'Université Laval, 421 p.

CHRÉTIEN, Jean-Louis (2017), *Fragilité* (París: Minuit).

COAKLEY, John (2006) *Im Wayland: Women, Men, and Spiritual Power: Female Saints and their Male Collaborators*. New York 2006.

- CULLMAN, Oscar (1964), *Christ and Time*, Westminster John Knox Press.
- D'ANTONIO, Patricia; FAIRMAN, Julie A.; WHELAN, Jean C. Routledge Handbook on the Global History of Nursing, Londres: Routledge.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1992), *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*. Paris: Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2002), *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2007), *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid: Cátedra.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011), *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Œil de l'histoire*, 3, Paris: Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2012), *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris: Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2016), *Peuples en Armes, Peuples en larmes*, Paris: Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2019), *Désirer désobéir*, Paris: Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2021), *Imaginer recommencer*, Paris: Minuit.
- Effros, Bonnie (2010), *Caring for Body and Soul. Burial and the Afterlife in the Merovingian World*, Penn State University Press.
- Elliot, Dyan: *Gender and the Christian Traditions*. In: Bennett, Judith/Ruth Karras (ed.): *The Oxford Handbook of Women and Gender in Medieval Europe*. Oxford 2013, pp. 1–17.
- Fleckner, Uwe, Warnke, Martin, and Ziegler, Hendrik (2011), *Handbuch der politischen Ikonographie*, Munich: C. H. Beck.
- FOUCAULT, Michel (1965), *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica* (Madrid: Siglo XXI).
- GIEVEN, Servus (1980), *Christian Sacrament and Devotion. Iconography of Religions*, XXIV, 5. Leiden: E.J.Brill.
- GINZBURG, Carlo (2015), *Paura, reverenza, terrore*, Milano: Adelphi.
- GRABAR, André (1985), *Las vías de creación en la iconografía cristiana*, Madrid: Alianza Editorial.
- GROYS, Boris (2022) *Filosofía del cuidado*, Buenos Aires: Caja Negra.
- JANIAUD, Joël (2022), *Simone Weil: L'attention et l'action*, París: Presses Universitaires de France.
- JASON RUBENSTEIN (2022), "To Shelter an Egyptian Firstborn: The Reve-

latory Potential of Care Ethics in Jewish Thought”, en: van Nistelrooij, Inge, Maureen Sander-Staudt & Maurice Hamington (eds.), *Care Ethics, Religion, and Spiritual Traditions*, Leuven-Paris-Bristol: Peeters, 2022, pp. 243-271.

KAMINSKA, Barbara A. (2019) “Picturing Miracles: Biblical Healings in the Paintings by Pieter Aertsen and Joachim Beuckelaer”, *Explorations in Renaissance culture*, 2019, Vol.45 (2), p.140-170. S. xvi-xvii

KERMODE, Frank (1983), *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona: Gedisa.

KHAN M, Malik A (2021), “Evidence Based Medicine: Changing the Modern Clinical Practice”. *jms* [Internet]. 2021Dec.7 [cited 2023Jul.18];24(4):1-. Available from: <https://dsh.jmsskims.org/index.php/jms/article/view/1123>

LÉVI-STRAUSS, Claude (1995), *Antropología estructural*, Barcelona: Paidós.

MALABOU, Catherine (2010) *Plasticity at the Dusk of Writing Dialectic, Destruction, Deconstruction*, Columbia: Columbia University Press.

MALABOU, Catherine (2017), *Les nouveaux blessés. De Freud à la neurologie, penser les traumatismes contemporains*, París: PUF.

MANGION, Carmen M. (2010), “Women, Religious Ministry and Female Institution-Building”, en: MORGAN, Sue/Jacqueline deVries (eds.): *Women, Gender and Religious Cultures in Britain, 1800– 1940*. London 2010, pp. 82–103.

MANGION, Carmen M. (2012), “To Console, to Nurse, to Prepare for Eternity”, en: *Women’s History Re- view* 21 (2012), 4, pp. 657–672. Marin, Claire, “Qui prend soin de qui ?”, en: Véronique Chagnon éd., *Prendre soin. Savoirs, pratiques, nouvelles perspectives*. Paris, Hermann, « Colloque de Cerisy », 2013, p. 53-60. DOI : 10.3917/herm.chagn.2013.01.0053. URL : <https://www.cairn.info/prendre-soin-9782705687120-page-53.htm>

MARSH, J. (1952), *The Fullness of Time*, Nisbet & Co.

MUNAWAR, Sarah, “In the Belly of the Whale: Theorizing Disability through a De-Colonial and Islamic Ethic of Care”, en: van Nistelrooij, Inge, Maureen Sander-Staudt & Maurice Hamington (eds.), *Care Ethics, Religion, and Spiritual Traditions*, Leuven-Paris-Bristol: Peeters, 2022, pp. 299-323.

NELSON, Sioban (2021), “The Birth and Rebirth of Fabiola, Patron Saint of Nursing: Hagiography, Female Piety and Salvation Through Care of the Sick in the Fourth and Nineteenth Centuries. In: *European Journal for Nursing History and Ethics* 2021 (2022). DOI: 10.25974/enhe2021-2en

NICHOLS, Tom (2007), “Secular Charity, Sacred Poverty: Picturing The Poor

In Renaissance Venice", *Art History* Volume 30, Issue 2, Apr 2007, pp.139-299 <https://doi-org.sare.upf.edu/10.1111/j.1467-8365.2007.00536.x>
Nightingale, Florence (1860), *Notes On Nursing What it is, and what it is not*, BY New York D. Appleton and Company, <https://digital.library.upenn.edu/women/nightingale/nursing/nursing.html>

PANOFSKY, Erwin (1964), *Tomb Sculpture, four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*. New York: H.N.Abrams.

PANOFSKY, Erwin (1972), *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza.

PENNY SPIKINS, ANDY NEEDHAM, LORNA TILLEY & GAIL HITCHENS (2018) Calculated or caring? Neanderthal healthcare in social context, *World Archaeology*, 50:3, 384-403, DOI: 10.1080/00438243.2018.1433060

PINTOR IRANZO, Ivan (2017), "Formas del Atlas y el Ensayo Visual a Partir de Aby Warburg: el Montaje, la Emoción y el Gesto", en *Barcelona, Research, Art, Creation*, 5(2), 2017, pp. 156-188.

PINTOR IRANZO, Ivan (2018), "Capital de la emoción, emociones del capital. Continuidad y supervivencia iconográfica de los gestos de sumisión y privación de libertad en Black Mirror", *Millars Espai I Història*, 2(45), pp. 115-146.

PINTOR IRANZO, Ivan (2020a). "Iconografías de la pandemia", Barcelona, CCCB Lab. <https://lab.cccb.org/es/iconografias-de-la-pandemia/>

Pintor Iranzo, Ivan (2020b), Nuevos mutantes, nuevos heridos. Ontología del trauma en los superhéroes de M. Night Shyamalan (2020), *Tebeosfera*, 15. https://www.tebeosfera.com/documentos/ontologia_del_trauma_en_los_superheroes_de_m._night_shyamalan.html

Pintor Iranzo, Ivan (2021a), 'The gestures of Hermes: Federico Fellini as an interpreter and circulating agent of images', *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 9:1, pp. 83–100, doi: https://doi.org/10.1386/jicms_00052_1

PINTOR IRANZO, Ivan; Balló, Jordi (eds.) (2021b), *Visual motifs and representations of power in the public sphere* Special Issue: *Communication & Society* Vol 34 No 2 (2021).

PINTOR IRANZO, Ivan (2021c), "Cambiar la secuencia del mundo", *La Maleta de Porbou* n° 46, Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 57-64.

PRECIADO, Paul, *Aprendiendo del virus*, en Amadeo, Pablo (ed.) (2020): *Sopa de Wuhan*. ASPO (Preventive and Obligatory Social Isolation)

PSAILA, C. (2020). I am because we are: solidarity in times of threat. Malta Chamber of Psychologists. Retrieved from <https://www.mcp.org.mt/i-am-because-we-are-solidarity-in-times-of-threat/>

QUIGNARD, Pascal (1998), *El odio a la música* (Santiago de Chile: Andrés Bello).

RÉAU, Louis (1958), *Iconographie de l'art chrétien*. 3,1, *Iconographie des saints*. Tome 1, A-F / par Louis Réau. Paris.

ROSS, Ellen M. (1997), *The Grief of God: Images of the Suffering Jesus in Late Medieval England*, New York, Oxford University Press.

SAUNDERS, Dame Cicely, 'Social Work and Palliative Care—The Early History', in Terry Altilio, and Shirley Otis-Green (eds), *Oxford Textbook of Palliative Social Work*, 1 edn (2011; online edn, Oxford Academic, 1 Oct. 2012), <https://doi.org/10.1093/med/9780199739110.003.0001>, accessed 17 July 2023.

SCARRY, Elaine (1985), *The Body in Pain*. New York, Oxford: Oxford University Press.

SENNET, Richard (1997), *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid: Alianza.

SIERRA RUBIO, Miguel, « La géode freudienne. À propos de la référence minéralogique dans la psychopathologie de Freud », *Recherches en psychanalyse*, 2022/1 (N° 33), p. 11-26. DOI : 10.3917/rep2.033.0011. URL: <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2022-1-page-11.htm>

SLOTERDIJK, Peter (2003-2005), *Esferas*, III vol. Madrid: Siruela.

SPENGLER, Oswald (1918), *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. Vol I Gestalt und Wirklichkeit*. Viena: Braumüller.

SPENGLER, Oswald (1922), *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. Vol II Welthistorische Perspektiven*. Munich: C. H. Beck.

STUDER-KARLEN, Manuela (2014), *Illness and Disability in Late Antique Christian Art (third to sixth century)*, en Laes, Ch. ; Mustakallio, K. ; Vuolanto, V., *Children and Family in Late Antiquity. Life, Death and Interaction*, Peeters Publishers, p. 53–78.

WARBURG, Aby ([1924-29] 2003), 'Mnemosyne', in M. Warnke and C. Brink (eds), *Gesammelte Schriften: Studienausgabe*, Bd.2/1, *Der Bilderatlas-Mnemosyne*, Berlin: Akademie Verlag.

WARBURG, Aby (2005), *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento Europeo*, Madrid: Alianza.

YEARL, M. K. K. (2007), "Medieval monastic customaries on minuti and

infirmi", en Bowers, B. S. (ed.), *The medieval hospital and medical practice*, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 175-194

ZAFRA, Remedios (2021), *Frágiles: Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura*, Barcelona, Anagrama.

Estudis

ENTRE CASTELLNOVO Y SEGORBE: DOS CONFLICTOS DE AGUAS EN EL SIGLO XIV

BETWEEN CASTELLNOVO AND SEGORBE: TWO WATER CONFLICTS IN THE 14TH CENTURY

FRANCISCO J. GUERRERO CAROT

(Universidad Internacional de La Rioja)

CRISTIAN PARDO NÁCHER

(Archivo Histórico de la Nobleza)

RESUMEN

El conflicto social es, sin lugar a duda, un aspecto fundamental en el estudio de los regadíos históricos, puesto que se ha visto en él un factor de estímulo de la actividad, un moldeador de las gestiones de control social, y un reflejo de las dinámicas internas y externas de las comunidades de regantes tradicionales. Este trabajo tiene el objetivo de aportar dos nuevos documentos inéditos sobre la conflictividad hidráulica presente en el tramo alto del río Palancia durante el siglo XIV.

Palabras clave: Aguas, Edad Media, Segorbe, Castellново, Alto Palancia (Castellón).

ABSTRACT

Social conflict is undoubtedly a fundamental aspect in the study of historical irrigation systems, since it has been regarded as a factor that stimulates activity, a factor that shapes the management of social control and a reflection of the internal and external dynamics of traditional irrigation communities. The aim of this work is to provide two new unpublished documents on the water conflict in the upper stretch of the River Palancia during the 14th century.

Keywords: Water, Middle Ages, Segorbe, Castellново, Upper Palancia (Castellón).

RESUM

ENTRE CASTELLNOVO I SEGORBE: DOS CONFLICTES D'AIGÜES AL SEGLE XIV

El conflicte social és, sens dubte, un aspecte fonamental en l'estudi dels regadius històrics, ja que s'hi ha vist un factor d'estímul de l'activitat, un modelador de les gestions de control social, i un reflex de les dinàmiques internes i externes de les comunitats de regants tradicionals. Aquest treball té com a objectiu aportar dos nous documents inèdits sobre la conflictivitat hidràulica present al tram alt del riu Palància durant el segle XIV.

Paraules clau: Aigües, Edat Mitjana, Segorbe, Castellnovo, Alt Palància (Castelló).

Introducción

El conflicto social es, sin lugar a duda, un aspecto fundamental en el estudio de los regadíos históricos, puesto que se ha visto en él un factor de estímulo de la actividad, un moldeador de las gestiones de control social, y un reflejo de las dinámicas internas y externas de las comunidades de regantes tradicionales. De este modo, podría decirse que desde los años setenta del siglo pasado se le ha atribuido cierto papel "positivo", por ejemplo, en la gestión comunal o en la elaboración de normas (Glick, 1988: XX y XXIV).

Efectivamente, lejos han quedado ya los postulados creados en el siglo XIX, según los cuales se idealizaban los regadíos tradicionales valencianos al plantearlos como comuni-

dades plenamente democráticas e igualitarias, guiadas por códigos prácticamente perfectos, y con un consenso total entre regantes.¹

Llegados a este punto, es indiscutible la existencia de una inherente potencialidad conflictiva en los regadíos históricos, la cual está siendo cada día más estudiada y mejor comprendida por la historiografía. No obstante, hay que advertir a su vez el peligro de incurrir en planteamientos "hiperconflictivistas" que nos hagan caer en el extremo opuesto (Peris, 2014: 560-564).

Dicho esto, es interesante ir aportando nueva documentación mediante la cual se pueda ir perfilando mejor las distintas modalidades de conflictos, con la finalidad última de entender mejor el funcionamiento de las instituciones de riego a largo plazo, y, por ende, de los diferentes contextos socio-económicos, político-institucionales y climático-medioambientales que los fueron causando y moldeando.

En este sentido, el presente trabajo tiene el objetivo de aportar dos nuevos documentos inéditos sobre la conflictividad hidráulica presente en el tramo alto del río Palancia durante el siglo XIV. Su principal interés historiográfico reside en que no pertenecen al ámbito geográfico de los sistemas de macro escala situados en el litoral, los cuales suelen ser los

1 Sobre la superación de los mitos decimonónicos véase: ROSELLÓ (1989: 67-69); MATEU Y ROMERO (1991); PERIS, (1997, 2014 y 2015) y GARRIDO (2012).

más estudiados como consecuencia de la existencia de una mayor cantidad de fuentes primarias. Así pues, se proporcionará nueva información sobre un ámbito mucho menos conocido, el de los regadíos de mediana escala situados en el interior del Reino de Valencia², y más concretamente en los valles cercanos a Segorbe.

Para ello, el artículo se iniciará con una breve introducción sobre la situación social y económica del valle en el siglo XIV, con el objetivo de poder comprender el contexto y las motivaciones relacionadas con los cambios normativos que allí se experimentaron. Esto se acompañará de una recopilación de los diferentes tipos de conflictos hidráulicos documentados en el Palancia durante el Antiguo Régimen, diferenciando dos espacios geográficos: los municipios de aguas arriba (Benafer, Caudiel, Jérica y Viver) y los de aguas abajo (Altura, Castellnovo, Navajas y Segorbe), con el objetivo de tener por primera vez una visión sintética de las principales tensiones generadas por las cuestiones del agua a largo plazo. Una vez visto esto, se expondrán las características del sistema de riego de Castellnovo y Segorbe, seguido de la interpretación del contenido de dos concordias del Trecentos, hasta ahora inéditas, y

que constituyen uno de los pocos testimonios sobre los acuerdos a los que se llegaba en la Baja Edad Media entre instituciones de riego en la comarca.

LA SITUACIÓN SOCIO ECONÓMICA DEL VALLE DEL PALANCIA EN EL SIGLO XIV

Hasta ahora la historiografía ha sido poco fructífera en el estudio del valle de Segorbe durante el siglo XIV. Una excepción ha sido Pérez García (1998: 100 y 112), quien señaló que el Trecentos fue “una de las etapas peor conocidas de la historia de aquella comarca”.

Recientemente, un obra sobre la carta puebla de la villa de Altura otorgada en 1372 ha venido a subsanar, en parte, el desconocimiento que de este siglo se tenía³. Sus autores describen los grandes contratiempos en la segunda mitad de la centuria en la que se vio inmersa la comarca del Palancia, como fueron las guerras contra Pedro de Jérica por el rey Pedro IV (1336-1337), la guerra de la Unión (1347-1348), la peste (1348) o la guerra de Castilla (1356-1365).

Ese momento de depresión no solo se debió a las guerras y a la peste, sino que a ellas se unieron la escasez de producción y de alimentos que sufriría la población. Como

2 Sobre las diferentes escalas de regadíos ver: BUTZER, BUTZER y MATEU, (1986).

3 LOPEZ BLAY, José Manuel; GUERRERO CAROT, Francisco José. *Altura. Su carta puebla. 11 de agosto de 1372*. Segorbe: Ayuntamiento de Altura, 2022. 140 p.

apunta Sanahuja Ferrer (2017: 337), una sucesión de malas cosechas, a la que se unió una plaga de langosta en los primeros años de la guerra de los Dos Pedros, obligó a abastecerse del trigo de Aragón y Castilla. En el itinerario aragonés, este producto pasaba por el Palancia, destacando la ciudad de Segorbe como principal lugar de tránsito de aquel intenso acarreo.

A todo esto, hay que añadir el aumento de la presión fiscal para atender los gastos de las contiendas. Reixach Sala señala el otoño de 1363, cuando se reanuda la guerra contra Castilla, tras la efímera paz de Murviedro, como el inicio del trienio de presión fiscal más intenso de todo el siglo XIV⁴. Estas contribuciones se establecían en la Cortes convocadas por el rey. De ahí que, en el periodo de la guerra contra Castilla (1356-1365), se convocasen las de Valencia (1357-1358, y 1360), las cortes generales de Monzón (1362-1363), nuevamente en Valencia (1364) y Sagunto (1365). Y aunque fuera del ámbito más próximo a estas tierras, en Cerdeña se libraba otra contienda contra el juez de Arborea, la cual necesitaba también financiación, de ahí la convocatoria de los cortes de Castellón de Burriana (1367) y las de San Mateo-Valencia (1369-1370). Todos estos espec-

tos parecen confluir en una época de abatimiento, pero, sin embargo, y retomando a Reixach Sala, estos mecanismos recaudatorios contribuyeron "a fortalecer el entramado institucional de los entes locales".

Todos estos episodios debieron de tener su repercusión en la comarca del Palancia, aunque son sucesos poco conocidos hoy para esta tierra. Es cierto que la villa de Altura aparece citada, aunque poco documentada, pero por su vinculación y pertenencia al señorío de Jérica permite inferir, como se verá seguidamente, ciertas coyunturas de su situación y de la del resto de poblaciones. No obstante, y como una ventana a minorar esta visión catastrófica de concatenación de elementos, en opinión de Pérez García será (desde 1360 hasta 1406, sucesión del conde de Luna y muerte de la reina María de Luna, su hija) uno de los periodos más brillantes para Segorbe y, tal vez, podemos intuir, también para la estabilidad y crecimiento del resto del valle.

Con esta situación, es necesario hacer una breve aproximación a la situación socio-económica de los señoríos implicados en los conflictos de aguas del siglo XIV. Nos estamos refiriendo principalmente a Segorbe y Castellnovo, aunque deteniéndonos también en Jérica, debido al

4 REIXACH SALA, Albert. "Presión fiscal y endeudamiento en las comunidades rurales del noreste catalán durante la Guerra contra Castilla (1356-1366)", *Edad Media: Revista de Historia*, 21 (2020), p. 422.

papel mediador que jugó su señor, Pedro de Jérica, en los procesos de negociación y pacto en el uso de las aguas del Palancia.

Durante dicho periodo histórico, Segorbe podía definirse como un "señorío real" dependiente en su totalidad de la casa real aragonesa (Cervantes, 1997 y Pérez García, 1998). Efectivamente, es oportuno recordar que, aunque Segorbe perteneció a Jaime Pérez, lo heredó su hija Constanza Pérez, señora de Segorbe entre 1308 y 1324, quien era nieta, sobrina y tía de monarcas aragoneses. A su muerte el señorío fue heredado por Lope de Luna. En 1339, los lazos reales se volvieron a fortalecer con el compromiso de dicho señor con la infanta Violante, quien era hija de Jaime II. Poco después, heredaría el señorío su primera hija María de Luna, reina consorte de Aragón al casarse con el infante Martín, y por tanto llegando a ser reina⁵.

Según Pérez García (1998: 96), di-

cho enlace fue para la capital del Alto Palancia "la etapa más brillante de toda su historia colectiva". Seguramente, algunos de los argumentos que le llevaron a formular aquella afirmación podrían ser que, tras la Conquista del siglo anterior, se inició un periodo de formalización de las estructuras de la vida socio-económica de la comarca. Dicho esto, podría destacarse el desarrollo de la unidad económica, de urbanización y de la formación de una mesocracia agraria y mercantil, así como un cierto crecimiento económico en la segunda mitad de la centuria (Pérez García, 1998: 100), a pesar de algunos contratiempos como la peste⁶ o la guerra con Castilla (1356-1365), los cuales afectaron especialmente desde el punto de vista demográfico⁷.

Por lo que respecta a Castellново, el señorío fue donado por Jaime I a Berenguer d'Entença, en una fecha aún por determinar, pero anterior a

- 5 La aportación al matrimonio fue mucho mayor por parte de María de Luna que la del infante Martín. Dejando a un lado las posesiones aragonesas, en la zona valenciana contribuía con el señorío de Segorbe, el valle de Almonacid y las baronías de Benaguacil, Poble de Vallbona y Paterna. Este desfase patrimonial, lo compensaría el rey Pedro IV en 1372, como se explicará posteriormente.
- 6 Tampoco hay datos concluyentes sobre el azote de esta peste en la comarca. Aunque su incidencia en el reino de Valencia fue catastrófica, en la zona de Segorbe debió ser benigna puesto que los nobles se refugiaron en ella. No obstante, la reina Leonor que se recogió en Jérica murió allí a causa de la pandemia de la que se había contagiado en Zaragoza.
- 7 Aunque los Fueros reconocían la movilidad tanto de la población cristiana como musulmana, esta posibilidad se eliminó en 1408 porque se ponían en peligro las explotaciones agrarias al trasladarse la población musulmana hacia la Berbería empujados, entre otras causas por la "Guerra de Castilla" (1356-1375) que tuvieron como resultado nuevas condiciones de población. En Jérica y sus aldeas los moros se marcharon por este motivo, quedando algunos en Viver concediéndoseles carta de población en 1367, al mismo tiempo que Caudiel. Tam-

1242. Dicho lugar permaneció en manos de los Estença hasta finales 1291, cuando el señorío recayó en manos de Guillem d'Esplugues, y posteriormente en las de Roger de Lauría. Finalmente, pasó a la familia Montcada hacia 1329, iniciándose el periodo más prolongado y estable de dominio señorial sobre el lugar, hasta que en la segunda mitad del siglo el señorío pasó a Beatriz de Borja, hermana del futuro pontífice Alejandro VI (Guerrero y Selma, 1999: 12-14)⁸.

A pesar de la escasez de documentación, autores como Hijoñosa Montalvo (2017: 87-88) han indicado ciertos problemas económicos, que culminarían con el secuestro señorial de la villa entre 1415 y 1426, siendo éste consecuencia del endeudamiento censalista, iniciado en tiempos de Otón de Montcada, con la expedición siciliana de Martín I. Efectivamente, podría decirse que

el señor de Castellnovo terminó en la pobreza, con muchas de sus villas endeudadas. Desde el punto de vista demográfico, cabe sugerir que la población mudéjar triplicaba a la cristiana, de lo que se podría deducir cierto incremento hacia 1463 (Hinojosa, 2017: 92)⁹.

En cuanto al señorío de Jérica, hay que decir que éste estuvo ligado en sus orígenes a la casa real de Aragón, siendo su primera ostentadora Teresa Gil de Vidaurre, esposa de Jaime I. En 1272 pasó a su hijo Jaime¹⁰, sucediéndose el señorío entre los siguientes primogénitos, hasta que a la muerte sin descendencia de Jaime III en 1335, Jérica pasaría a su hermano Pedro de Jérica. A la muerte de éste, en 1364, los estados de Jérica pasaron a su primogénito Juan Alfonso, y posteriormente a la Corona, pudiéndose destacar el hito que supuso la elevación de Jérica a condado por parte de Pedro

bién en el término de Jérica se poblaron en 1368 las alquerías de Novaliches y el Campillo y, años más tarde, en 1379, la de Benafar por el Obispo Iñigo de Vallterra. En este mismo tiempo, el rey Pedro IV, entre el 12 y el 28 de marzo de 1365, donó cartas de rendición y perdón, con nuevas condiciones de poblamiento, a los musulmanes de Altura y Gaibiel (se entregarán nuevas cartas: la primera en 1372 y la segunda en 1379), Xovar y Azuébar, y Vall de Almonacir. Por esta misma confrontación, el Señor de Castellnovo otorga a esta villa, en 1391, nueva carta de población por haber perdido la anterior durante la mencionada guerra. Y siete años más tarde, 1398, el señor del lugar de Sot llega a un acuerdo con los musulmanes "... qui soliadés estar e habitar en el dito lugar e sodes tornados a mi mercet e a lugar...", entregando nueva carta de poblamiento (GUERRERO CAROT, 2004: 73-74).

- 8 La cronología de los señores de Castellnovo descrita en ese artículo fue precisada y mejorada, concretamente a partir del siglo XVI, por HINOJOSA MONTALVO (2017).
- 9 Para 1496, con la toma de posesión del nuevo señor, Lluís Pellicer, Hinojosa vuelve a apuntar nuevos datos de población; en este caso, observa el aumento de población producido desde 1463 y, concretamente, de la población cristiana (HINOJOSA, 2017: 97).
- 10 Para un mayor detalle sobre la evolución del señorío de Jérica en los siglos XII al XV, véase GUERRERO Y DOMÉNECH (2007).

el Ceremonioso en 1372, siéndole otorgado a su hijo Martín para compensar la poca dote que éste aportó al matrimonio con María de Luna¹¹.

BREVE SÍNTESIS DE LA CONFLICTIVIDAD HIDRÁULICA EN EL CURSO ALTO DEL RÍO PALANCIA

Para entender mejor, y en su justa medida, la importancia de los conflictos de aguas, algunos autores como Peris Albentosa (1997: 49 y 2014: 564-566) plantearon la necesidad de contar con criterios de clasificación, con los cuales identificar y delimitar los antagonismos existentes a largo plazo. Así pues, y de modo muy sintético, podemos distinguir entre aquellos conflictos acontecidos entre usuarios de aguas arriba y aguas abajo, diferenciando entre regantes de un mismo sistema, antiguos regantes frente a beneficiarios de ampliaciones de acequias o la reacción de municipios frente a los grandes promotores de obras hidráulicas. En segundo lugar, aquellos relacionados con la aplicación de criterios de aprovechamiento de aguas, ya sea regantes contra molineros, contra pescadores, batanes textiles, instalaciones papeleras o

transportes fluviales. En tercer lugar, los conflictos entre colectivos de regantes de distintas acequias de un mismo sistema de riego. Y finalmente, aquellos producidos dentro de una misma comunidad, relacionados con el gobierno de la institución, el reparto equitativo del recurso, la creación de normas, la aplicación de sanciones...

En este sentido, y ya centrándonos en el río Palancia, Selma Castell (2005) reflexionó sobre la existencia de ciertas diferencias existentes entre sistemas de riego en aquella comarca. Efectivamente, si iniciamos el recorrido desde aguas arriba hasta la costa parece que cuanto más cerca se estaba de la cabecera del río, mayores eran las extensiones regadas con aguas procedentes de fuentes y manantiales. En la zona media, donde se sitúan Jérica, Viver, Caudiel y Benafer, combinaban un mayor aprovechamiento del agua del río con el de las fuentes (Selma, 2005: 147). Con respecto a los regantes de aguas abajo, y especialmente el término municipal de Sagunto, Ferri (2002), señaló que éstos disponían de unos derechos preeminentes sobre el resto de las

11 SILLERAS FERNÁNDEZ (2012) pondera la importancia de las capitulaciones matrimoniales entre ambos pretendientes, donde la madre de la condesa -Brianda de Agout- solicitó que las propiedades a proporcionar por el infante Martín no menos que el importante patrimonio que aportaba la casa de Luna. Tanto bajo el gobierno de Pedro IV, padre de Martín, como la de su hermano, el rey Juan I, ambos trataron de dotar al matrimonio estados que estuvieran a la posición del infante. Y así sucedió. En palabras de la profesora, el patrimonio de la pareja condal Martín y María "...sumaba el mayor poder señorial que la corona de Aragón hubiera conocido nunca".

comunidades situadas aguas arriba, lo que condicionaba notablemente el tipo de captaciones de agua en este tramo del río.

Si se toma la obra de Selma Castell como referencia sobre la comarca objeto de este estudio, da la sensación de que hasta ahora se disponen de pocas noticias documentales anteriores al siglo XIV que permitan conocer una confrontación abierta entre los usuarios del agua del medio y del bajo Palancia, similar a la documentada por García Edo (1994) y Román Millán (2000) en el cercano río Millars. Tan solo la recogida por Gómez Benedito (2020: 89-90) quien aporta algunos datos históricos sobre el azud de la Barchilla en el año 1366, fecha en la que Pedro IV de Aragón mandó inutilizar dicho azud que Segorbe había construido en el cauce del río Palancia.

Un poco distinto sería el contexto hacia 1405, cuando la documentación comienza a mencionar textualmente la existencia de un azud¹². Hasta ese momento, las poblaciones del valle medio desarrollaron una utilización intensa de las afloraciones naturales a cuya explotación no fueron ajenas las incipientes y cada vez mayores necesidades del poblamiento mudéjar que se desarrolló en la zona. El mismo autor reconoce, para época islámica, la existencia de un destacado sistema hidráulico cuya aportación principal fue la red de riego generada a partir de la toma de agua del mencionado manantial, seguido por toda una secuencia posterior de crecimiento con nuevos sistemas hidráulicos superpuestos o concatenados que complementaban el anterior (Selma, 2005: 151).

Seguramente, dicha ampliación po-

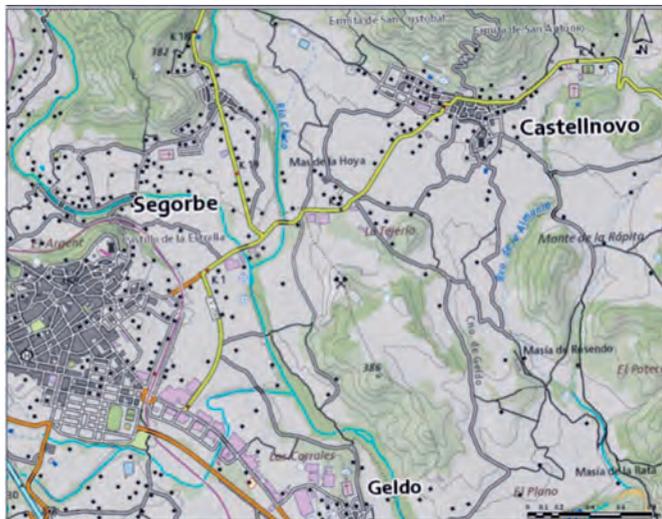


Fig. 1. El río Chico, o Aurín, en su conjunción con el Palancia, en la zona media del valle, entre los cascos urbanos de Segorbe y Castellnovo. Fuente: Institut Cartogràfic Valencià.

dría situarse en el año 1401, en el contexto de la creación de la llamada Acequia Nueva o acequia de María de Luna, pues fue ella quien autorizó su canalización desde el río Palancia y que, como anota Pérez García (1998: 108), era fundamental para “la prosperidad agrícola de la ciudad de Segorbe”, llevando el agua hasta 56 partidas del agro segorbino.

Existe coincidencia de planteamientos entre autores como Selma Castell (2005: 142), Gómez Benedito (2020: 71) y Cervantes Peris (1998), siendo este último quizás el pionero en reconocer los cambios que experimentó el espacio agrario y el sistema hídrico a partir de la segunda mitad del siglo XIII, con la colonización cristiana. Hasta entonces, no hay noticia de que el distrito o *iqlim* musulmán de Segorbe generase disputas entre los núcleos habitados, ya que contribuían todos fiscalmente a una única administración. Por el contrario, la creación de los múltiples señoríos cristianos, tales como Castellnovo, Segorbe y Jérica, necesitaron establecer con claridad sus límites y sus recursos para poder percibir la renta de sus vasallos¹³.

En este sentido, Cervantes (1998: 121-123) ha puesto en relación los mecanismos feudales, desde fines del siglo XIV y durante todo el XV, con María de Luna y su denominado “Antiguo Patrimonio”, en el que se incluye Segorbe. Para ello, de entre los muchos factores que contribuyen al proceso de colonización feudal, el autor se adentra en la cuestión del riego, y plantea un cambio de sistema de gestión de las aguas que no solamente intuye, sino que documenta. Para él, se perseguía un doble objetivo: por un lado, garantizar el pago de las rentas mudéjares y, por otro, debilitar las bases de una oligarquía cristiana segorbina en crecimiento.

A pesar de la importancia que tenía el agua en dicho proceso, hay que advertir que la conflictividad hídrica del Palancia alto no ha gozado de fortuna historiográfica. Aun así, destaca la aportación de Chiner (2003), el cual nos ofrece una relación de causas judiciales producidas en la Real Audiencia de Valencia tocantes a la problemática de la propiedad y el aprovechamiento del agua. Efectivamente, tanto las poblaciones de la comarca, como los señores y las instituciones locales y

12 En 1404 Sagunto decidió denunciar a las autoridades municipales segorbinas, responsables hasta entonces del ordenamiento de las aguas. La protección que D^o María dispensaba a su ciudad y los privilegios de riego con que contaba Segorbe desde hacía más de doscientos años, decantaron la balanza a favor de los campesinos segorbinos” (PÉREZ GARCÍA, 1998: 109).

13 Véase como ejemplo, a partir de la creación de la Cartuja de Vall de Crist y de su dotación de poblaciones como Altura, el artículo de FERNÁNDEZ (2002).

religiosas, pasando por los particulares, estuvieron más que implicados en dilucidar sobre el derecho y el reparto del agua.

Desde el punto de vista cuantitativo, como indica Guerrero Carot, el 2,9% de los procesos regestados por Chiner (28 de 1.199) estaban directamente relacionados con el agua, los cuales se podrían agrupar cronológicamente de la siguiente manera: tres para el siglo XIV, dos para el XV, ocho para el XVI, tres para el XVII, siete los recogidos en el siglo XVIII y en el XIX seis (Chiner, 2003: 15).

A partir de dicha conflictividad se fue creando un sistema donde, como ya ha señalado Arroyo Ilera (1981: 217) "se pueden distinguir [...] varios sistemas de riego y muy diferentes costumbres y leyes para su distribución cumplidas unas veces, violadas las más y olvidadas hoy día en la mayoría de los casos, sustituidas por una práctica también consuetudinaria, pero qué ni los mismos regates saben a qué responde"¹⁴.

Sobre su forma de distribución, entre varios pueblos y comunidades, grupos y hermandades, el mismo autor señala que lo habitual era establecer el agua por días, concretamente si ésta procedía de una misma fuente o acequia, y que ello provocaba dificultades en su reparto, lo que ocasionaría, según testimonia

"constantes litigios que pueden ser rastreados hasta fines de la Edad Media" (Arroyo, 1981: 225 y 226).

a) Aguas arriba: Benafer, Caudiel, Jérica y Viver

La gran mayoría de litigios sobre la propiedad del agua se produjeron en la zona alta del valle del Palancia, perteneciendo a dicho ámbito geográfico los municipios de Jérica, Benafer, Caudiel y Viver.

Sobre Benafer hay que destacar la acequia de la Fuensanta como principal motivo de conflicto en la zona, aunque la documentación conservada es ya del siglo XVI. Dicho esto, en 1551 se establecía una concordia con los jurados de la villa de Jérica y de Caudiel, concediendo licencia a aquel núcleo para hacer una acequia nueva para el agua de dicha acequia (Gómez, 1986: 50-52 y Guerrero, 1985: 67). Chiner Gimeno (2003: 92 y 94) regesta una serie de procesos judiciales en 1566 entre aquella población y Caudiel por la construcción por esta última de un azud nuevo en la acequia de la Fuensanta, el cual impedía la llegada de aguas para el riego a las tierras de Benafer, contraviniendo la concordia establecida entre los dos lugares citados.

Estas disputas concluyeron, en principio, con el establecimiento, el 9 de marzo de 1567, de una nueva

14 En ese año, el autor reconoce una superficie de 4.090 Has. que se repartían en 2.188 regadas por el manantial de La Esperanza y 1.702 por el río Palancia y sus afluentes.

escritura de concordia entre Jérica, Caudiel y Benafer sobre el reparto de las aguas de las fuentes de Aladín y Fuensanta para el riego de las huertas de dichos lugares (Chiner, 2003: 99 y 100). En 1571 la problemática sobre el agua de la Fuensanta, seguía coleando. Los lugares de Caudiel y Benafer interpusieron una *ferma de dret* por la perturbación de Juan Catalá, obrero y vecino de Caudiel, al construir una acequia nueva para regar las tierras que poseía en Jérica (Chiner, 2003: 107).

Mientras tanto, y a un nivel inferior, la escasez de agua en Benafer hizo que, en alguna ocasión, los propios vecinos de la localidad demandaran a sus propios representantes municipales debido al reparto de dichas aguas (Chiner, 2003: 194-195. Doc. 811).

Las disputas judiciales y la documentación localizada sobre Caudiel también presenta ejemplos de pleitos por el uso de las aguas de las acequias. En esta población, las disputas aparecen relacionadas a la ya citada la localidad de Benafer, pero también a la villa de Jérica, así como al monasterio de San Miguel de los Reyes, señores de las poblaciones de Caudiel y de Viver.

En esa misma época, y más concretamente en 1566, se sabe del proceso entre el síndico de Jérica y Bartolomé Oliver, justicia de Caudiel, por diversas denuncias efectuadas contra los habitantes y jurados por edificar un "puente y pared" para

desviar el agua de cierto barranco situado en la partida de la Fuensanta, a lo que pueden añadirse diversos altercados violentos suscitados entre los de Caudiel y Jérica por dicha edificación (Chiner, 2003: 90. Doc. 93), aunque el incumplimiento de las obligaciones sobre el azud de la Fuensanta provenía del lugar de Benafer, de lo que se levantó acta unos días antes (Gómez, 1986: 52-53 y Guerrero, 1985: 67).

A este grupo de localidades del valle alto del Palancia hay que incluir la villa de Viver. Efectivamente, desde sus inicios como municipalidad necesitó formalizar con la villa de Jérica acuerdos sobre el reparto de las aguas de la acequia de Magallán, continuando con la costumbre de los antiguos pobladores musulmanes. De ahí que los jurados de ambas localidades firmasen una concordia el año 1368 (Chiner, 2003: 80. Doc. 11). Este tipo de pactos se ampliarían, unos años más tarde, en 1374, a los derechos de riego entre ambas poblaciones (Chiner, 2003: 80. Doc. 14). Con ellos se iniciaría una continuidad de obligaciones que, a tenor de las fechas, parece que hizo necesario restituir las en casa siglo venidero.

Llegados a 1420, se estableció un nuevo compromiso y sentencia sobre las diferencias que enfrentaban a Jérica y Viver sobre las aguas, la limpieza de acequias, sus usos y derechos... (Chiner, 2003: 82. Doc. 34). A pesar de todas estas concordias, los pleitos que enfrentaban a

Viver y Jérica por razón de aguas, siguieron muy presentes en los siglos posteriores (Chiner, 2003: 204. Doc. 878).

b) Aguas abajo: Altura, Castellnovo, Navajas y Segorbe

Otro grupo de disputas lo conforman los núcleos del valle medio del Palancia. Nos referimos a las poblaciones de Altura, Castellnovo, Navajas y Segorbe.

La "sentencia de los tres rollos" fue, sin duda, el conflicto más destacado de la zona, no solo por lo que se pleiteaba sino por quienes lo hacían, dando lugar a una concordia sobre el uso de las aguas y sus "rollos"¹⁵, la cual estuvo establecida entre la cartuja de Vall de Crist, la ciudad de Segorbe, su morería, y los lugares de Altura y de Alcublas. Dicha concordia fue otorgada el 12 de marzo de 1431 por dos árbitros nombrados por el rey, aunque no estuvo exenta de ciertas disputas posteriores que provocaron la posterior redacción, el 9 de octubre de 1433, de una aclaración para la correcta interpretación del texto¹⁶.

Navajas, por su parte, fue una de las poblaciones del Palancia que

en más ocasiones se vio implicada en los conflictos por el uso del agua con Altura y, sobre todo, con Segorbe. No obstante, la documentación sobre dicho municipio es más común a partir del siglo XVI. Los principales conflictos conocidos empezaron pues en 1593 (Chiner, 2003: 116. Doc, 260), cuando el síndico de Segorbe interpuso ante la Real Audiencia una *ferma de dret* contra la pretensión de los jurados de Navajas de inquietar a los de Segorbe en la pacífica posesión del derecho a limpiar la fuente de Nuestra Señora de la Esperanza y la acequia que nace de ella, hasta el rastrillo de piedra, sin tener que convocar a ningún representante de Navajas. Otra *ferma de dret*, se presentó en 21 julio de 1614, por parte de los síndicos de Segorbe, Altura y la Cartuja de Valldecris, contra los de Navajas, sobre el derecho a tener anchos "álveos o caixers" desde la mencionada fuente, hasta el "rastrell" o rollo de Navajas, y estrechos cajeros desde ese punto en adelante, lo cual servía a su vez para limitar la cantidad de agua que podía usar Navajas.

En 1628, la Cartuja de Vall de Crist y Segorbe volverían a pleitear contra Navajas (Chiner, 2003: 147.

15 Roll se ha definido como: "presa d'aigua d'una certa importància (en general menor que les fesès i les files), de forma redona o arrodonida, que estava emplaçada en el marge del caixer de la séquia mare o d'un braçal. Hi havia una tipologia plural de rolls, de manera que no sols variava el diàmetre de l'obertura o l'altura on estaven col·locats, sinó que n'hi havia de tancats i de corribles [...]" (PERIS, 2019: 477).

16 GÓMEZ BENEDITO (2020: 74-92) ha profundizado más en estas dos concordias.

Doc, 453), puesto que la primera litigante tenía los derechos señoriales sobre un molino harinero situado en el término de Segorbe, el cual tenía el derecho de tomar las aguas de partidor y “*roll franc*” de la acequia de Navajas llamada de la Esperanza, para el funcionamiento del citado molino. Gómez Benedito (2020: 121-125) describe con más exhaustividad el conflicto entre la Cartuja, Altura y Segorbe, con la villa de Navajas.

EL SISTEMA DE RIEGO DE SEGORBE Y CASTELLNOVO

Los documentos inéditos que se transcriben en el apéndice se sitúan en lo que define Arroyo Ilera, como las huertas del Palancia medio, siendo considerada como una de las zonas de regadío más importantes de la comarca, no solo por su destacada extensión cercana a las 1.700 hectáreas (hacia 1981), sino también por el volumen y calidad de producción, a lo que se debería añadir siglos de tradición en la práctica del riego. Efectivamente, esta zona está integrada por una ancha cinta de regadío que va acompañando el río en dirección noroeste-sureste, y que se va ensanchando en algunos sectores, formándose replanos o terrazas relativamente extensas, como la que va entre Castellnovo y Segorbe

(Arroyo, 1981: 218-219), que a su vez cuentan con corrientes subsidiarias aportadas por el río Aurín¹⁷.

La espina vertebral del sistema es la Acequia Nueva, pero ésta cuenta a su vez, como es normal, con una red secundaria, conocida en las ordenanzas de la comunidad de Segorbe como “*acequias particulares*”¹⁸. El conjunto de caminos de aguas permiten el riego de una extensión de tierra cercana a las 50 hectáreas distribuida entre los municipios de Segorbe, Geldo y Castellnovo.

Los azudes que permiten la toma de agua son, según Arroyo Ilera, simples amontonamientos de grava y piedra entrelazados por alambres, los cuales eran arrastrados con facilidad por las riadas¹⁹. Las acequias Artel 1 y 3, riegan el margen izquierdo del río, de tal manera que la primera nace en el azud de Artel, donde en 1981 se tomaban aproximadamente 90 l/seg, para regar 10 ha en Segorbe, y 8 ha en Castellnovo. Por lo que se refiere a la otra, ésta nace un poco más abajo, y recoge sus aguas de fuentes próximas, especialmente la del Tesorero, recogiendo un caudal aproximado de 70 l/seg, para el beneficio de 9,56 has en Segorbe y 21 en Castellnovo (Arroyo, 1981: 235).

17 El topónimo “Aurín” puede documentarse en la carta de población de 1611, capítulo 17, en donde se plantarán viñas y debía ser muy productivo porque de esta, y otras dos partidas, se pagaban 12 cantaros. También en el capítulo 21 de dicha carta, se permite plantar moreras en la citada huerta y se pagará una octava, más que en otras zonas (CHINER, 2003: 219).

18 Dichas acequias reciben el nombre de Censal, Sargal, Artel 1, Artel 3 y Amar Baja.

19 Esta descripción podría relacionarse con la tipología de azudes de “*pedra, llenya i brossa*” presente en la clasificación de PARDO NÀCHER (2020: 87-88).



Fig. 2. Partidas de Artel.

El reparto del agua se efectuaba por días. A pesar de ello, y paradójicamente, aunque Castellnovo tenía una mayor superficie beneficiada con derecho a agua solo utilizaba tres días a la semana (viernes, sábado, domingo), mientras que el resto era para Segorbe, seguramente haciendo gala de su posición capital dentro de la comarca.

Por lo que se refiere a la acequia Amara Baja, ésta arranca del azud

Pico del Nabo de dónde toma un caudal aproximado de 100 l/seg. para el riego de 26 Ha. Pertenecientes al término municipal de Segorbe (Arroyo, 1981: 237). Dicha zona, según Selma Castell, podría tener su origen en conjunto de alquerías y establecimientos islámicos, aunque posiblemente vinculadas a Segorbe²⁰, las cuales estaban orientadas hacia la vega del Palancia, y sobre la confluencia del río Aurín con el Palancia.

20 Las excavaciones realizadas en su castillo muestran un asentamiento musulmán menos diseminado (SELMA, 2005: 79).



Fig. 3. Partidas de Amara (aquí interesa la situación de Amara Alta)

LAS CONCORDIAS DEL SIGLO XIV ENTRE CASTELLNOVO Y SEGORBE

Los antecedentes de la actual organización institucional del riego en la zona comprendida entre Segorbe y Castellnovo empieza a poder ser documentada con mayor rigor a partir del siglo XIV. Esto se debe, en parte, a las fuentes primarias

que a continuación serán expuestas, puesto que nos ofrecen por primera vez datos sobre lo sucedido entre dichos municipios, sino que también nos permite compararlo con lo que estaba sucediendo aguas arriba, si recordamos las ya citadas concordias pactadas entre Jérica y Viver en 1368²¹ y 1374²², y entre Jérica, Benafer y Caudiel en 1375²³.

21 En este caso se trata de la distribución de las aguas de Tober en 1368, entre Jérica y Viver, para facilitar el riego del lugar de Novaliches, al cual se le había otorgado carta de población en ese mismo año.

Asimismo, también hay concordia entre las poblaciones de Jérica y Viver en ese año de 1368 por la acequia de Magallán, siguiendo el modo que los musulmanes tenían en tiempo antiguo de Viver (FERRER, 1899: 40-42 y CHINER, 2003: 80. Doc. 11).

22 No debieron quedar muy claras la ordenanza de las aguas de la acequia de Magallán porque de nuevo se establecía concordia en aquel año de 1374 (CHINER, 2003: 80. Doc. 14). También en ese mismo año, y en la misma fecha 18 de octubre, se establecía concordia

Dichas concordias, en realidad, no son un hecho aislado localizado únicamente en el Palancia, sino que pueden enmarcarse en los múltiples cambios definitorios que experimentarán las relaciones y tensiones existentes entre instituciones de riego vecinas en el conjunto de los ríos valencianos durante el siglo XIV. De entre los muchos cambios que esto sugiere, en este trabajo nos son de interés aquellas relacionadas entre las comunidades de regantes que compartían un mismo sistema, las cuales constituían un papel importante dentro de la consolidación de la nueva organización feudal del territorio valenciano²⁴.

En este sentido, casos cercanos mejor documentados, como el de la Plana de Castelló, nos evidencian que durante el Trescientos, las tensiones existentes entre las villas de realengo de Castelló de la Plana, Vila-real y Borriana, así como el señorío laico de Nules y el señorío eclesiástico de Almassora, forzaron la búsqueda

de pactos u otras soluciones legales más neutrales, como la Sentencia Arbitral del infante Pedro de Ribagorza (1347)²⁵, mediante la cual dotarse de un repartimiento claro del agua que permanecería prácticamente intacto durante siglos.

Mientras eso sucedía conjuntamente a nivel de cuenca, por separado cada uno de los municipios que compartían una misma acequia madre también trataron de llegar a consensos con sus vecinos inmediatos, siendo claros ejemplos, aunque con soluciones menos longevas, las concordias entre Castelló y Almassora de 1338, 1344 o 1355 (García Edo, 1994: 45, 49 y 55), así como el convenio firmado entre el batlle de Vila-real y el señor de Nules en 1313²⁶.

Acuerdos similares pueden encontrarse también en muchos otros ríos valencianos, como el Serpis, con la sentencia arbitral de 1390, firmada entre las villas de Gandía, Oliva y la Font d'en Carròs²⁷, o la concordia

con Viver, sobre las aguas del Pontón (GÓMEZ CASAÑ, 1986: 44-47 y GUERRERO, 1985: 64-65).

23 La concordia se establece para la fuente de Adadín (GÓMEZ CASAÑ, 1986: 47-48 y GUERRERO, 1985: 65).

24 Efectivamente, FURIÓ (1995: 89) ya sintetizó que durante el Trescientos la fragmentación política del espacio en un mosaico de distintos señoríos habría podido constituir una amenaza para la supervivencia de las superficies de riego a largo plazo, debido a que la ampliación arbitraria de su superficie, y los intereses particulares de cada señor, podía atentar contra las normas consuetudinarias y podía romper el equilibrio tradicional heredado.

25 Sobre dicha sentencias véase: FELIP (1987), GARCÍA EDO (1994 y 1997) y GUINOT Y SELMA (2002).

26 Archivo Histórico de la Nobleza, OSUNA, CP. 213, D.5.

27 Archivo Histórico de la Nobleza, OSUNA, C.564, D.11.

firmada en 1386 entre los Centelles y los Riusech para la distribución de las aguas en Chella y Bolbaite²⁸.

Dicho esto, no cabe duda de que Segorbe y Castellnovo también experimentaron en el siglo XIV cierta necesidad de llegar a consensos vecinales para acabar con las tensiones relacionadas con el aprovechamiento de las aguas. Para ello, se ha podido localizar la existencia de al menos dos concordias datadas en 1345 y 1371, las cuales fueron seguramente fundamentales para tratar de solucionar las diferencias existentes entre dichos municipios.

El primer texto del que vamos a analizar forma parte de un proceso judicial de 1802 conservado en el fondo Escribanías de cámara del Archivo del Reino de Valencia²⁹. En él se estaba tratando las tensiones relacionadas con la "reposición del azud llamado de Ahín [Aurín] o de Almara [Amara], por dónde toma agua dicha villa de Castellnovo".

Dicho asunto, en realidad, no era nuevo. Por tanto, a principios del siglo XIX se tuvo que acudir a la consulta de concordias del Trescientos para poder buscar antecedentes

legales. En este sentido, es posible que los juristas consiguiesen acceder a un documento fechado el 9 de septiembre de 1778, que a su vez era un traslado de otro del 8 de junio de 1372, según el cual se había realizado otro traslado de unos documentos a partir de un mandato de Eiximeno de Cucaló, justicia de Segorbe, realizado a su vez por el requerimiento de Jaime Jofré, procurador de Guillem Ramon de Montcada.

Efectivamente, se trasladaron dos cartas de poder otorgadas en Castellnovo y Segorbe los días 8 de agosto y 16 de septiembre de 1345 respectivamente. En la primera, se nos ofrece una lista de vecinos³⁰ que, previa "crida" o pregón por parte del corredor público, habían sido convocados por orden del justicia criminal Francesc Dollo, con poder del señor Lope de Luna, para celebrar un "Consello General" en la "Casa del Consello" de Segorbe. Por otra parte, en Castellnovo, el proceso tuvo alguna pequeña diferencia formal, puesto que allí la reunión se efectuó en "la plaza" central del municipio usando el "son de

28 Archivo Histórico de la Nobleza, OSUNA, CP.144, D.4.

29 Archivo del Reino de Valencia. Escribanías de Cámara, año 1802, nº 42, T. I, ff. 23^{vº}-40^{rº}. Todas las referencias que siguen procederán de este documento hasta que se indique lo contrario.

30 En relación con esto es interesante recordar la hipótesis de Cervantes Peris, según la cual la gestión de las aguas de Segorbe pertenecía directamente a los usuarios y no al municipio a partir del siglo XIV, como consecuencia del crecimiento del sistema y, por tanto, el incremento de los gastos de conservación (CERVANTES, 1998: 121-123).

campana" en lugar de la figura del pregonero.

El objetivo de las dos reuniones no era otra que el de nombrar a los representantes legales de la comunidad para reunirse con Pedro de Jérica³¹, y llegar conjuntamente a un acuerdo mediante el cual dar una solución pactada y pacífica a las tensiones relacionadas con la gestión de las aguas. A su vez, los allí presentes se comprometían a que lo pactado fuese "firme e durable", y por tanto no revocarlo en el futuro.

Una vez realizado dicho trámite, y en medio de un clima crispado de "daños e escándalos" se realizó una importante reunión entre tres representantes de Segorbe llamados Juan Vicent de Paracuellos, Juan Pérez de Sigüenza y Juan Escribano, otros tres de Castellnovo llamados Romeu Gil Dayvar, Gil Navarro y Domingo Fillarch, junto con Guillem de Loria, procurador del señor Pedro de Jérica, jugando un papel mediador entre las dos partes, de tal modo que aquella reunión sacó en claro una

concordia, que mediante la forma diplomática de la carta partida en ABC, sería firmada en el municipio de Jérica el 9 de octubre de 1345.

El motivo de las disputas estaba en la manera en que cada uno de los dos municipios podía usar "las aguas de dezenden por la rambla e río que viene por la Vall de Almonazid", mediante el uso de dos azudes. Para lograr menguarlas, la concordia contaba únicamente con dos puntos.

El primero de ellos establecía que los azudes "sean e siguen en el estado, e en la forma que agora están e en todos los tiempos pasados han estado", de tal modo que en cierta manera podría decirse que se impedía la introducción de innovaciones técnicas o nuevos materiales³². Además, se establecía el "azud jusano" y "fondonero" entre dos peñas, como un punto de referencia en la distribución del agua en tiempo de sequía o aguas "menguadas" o "restrenyidas"³³.

31 Tal y como ya observó Cervantes Peris, entre las comunidades mudéjares y cristianas de Segorbe "la empresa feudal (del señor)" no está del todo ausente, puesto que los señores territoriales podían jugar un papel de árbitro, siendo especialmente desatcado aquí el papel de don Pedro (CERVANTES, 1998: 124).

32 La existencia de dificultades a la hora de introducir innovaciones hidráulicas era habitual en el contexto de los conflictos entre instituciones de riego valencianas. Otro ejemplo puede verse por ejemplo al río Mijares en 1531, cuando Carlos V emitió una real provisión en la prohibía que "innoven cossa alguna" a Castelló y Almassora, por poder perjudicar a Burriana (Arxiu Municipal de Castelló, Manual de Consell, 1531-1532).

33 Esta palabra podría venir del valenciano: tornar a estrènyer, la cual puede entenderse como un sinónimo de menguar.

Sobre las normas y cargos que regían dicha distribución, se menciona la existencia de unos individuos llamados "tractadores", que tal vez podría interpretarse como cargos semejantes al de "juge partidor" documentado en la Plana³⁴. Sobre éstos, podría pensarse que garantizarían que el agua "non pueda ser menguada [...] en el tiempo que más menguada serán las dichas aguas". Para saber cuándo era necesario aplicar las restricciones, parece que se realizó una señal en algún lugar del azud, mediante el cual, marcar a simple vista los mínimos de caudal.

En el caso contrario, es decir, cuando las aguas de la rambla se "acrecenarían por pluvias" o por cualquier otra razón, parece que las medidas de captación del agua seguían siendo bastante conservadoras. Por ello, se recordaba que un aumento del caudal no podía considerarse como argumento para realizar "alguna innovación", o lo que es lo mismo, se reiteraba la negativa a mejorar las infraestructuras, seguramente por miedo a que dichas mejoras rom-

piesen el estatus quo o "forma que antiguamente sea fecha" el reparto, pudiendo perjudicar a alguna de las instituciones de aguas abajo.

El segundo punto de la concordia estaba relacionado con la prohibición de robar o privar de agua, imponiéndose una pena de 60 sueldos reales, que como también era habitual, se dividía en tres partes iguales, en este caso para el rey, el señor de Castellnovo y finalmente, el denunciante. La concordia no habla expresamente de la figura del "sequier" prototípico documentado en las grandes huertas litorales valencianas³⁵, pero sí habla del nombramiento de dos personas que podían impartir justicia en materia de aguas, por lo que al menos en este aspecto eran cargos similares. En este caso concreto, se habla del nombramiento de Domingo Fillach, vecino de Castellnovo, y Pasqual Navarro, vecino de Segorbe, es decir, uno por municipio. No obstante, también se habría la posibilidad de que en el futuro no fuesen ellos dos, sino otras personas "electas por dichas universidades"³⁶.

34 Un ejemplo de este cargo puede verse en: Arxiu Municipal de Vila-real, documento 305, clavería de 1551, f.39r°. También en un documento de 1668 custodiado en Arxiu Municipal de Castelló, Aigües, caja 6, sin número.

35 Algunos estudios destacados sobre el acequero valenciano son: ROMÁN (2000) y ESQUILACHE y GUINOT (2014).

36 Incorporamos, con el fin de aunar información sobre esta temática, como se controlaba el riego en la ciudad de Segorbe en 1386. Según, CERVANTES PERIS los oficiales municipales encargados del control del riesgo eran cuatro: un "cequero" mayor y tres cequeros los encargados de las acequias de Agostina, La Loma y Almar (debe referirse a Amara). Sus salarios eran pagados con cargo a la peita, sumando 450 sueldos en total. El mayor cobra-

No conocemos por ahora los detalles de lo acontecido con el azud en 1802, pero sí parece que la concordia de 1345 sirvió para ratificar que “se mantenga el portillo de Amara [...] sin alterar por persona alguna”, bajo pena de 200 libras.

Al parecer la concordia no fue suficiente para acabar con las tensiones. Por esta razón, el 20 de abril de 1371 se redactó otro documento, en este caso custodiado en el Archivo Municipal de Segorbe³⁷. El motivo de su redacción fueron “algunos danyos, escándalos e periglos de muertes entre los ditos herederos”³⁸, así como situaciones de “danyo, ho-

dio o rancor” entre los vecinos de Segorbe y Castellnovo por el aprovechamiento de “las aguas de torrentes” que llegaban a las acequias de Aurín³⁹ y Artel, y pasaban por la alquería de “Sosserrías”.

En este contexto de tensión y con el fin de “definir quealesquiere contrastes”⁴⁰ y recuperar la “excellent doctrina e bien aventurançada”, fue necesario que el justicia de Segorbe, García Daysa, junto con los jurados Ramón Martínez y Domingo Carrión y el notario Pere Aznarez Soriano, se reuniesen con el alcaide de Castellnovo, Gil de la Cerda, el justicia Pedro Yust, y los jurados Domingo

ba 200 sueldos, mientras que para Agostina y La Loma eran 100 y 50 sueldos para Almar. Como indica dicho autor, la diferencia en sus emolumentos denotan tres canales principales de riego a finales del siglo XIV, y que el de Almar denotaría su menor importancia (CERVANTES, 1998: 122). Esa relevancia menor de Almar la podemos considerar también por su situación, a la orilla izquierda del río Palancia, zona que debía de expandirse el sistema de riego, y que está situada en la misma zona izquierda que los dos documentos que aquí analizamos.

37 Archivo Municipal de Segorbe, sig.226.

38 A estas cuestiones de confrontación recogidas en los documentos, se puede incorporar una idea asimismo expuesta por Cervantes Peris, que -en el trasfondo- igual está influyendo: “... habría que preguntarse por qué en ese momento y no en otros se produce el cambio. La respuesta creo que está en el crecimiento del sistema de riego que ocasiona cada vez mayores gastos tanto en su incremento como en la conservación de lo ya hecho (CERVANTES, 1998: 123).

39 El topónimo Aurín ha llegado hasta la actualidad. El topónimo “Aurín” puede documentarse en la carta de población de 1611, capítulo 17, en donde se plantarán viñas y debía ser muy productivo porque de esta, y otras dos partidas, se pagaban 12 cantaros. También en el capítulo 21 de dicha carta, se permite plantar moreras en la citada huerta y se pagará una octava, más que en otras zonas (CHINER, 2003: 219).

40 “Contrasts”, en catalán, se refiere a enfrentamientos o disputas sobre un asunto que se someten normalmente a un árbitro para que dicte una sentencia arbitral o concordia (o también se pueden seguir por la vía judicial ordinaria). Asimismo “definir” significa en este contexto resolver.

Mariri, Domingo Riello y Pedro Sagafundo.

Aquella reunión entre autoridades locales, en realidad, parece ser más bien un intento de ratificar unos acuerdos firmados poco antes "por razón de los contrastes de las ditas aguas" y que en ese caso tenía enfrentadas a dos comunidades distintas desde el punto de vista cultural y religioso⁴¹. Efectivamente, el 1 de enero de 1367 se habían redactado en la iglesia de Castellnovo⁴² unas cartas de poder a favor de Pedro Sagafundo, representante de la universidad cristiana de dicho lugar, y a Jucef Alfaquí, homónimo de la aljama mudéjar de Castellnovo, para reunirse con Vicent de la Cerda, notario de Segorbe.

En realidad, parece que el objetivo fundamental de aquel acuerdo era el de pactar cómo repartir las aguas entre las dos comunidades. Para ello, se dejó constancia escrita de los turnos o tandas, si es que no se habían redactado antes, de tal modo que los herederos de Artel regarían, cada semana, los tres primeros días, es decir, lunes, martes y miércoles, con sus noches, mien-

tras que los herederos de la hoya de Aurín lo harían desde el jueves al domingo, con sus noches. En ambas tandas se deberían de dejar las aguas libres para la otra parte.

A su vez se menciona expresamente la existencia del cargo de "cequero", o en su defecto un heredero de Artel designado, con la función de poder entrar en el término de Castellnovo para visitar y reconocer el sistema de riego. Lo mismo se permitía a la otra parte, punto que se contaría con un acequero o heredero de Soserrías, con autorización para entrar en el término de Segorbe y revisar el estado de las aguas.

El mantenimiento de las infraestructuras también fue reglado, de tal modo que se estableció que todas las partes tenían la obligación de adobar y reparar los azudes existentes en caso de "dehorrimiento". A su vez, el uso del agua estaba unido a que cada usuario tuviera sus "fronteras limpias e desembargadas" en las acequias por el paso de cada una de sus fincas.

Finalmente, la concordia establecía una cláusula penal de 5 libras, por incumplimiento de lo establecido, de

41 El documento nos permite conocer la estructura en que se organizaba la villa de Castellnovo, con dos universidades, es decir dos comunidades y dos concejos, la cristiana con su Consell, con un justicia, dos jurados, mientras que los mudéjares cuenta con un alamín y -como ocurre en 1463- aunque no se especifican en este documento, contaría con tres jurados, representando el mayor peso de la comunidad musulmana.

42 Las iglesias o los claustros de los conventos eran espacios habitualmente usados para las asambleas de regantes tal y como puede verse en los municipios de la Plana, o en la Huerta de Valencia (PARDO NÀCHER, 2016).

tal modo que, si se producía el delito en el término de Castellnovo, la mitad sería para el señor de aquel lugar y la otra parte para el acequero o heredero que acusara. Si la infracción, por el contrario, se perpetraba en Segorbe, la mitad sería para la "noble señora condesa de Luna" y la otra para el acequero o persona acusadora. Además de esto, se añadió otra cláusula final, según la cual, los firmantes renunciaban a alegar "a todo fuero, derecho, ley, razón, costumbre, constitución, beneficio, privilegio, e ayuda" en favor de lo allí acordado.

Conclusiones

A pesar de no contar con una gran cantidad de fuentes primarias medievales, y, por tanto, no contar con un volumen historiográfico equiparable al de los macrosistemas del litoral valenciano, la comarca del Palancia cuenta con una serie de pequeños y medianos sistemas de riego cuya estructura y su funcionamiento institucional van siendo, poco a poco, mejor conocidos.

Con esta finalidad, el estudio de dos documentos inéditos del siglo XIV sobre los riegos del Palancia, ayudan a conocer mejor el proceso de construcción de una nueva sociedad feudal originada en el siglo XIII, así como los importantes cambios que ello produce en sus estructuras relacionales y económicas, puesto que la mejora de los espacios de cultivo, y en este caso del riego, estaba

estrechamente unido a la consolidación de la nueva estructura agraria feudal.

En este sentido, pueden subscribirse algunas de las observaciones que ya venían siendo formuladas por Cervantes (1998) sobre la ampliación del sistema irrigado en la zona de Segorbe, en base a los gastos importantes en la administración de la acequia de Agostina, y que perfectamente podrían extrapolarse al resto de acequias vecinas. No obstante, es cuestionable que dicho desarrollo fuese causa de una crisis económica, puesto que también habría que tener en cuenta cierta presión económica del señor que, tendría que ver con el conocimiento de un enriquecimiento de las comunidades expoliadas.

A su vez, también se nos ofrecen nuevos matices poco o nada conocidos sobre la manera en la que las instituciones de riego distribuían sus aguas, imponían sanciones y llegaban a acuerdos colectivos con los municipios vecinos, o con sus señores, siendo estos acuerdos comparables a los experimentados en otros regadíos valencianos coetáneos, aunque sin llegar a poder diferenciar en este caso, qué acuerdos eran totalmente nuevos, y cuales podían tener una tradición consuetudinaria anterior.

No obstante, sí podría suscribirse la hipótesis de Chiner (2003: 123-124) según la cual, el mayor desarrollo experimentado por estos sistemas de riego no se debía tanto, o no

únicamente, a la herencia islámica, como a una consecución de los siglos medievales. Es decir, que el siglo XIV segorbino no fue un periodo de estancamiento agrario sino una expansión basada en la propia naturaleza del sistema feudal.

Lamentablemente, la documentación aportada no ha conseguido dar luz a algunas incógnitas que siguen estando abiertas, tales como las dimensiones máximas alcanzadas por el área regada en relación con el secano, el peso económico que esta área tenía en el valle y los estímulos que ello pudo ocasionar en la agricultura comercial.

APÉNDICE DOCUMENTAL⁴³

DOCUMENTO 1

1345, octubre, 9. Jérica.

Concordia entre las universidades de la ciudad de Segorbe y de la villa de Castellnovo, sobre el azud de Aurín y el aprovechamiento de las

aguas del río proveniente del valle de Almonacid.

Archivo del Reino de Valencia, *Escribanías de Cámara*, año 1802, nº 42, t. I 23v-40r.

A. Original. Jérica, 1345-10-09; B. Traslado. Segorbe, 1372-06-08; C. Traslado. Castellnovo, 1760-09-09; D. Valencia, 1802-08-20.

Don Vicente Esteve, Escribano de cámara del Rey nuestro señor, en lo civil de esta su corte y audiencia que reside en la ciudad de Valencia.

Certifico: que en dicha Real Audiencia y por mi oficio de Cámara pleyto se ha seguido y tratado entre partes de una el concejo, justicia y regimiento de la ciudad de Segorbe. Y de otra el concejo, justicia y regimiento de la villa de Castellnovo sobre reposición del azud llamado de Ahín [Aurín]⁴⁴ o de Almara [Amarra] por dónde toma agua dicha villa de Castellnovo, en el qual a fojas se

43 Para la realización de la transcripción se ha respetado las grafías originales, aunque se han normalizado el uso de las mayúsculas y minúsculas, así como la acentuación actual. También se han eliminado consonantes duplicadas y se han desarrollado las abreviaturas, a excepción de algunas elisiones finales de la vocal "e", en aquellos casos en lo que esta carencia coincide con el valenciano, por lo que no queda claro si originalmente era una palabra abreviada o estaba escrita en dicha lengua. En cursiva se muestran palabras en latín y aquellas claramente valencianizadas.

44 El escribano atendió a un topónimo que no corresponde. Ahín es una población alejada de los espacios a los que se refiere el documento. Concretamente está a la vertiente opuesta de la Sierra del Espadán. El término Aurín podría venir etimológicamente del latín vulgar *AURIGINEM, por AERUGINEM, derivado de AES, 'cobre, bronce'.

setenta y ocho y noventa y cinco del segundo ramo se halla la escritura y decreto que se piden / cuyo tenor de una y otro a la letra es como sigue:

Escritura: Aquesti es *translat* bien e fielmente fecho en la ciudad de Segorbe *die* martes, octavo de junio *anno a nativitate Domini millésimo trecentésimo septuagésimo secundo* de mandamiento del honrado don Eximeno de Cucalón, justicia de la ciudad de Segorve, civil e criminal, e a instancia e requerimiento del *luit* honrado e discreto don Jayme Jofre, licenciado en leyes, procurador mayor e regidor de los lugares que son e Reino de Valencia e fueron del noble en Guillem Ramón de Muncada, defunto, de una carta pública sacado *paraula por paraula* non tirada ni añadida alguna de tenor cosa, el tenor de la qual es tal.

Sepan / todos quantos aquesta carta verán qué sobre contrast (contracte) que era o esperaba *seyer* entre la Universidad de la ciudad de Segorve, de una *part*, demandant et defendient e los hombres de la Universidad de la villa de Castell Nou, de la otra, demandantes e defendientes por razón de las aguas que dezen den por la rambla e río que viene por la Vall d'Almonazit, entre los términos de las dichas universidades.

Las quales deprenen a regar e otra servitud o servitudes de los términos de los dichos lugares en dos azudes sobre la Puent (sic) de Aurín, el qual contrast (contracte) fue escrito por el honrado e discret don Guillem de Loria, procurador general del *luit* (sic) noble don Pedro, señor de Xérica, en aprés / por el dicho noble sobre el qual contrast[e] se entrevino peleya entre las dichas universidades, e de la otra por componer al dicho contrast[e] e por ebitar escándalos entre las dichas universidades y las personas singulares de aquellas, las presentes, e las de aquí adelant[e] por tiempo es *de venirse* podrían, fue por las dichas universidades tractado e ordenado qué fuesen es lehidadas⁴⁵ las personas siguientes:

A reducir el dicho fecho e concordia a devido estado delant[e] el dicho noble, el qual había poder e lugar por los señores de las dichas ciudad e villa a cumplir e a venir el dicho fecho ço es por part[e] de la dicha ciudad de Segorbe los honrados don Juan Vicent de Paracuellos, jurado; Juan Pérez de / Sigüenza e Juan Escrivano, notario, e por part[e] de la dicha villa de Castelnou, los honrrados don Ramón Gil Dayvar, don Gil Navarro e don Domingo Fillach, los quales todos desuso⁴⁶ nombrados con autoridad e expreso

45 Persona que tiene el hábito de la lectura o sabe leer.

46 Indica una parte anterior de un texto.

consentimiento de la dicha Universidad de Castelnou e de todos los herederos que de la dicha agua han ademprio⁴⁷ en la dicha ciudad de Segorve, tractaron delante[e] del dicho noble e en su presencia en la villa de Xérica e de asentimiento de aquél, que las dichas universidades se composasen e el dicho fecho a duxesen a devido estado *et* si ellos compositar⁴⁸ non se podrian que el dicho noble provehirie en el dicho caso por aquella / vía que las dichas universidades sin casin⁴⁹ en

paz, e las aguas, hubiese cada una de las dichas partes según que haver, devieien⁵⁰, e que los dichos periglos⁵¹ e escándalos presentes y esdevenideros fuesen tueltos⁵² e fuesen tueltos e fuera hechados de aquellas todos los *damunt* dichos nombrados de la una universidad e de la otra, cada uno con su part[e] tractantes, tractaron e ordenaron que el dicho contrast (contracte) fuese puesto en estado *et* de asentimiento de los de la dicha Universidad de Castelnou, e de todos los herederos de la di-

- 47 *Ademprio* (Cat. Empriu). De Adempribio. Terreno de pastos común a dos o más pueblos. *Adempribiar*. Acotar o fijar términos de un adempribio. Véase, *Tesoro de los diccionarios históricos de la lengua española*. <https://www.rae.es/tdhle/adempri%C3%ADo>
Ampriu. De *adempriuvium*. Servidumbre rústica sobre pastos, leñas, etc. Derecho de pacer y abrevar los ganados, cortar leñas, cocer cal, extraer piedras, cavar arenas y demás operaciones necesarias para edificar, que tenía cualquier ciudadano. No sólo comprendía el derecho de pastos, *herbatges* o *amprius* (MATHEU Y SANZ, *De Regimine*, V, III, 16). Este derecho de los *amprius* era inherente a la concesión de carta de vecindad, y los vecinos de una villa o ciudad usaban de los pastos, herbaje, leñas, bosques y aguas de abrevar en el término. Véase, *Diccionario de historia medieval del Reino de Valencia* T. I, pp. 49 y 210.
- 48 *Vendría* de *Composició*. Convenio establecido entre el ofensor y el ofendido, por el cual este recibía cierta compensación de tipo económico, distinta a la que le correspondería por pena, con lo que quedaba extinto todo derecho a ejercer por parte del ofendido toda ulterior acción penal. Véase, *Diccionario de historia medieval del Reino de Valencia* T. I, p- 626.
Composar. Tomado del catalán *composar*, derivado de *posar*, del latín tardío PAUSARE, ‘pararse, cesar’, y este del griego *payein*, ‘parar, detener’. 1 verbo trans. Ponerse <una persona> de acuerdo sobre [algo] con [alguien]. Acordar, concordar, convenir. Véase, DiCCA-XV. *Diccionario del castellano del siglo XV en la Corona de Aragón*.
- 49 Podría ser una expresión que indicase que proximidad, acercamiento. El diccionario histórico de la lengua española dice que puede ser: Cerca de, poco menos de, aproximadamente, por poco, ...
- 50 Creemos que es una mala grafía, del verbo “devenir”, que significa suceder o acaecer. Véase, DiCCA-XV. *Diccionario del castellano del siglo XV en la Corona de Aragón*.
- 51 No he encontrado ninguna acepción parecida. Debe ser, por etimología, de la palabra peligro, ya que viene del latín *periculum*.
- 52 Probablemente del vocablo femenino *tuelta*. Sería una licencia darle voz masculina. Su significado es derivado de *toller*, del latín *Tollere* “quitar”. Véase, DiCCA-XV. *Diccionario del castellano del siglo XV en la Corona de Aragón*.

cha ciudad que han ademprio de la dicha agua tractaron, ordenaron e composaron e en devido estado reduxeron el dicho contrast (contracte) de las dichas aguas en la manera que se sigue: /

[1] E primerament[e], que los dichos azudes desús de la dicha Puent do toman l-agua para los términos de Castelnou sean e siguen en el estado, e en la forma que agora están, e en todos los tiempos pasados han estado, et que las aguas de la dicha rambla e río vayan de aquí adelant[e], según que el dicho don Guillén de Loria lo ordenó, en el azud jusano⁵³, asín que en aquél, sin que portiello (portillo) por el qual salgua a todo tiempo aquella agua que el dicho don Guillem ordenó en el tiempo que las aguas serán restrenydas⁵⁴ o por *secua* (¿sequía?) serán menguadas. La qual agua por los dichos tractadores, desuso nombrados del dicho azud fondonero entre dos peñas, es señalado assin: /

Que aquella agua, non pueda seyer menguada, ante aquella puedan e hayan de haber a todo tiempo, en el tiempo que más menguadas serán las dichas aguas o reestreñidas, en tiempo de seca según la dicha señal,

et si las aguas de la dicha rambla e río se acrecentaran por pluvias o en otra manera de dicho acrecimiento de las dichas aguas hayan su part[e] los hombres de la Universidad de la dicha ciudad, asín como los hombres de la Universidad de la dicha villa de Castelnou, et que en los dichos azudes ni trench (¿trenchar? rotos) non sea fecha alguna innovación de aquí adelant[e], ni en las dichas aguas sino en la forma que antiguament / son estadas e aposaron.

[2] Ítem, que en los dichos azudes non sean osadas, alguna o algunas personas de las dichas universidades, ni algunas otras, roguar (rogar o pedir) ni puixan⁵⁵ por tornar agua en tala⁵⁶ part[e] de Castelnou, ni a la part[e] de la dicha ciudad, sino tan solament[e] los honrados don Domingo Fillach, vecino de Castelnou, e Don Pasqual Navarro, vecino de la dicha ciudad de Segorve, o dos personas otras electas por las dichas universidades o qualquiera persona de las dichas universidades, o qualquiere otra que contra esto verna (¿?) o contrafara, que pague de pena por cada una veguada sexanta sueldos reales, de los quales la tercera part[e] sea para

53 No se ha encontrado una definición exacta para este vocablo. Tal vez fuese una derivación etimológica de *yusero*, ra- De *yuso*. 1. adj. desus. Que está en lugar inferior o más abajo.

54 *Restreñir*. Del latín *Restringere*, derivado de *Stringere*, 'apretar, estrechar'. Véase, DiCCA-XV. *Diccionario del castellano del siglo XV en la Corona de Aragón*.

55 Seguramente proviene del verbo *poder*. Es una errónea conjugación.

56 Derivado de *tallar*, resultado aragonés del latín vulgar *Talcare*, 'cortar, rajar'.

el señor de la dicha ciudad e la / tercera part[e] para el Señor de la dicha villa de Castellnou, e la tercera part[e] para las dos personas electas por las dichas universidades, que son o por tiempo serán, e qué ultra la dicha pena pague e emmiende qualquiere daño, menoscabo que por la dicha razón será fecho o dado a los hombres de las dichas universidades o singulares de aquellas e tiempo qué en regonsen⁵⁷ las dichas aguas, o en *tornar* aquellas a debido estado, puedan hir entr[e] ambos ensemble⁵⁸, o el uno sin el otro si menester fuere, no menguando ni creixendo la dicha agua según qué señalado es, en el dicho tiempo de necesidad, e que por tiempo será menguada assín por seca como por otra manera.

Empero, que en fin de todos los meses, de cada / un año entramos (entreambos) a dos, sean tenidos de hir *regoneixent* la dicha agua e tornarla en estado debido, si menester será. En *après* de aquesto, nos Juan Escrivano, notario, vecino de la ciudad de Segorve, síndico e procurador de los herederos de la Universidad de la dicha ciudad, e don Domin-

go Fillach, vecino de dicho lugar de Castelnou, síndico e procurador de la Universidad de dicho lugar de Castelnou, según parece por los sindicatos sobre aquesto fechos, de los quales plenerase⁵⁹ fue fecha al notario de su escrito el thenor de los quales es el que se sigue:

Sea conocida a todos los *homes*, cómo nos, en Benet Desplugues, mayor de días, Pero López de Di-castrelló, Juan Pérez de / Sigüenza, Jayme de Falces, Sancho Sánches Dayegui, Guillem Sanz Azalit, por sé e assín, como a procurador general del honrrado Eximen Sánchez de Tarazona, García Dayca, Guillén de Monsonís, Pere Guillén de Sagra, Juan Soriano, Rodrigo de Santa Cruz, notario, Pasqual Navarro, Pero Lazerda, Pero Mansaña, Miguel de Alcalá, Pero de Torrellacárcel, Martín de Tarazona, Bartolomé Soriano, Domingo Caro, Domingo Calamocha, Yváñez de Villalva, Salvador de Luesia, Gil de Burbáguena, Parrent de Exea, Domingo López de Rusas, vecinos de la ciudad de Segorve, todos *ensemble*⁶⁰ *concordantes, plegados en la casa / del Consello* do sies a acostumbrado la

57 *Regolfar*. De re- y golfo1, por la quietud del agua. 1. intr. Dicho del agua: Retroceder contra su corriente, haciendo un remanso. U. t. c. prnl. Véase RAE.

58 *ensemble*. Tomado del francés *ensemble*, del latín *Insimul*, ‘a la vez, al mismo tiempo’, emparentado con *Similis*, ‘semejante’. 1 adv. De manera conjunta o al mismo tiempo. DiCCA-XV. *Diccionario del castellano del siglo XV en la Corona de Aragón*.

59 *Plenero -a*. Derivado de pleno, resultado aragonés del latín *Plenum*, ‘lleno, completo’. 1 adj. Que es completo o que se manifiesta en toda su intensidad.

60 Valencianismo de ensemes, que significa conjuntamente.

Universidad de la dicha ciudad tener *consello* general, aplegados en las dichas casas de *Consello*, a son de añafil⁶¹ e por *crida* de público corredor, et en cara de voluntad e a sentimiento del honrado don Francés Dollo, alcayt e justicia de la dicha ciudad en el criminal, el qual ha poder por carta del muyt (sic) noble señor don Lope de Luna, en fazer, fer e firmar las cosas infraescritas, según que por mí notario infraescrito, por la carta de dicho noble fue a mí visto, leyer largament[e] contenido por nos e los nuestros, et en nombre e en voz de todos los herederos *qui* han heredades del Olivar, Amara, Artel e Valdeforna (¿?), términos de la dicha Ciudad, esta-/blezemos, femos e ordenamos nuestro especial general síndico, actor y procurador, vos Juan Escribano, notario, vecino de la dicha ciudad present[e] e el dicho sindicado e procuración, recibient[e] et a saber en tractar, firmar e qualesquiere tratos que vos faredes por nos, y nombre nuestro, con el lugar e personas de la universidad de Castelnou, sobre el con-

trast (contracte) o cuestión que es estada, e es agora entre nos dichos herederos e habientes, heredades en los dichos términos, de una part[e], demandantes e desendientes, e los hombres e universidad del dicho lugar de Castelnou, de la otra part[e], demandantes e desendientes / sobre las aguas que deszenden por la rambla e río de la Vall de Almonasir, entre los términos de la dicha Ciudad o del dicho lugar de Castelnou, et azudes que en aquel son agora é a todos tiempos son estados en la dicha rambla e río, en assín que damos a vos licencia et pleno poder que en lugar nuestro, e por nos e cómo nos podríamos por nos e en nombre de los dichos herederos e habientes, heredades en los dichos términos, podades por escrito o de *paraula* tractar e avenir e los tractos e avinencias, que vos faredes con los homens e universidad del dicho lugar de Castelnou, delant[e] el noble don Pedro, señor de Exérica, que en el dicho contrast (contracte), es entrevenido co-/nocedor e avenidor entre las dichas

61 *Añafil* s. (1250-) añafil, anafil, annafil, anyafil, añafil. Etim. Voz tomada del andalusí *annafir* y esta, a su vez, del árabe *nafir* (Corriente, DAAL-2008, s. v.). Se documenta por primera vez, con la acepción de ‘instrumento musical de viento metal parecido a la trompeta, pero recto y más largo’, en el manuscrito O del Libro de Alexandre (el manuscrito P recoge, en su lugar, la forma bozinas). Su uso, en un primer momento, está relacionado con el ámbito bélico, y más tarde, dadas las características del timbre del instrumento, se extiende a contextos de juglares, pregoneros y fiestas populares en general, hasta que entra en decadencia a finales del siglo XVII. Varias fuentes dan cuenta también de su origen morisco. DiCCA-XV. *Diccionario del castellano del siglo XV en la Corona de Aragón*.

Añafil. Del ár. hisp. *annafir*, y este del ár. clás. *nafir*. 1. m. Trompeta recta morisca de unos 80 cm de longitud, que se usó también en Castilla. 2. m. y f. añafilero. Véase RAE.

partes de voluntad del dicho noble don Lópe de Luna, señor nuestro a otorgar e firmar, con públicas cartas et en la manera que a vos será bien visto, leyer, facedero e *sots* aquellas cauciones, seguridades et penas que en bien auredes (¿hareis?)⁶² e de *just* aquellas protestaciones que vos en bien auredes, prometientes e en a buena fee convenientes, por pacto solemne et especial promisión, agora e a todos tiempos qualesquiere cosas, que estos delant[e] el dicho noble, tractaredes, faredes e firmaredes, de *paraula* o por escrito, hemos e hauremos por firme et durable, e aquello no rebocaremos ne rebocar faremos de aquí adelant[e], en algún tiempo *sots* obligación / de todos nuestros bienes e de los dichos herederos et havientes, heredades en los dichos términos, muebles e non muebles, habido e por haber, en todo lugar, los quales a vos y al notario de sus escritos assín como a pública persona, en nombre aquel e de los absentes a los quales pertenecen o pertenecer puede, et debe present estipulant et recivient de present, obligamos. *Quod est actum Segóbricem quarto y deu (14) septembris anno Domini millesimo trecentesimo quadragessimo quinto.*

Signos de los desus dichos nombrados, los quales todas las dichas cosas firmaron, loaron e otorgaron

testimonios aquesto, presentes el honrado don Francés Dolio, don / Juan Vicent de Paratuelos e Bartolomé de Montón

Sig+no de Martín López de Boria, notario público de la ciudad de Segorve, *qui* a questo escribió e cerro, sea conocida cosa a todos homens como yo, Andreu Pérez de Valtierra, bayle de Castellnou, e yo Romeo Gil de Ayuar, justicia en el criminal del dicho lugar, et yo Martín Sánchez de Falzes, lugarteniente de justicia en el civil de dicho Lugar de Castellnou, et yo Domingo Matheu, lugarteniente de jurado por Juan de Mancho, jurado del dicho lugar, et Mohoni, alamín del dicho lugar, Efat Alcadini, de dicho lugar, Gil Navarro, Domingo Soria y Pero Martín et Asalit de Suyllars e Miguel de / Dornos, et yo Domingo Riello e Juan Frayre, et yo Juan Daranda, et yo Esfrat Abis Jacob, e yo Famet Motheher, e yo Aborrasia, e yo Fassan Mohalit, e yo Çahat Toban, e yo Sahat Zafar, e yo Sahat Zahiel, e yo Abdalla el maestro, e yo Fasan Zasir, e yo Famet Amalamil, e yo Masomat Siran, e yo Masomat Abizoda, e yo Masomat Zafar, presentes con todo el Consejo del dicho lugar, generalmente aplegado, a son de campana repetida, en la plaza del dicho lugar de Castellnou, según que es acostumbrado tener consejo todos ensemble, bien avenidos et de voluntad nuestra bien acordados

62 No hemos encontrado ningún significado etimológico.

a una voz de cierta ciencia femos, constituhimos, establecemos / condenamos síndico especial e general actor e procurador nuestro e de toda la universidad de Castelnou a vos Domingo Fillach, vecino de Castelnou, present[e] et de aqueste sindicado recibient es a saber de firmar por nos o en nombre de la dicha universidad de Castelnou, en poder del noble don Pedro, señor de Exérica, es a saber todo a dolo⁶³ tracto, obra o firmamiento de señales o portello (¿?), por tiempo cierto e por todos tiempos que el dicho noble mandase o haurá en bien que es fagua [se haga] en los azutes nuestros de las aguas de Castelnou, por razón de algunos departimientos que son estados sobre los dichos azutes, en términos de los de Segorbe [...] ⁶⁴ ayades pleno poder si el / dicho noble lo mandare en lugar nuestro, de ser, obrar de argamasa con piedra e cal, el azut jusano nuestro et ornar⁶⁵ por ponello⁶⁶ en hoyo cierto según

que al dicho noble bien visto será, es a saber aquella agua que don Guillem de Loria en el tiempo pasado huvo asignado a los de Segorbe e non más de aquella sobre dicho departimiento de las dichas partes, por razón de ley dichas aguas et asín mismo damos pleno poder nuestro a vos dicho Domingo Fillach, síndico e procurador nuestro, que vos en nombre nuestro e de la dicha universidad de Castelnou, saguades (¿?) forma o formas, con penas o sin penas, e con cartas públicas por tiempo cierto, o por todos tiempos, en poder del dicho noble por razón de las aguas / de los dichos azutes nuestros, et firmar e segurar a las de dichas partes por nos en poder del dicho noble según que el mandava o a el bien visto será. Las quales dichas firmas e condiciones duren e sean firmes tanto de tiempo como el señor de Castelnou querrá e non may⁶⁷ dant e atorgant a bos damunt dicho síndico e procurador nuestro

63 *Dolo*. Tomado del latín *dolum*, 'astucia, fraude, engaño', y este del griego *dólos*, 'cebo, trampa'. 1 sust. masc. Voluntad maliciosa de engañar o delinquir en un trato. DiCCA-XV. *Diccionario del castellano del siglo XV en la Corona de Aragón*. Parecería querer indicar lo contrario, es decir toto este trato (tracto o tracte, del catalán) sin engaño.

64 El escribano o notario no debió de entender lo escrito en el documento por lo que colocó varios puntos, a manera de suspensivos.

65 *Ornar*. Tomado del latín *ornare*, 'preparar, adornar'. 1 verbo trans. Poner <una persona> accesorios [a alguien o algo] para mejorar su aspecto o encubrirlo. DiCCA-XV. *Diccionario del castellano del siglo XV en la Corona de Aragón*.

66 Del verbo poner. Colocar. En este caso ponerlo.

67 *Mai*. Tomado del catalán *mai*, del latín *Magis*, 'más'. Formes may. DiCCA-XV. *Diccionario del castellano del siglo XV en la Corona de Aragón*. Pero no encontramos nada como dant. Y la palabra entera, sin truncarla, no hay ninguna voz. Debe ser un verbo conjugado.

e de la dicha universidad, en las de sus dichas causas, *lliure* y general administración e todo nuestro *lliure* e pleno poder e de todas nuestras demandas e defensiones e razones voces, acciones leales e personales, *profitosas*, mezcladas e derechas en assín como nos *fer* podríamos, podades las dichas / cosas, firmar e atorgar en poder del dicho noble y *fer* en las dichas cosas, todo aquello que especial mandamiento manda, e requiere, e todas otras cosas quienes e la dicha universidad fariemos e *fer* podiremos, personalment[e] presentes, fuésemos firme prometemos haber, establecer lo que por vos o por otorgamiento vuestro será fecho e otorgado procurado precehido, e enantado en las dichas cosas, en qualquiere de aquellas et aquello, prometemos de non rebocar por ninguna manera o razón et prometemos a vos sobre aquesto, d'elevar de toda carga, con todas sus cláusulas, sin veredas, recomvenido, *sots* obligación de todos los nuestros bienes et de la universidad, muebles eyentes (sic) havidos / e por haber doquiere que sean. *Quod est actum Castionovo octavo calendas augusti año Domini Millesimo trecentesimo quadragesimo quinto.*

Sig+no de Andreu Pérez de Valltie-rra, sig+no de Romeo Gil Dayuar, sig+no de Martín Sanchiz, sig+no de Domingo Mancho, sig+no de Mohoni, alamin, sig+no de Fat Alca-dini, sig+no de Gil Navarro, sig+no de Domingo Soria, sig+no de Pedro Martín, sig+no de Asalit de Siulars,

sig+no de Miguel de Dornos, sig+no de Domingo Riello, sig+no de Juan Frayre, sig+no de Fat Abis Facol, sig+no de Famet Matahor, sig+no de Fasan Barvero, sig+no Famet Moa-lig, sig+no de Sahal Tahiell, sig+no de Abdalla el Maestro, sig+no de Fasan / Tasir, sig+no Jamet Almo-tania, sig+no de Mahomat Sevan, sig+no de Mahomat Avisonda, sig+no de Mahomat Zafar.

Presentes con todo el conceio de dicho lugar *qui* aquesto otorgaron e firmaron testimonio son a aquesto presentes Fortún García, mayor de días, e Pedro Gudar, vecinos de Castelnou, sig+no de Martín Sánchez de Falzet, notario público de Castellnou, *qui* aquesto escrivio con sobrepósito en la novena línea donde dice de las aguas et contrato en la décima línea d[onde] dice si el dicho noble lo mandara y cerro con día y año de sus dichos habientes pleno poder a facer e firmar las cosas de sus dichas e havenidas por bien de paz e de concordia / e por honra del dicho noble don Pedro, señor de Exérica, el qual se entrevino entre las dichas partes por redrar et oler daños e escándalos que entre aquellas, entrevenir podrían de cierta ciencia e agradable voluntad de en voz e en nombre de las dichas universidades de las quales nos somos síndicos y procuradores atorgamos, loamos e aprovamos, ratificamos e por firmes habemos todas e cada unas cosas tractadas, havenidas, composadas e dovadas

por los dichos don Juan Vicent de Paracuellos, jurado, Juan Pérez de Sigüenza, a mí don Juan Estevano, de una part[e], et Romeu Gil Dayvar, Gil Navarro e Domingo / Fillach, de la otra, según que por aquellos fue tractado, componido e avenido como de susodicho es et prometemos la una part[e] a la otra, en nombre de las dichas universidades, en presencia e poder del muy noble don Pedro, señor de Exérica, e del notario de suscripto así como a pública persona de nos e de cada uno de nos estipulant e recibient en voz e en nombre de los abientes et aquellos aquí se conviene o se comvendrá tener, observar et guardar aquellas et en alguna manera non contravenir paladinament[e] ni escondida obligandola una a la otra a aquesto todos los bienes de las universidades sobre dichas de las quales no somos síndicos e procuradores. Empero queremos / que las dichas avinencias e composiciones entre nos fechas y duren e valan tanto tiempo quanto a los señores de la dicha ciudad de Segorve et del dicho lugar de Castellnou que agora son, e por tiempos serán, a qualquiere de ellos querrán e por bien abrán et non más. Protestando cada uno de nos por las dichas universidades que por razón de las dichas composiciones o avinencias alguna de las dichas universidades non pueda allegar posesión ni uso ante que a cada una de aquellas sin que salvo et ileso el su derecho en todas e por todas cosas así como hera ante

de la confeción et consentimiento de las presentes avinencias et composiciones et queremos et requerimos al notario / de sus escrito que de todas las sobredichas cosas no fagua doy cartas públicas partidas por A.B.C. de las quales la una sea tendida e librada a la universidad de la dicha ciudad de Segorve et la otra a la universidad del dicho lugar de Castellnou por tal que todas las sobredichas, pueda seyer havida memoria en el tiempo et venidero fecho fue en Exérica dentro la capiella de las cassas del dicho noble don Pedro, señor de Exérica, día domingo nueve días pasados del mes de octubre *anno Domini Millessimo trecentesimo et quadragesimo quinto*.

Sig+no de Juan Estevano, síndico de la universidad de la ciudad de Segorbe, sig+no de Domingo Fillach, síndico de la universidad del lugar de / Castellnou sobredichos *qui* todas las sobredichas cosas et cada una de aquellas atorgamos, loamos e firmamos.

Testimonios a esto presente fueron don Miguel García Dolió, cavallero, et Don Monyo López de Tauts, sabio en Drecho, sig+no de Jayme Royo, escribano del noble don Pedro, señor de Exérica, sobredicho et por autoridad real, notario público en toda la tierra e señoría del señor rey *qui* a las sobredichas cosas present[es] fui aquesto escribir fizo con razó[n] et enmendado en la undé-

cima línea do[nde] dice honrados don=et con sobrepuesto en la décima quarta línea do[nde] se leye en et con sobrepuesto en la vicesima séptima línea do[nde] dice o yo en dos lugares / et con razo e emendado en la quadragésima quinta línea do[nde] se leye dichas et cerro *quod est actum Segobricen, die et anno in prima línea contentis et declaratis nostra.*

Sig+ñal del horrado don Eximeno de Cucalón, justicia de la ciudad de Segorbe civil e criminal *qui* vista a hoyo (a ojo) en su prima figura sana et *zensera* la original carta de la qual el present[e] *translat* fue sacado en el dicho *translat* su autoridad et decreto dio e presto,

Sig+no de Pedro Martínez de Palomar, notario público por autoridad real en toda la tierra et señoría del señor rey de Aragón que visto a hojo en su prima figura la carta original de sus dicha et inserta en el present[e] *translat*, su signo acostumbrado / por testimonio aposo.

Sig+no de mi Juan Martínez, alcalde, notario público de la ciudad de Segorbe, *qui* visto a hojo en su prima figura la carta original de sus dicha et inserta en el present[e] *translat* mi signo acostumbrado por testimonio hipiu (sic).

Sig+no de Bartolome de Castellón, notario público por autoridad real en toda la tierra e señoría del muy

alto señor rey de Aragón et regente la escrivania et *cort* laycal de la ciudad de Segorbe, por el honrado en Jayme de Castellón, escrivano de casa del dicho señor Rey, *qui* el dicho *translat* a instancia e requerimiento del honrado e discreto don Jayme Jofré, licenciado / en leyes de sus dicho en el nombre *qui* de suso et por mandamiento del dicho honrado don Eximeno de Cucalón, justicia sine (sic) et de mi propia mano escreví e aquel bien et deligentment comprové non tirada ni añadida alguna cosa con su original carta, que es sana et *censera*, de la qual fue sacado et la autoridad del dicho honrado justicia de mandamiento de aquél y ha posse et conclohí con él mi signo costumbrado, en testimonio de las dichas cosas JHS.

E yo, Mariano Bono, escribano real y público de su Magestad (que Dios guarde), vecino de la villa de Murviedro, de su Ayuntamiento y de la comisión conferida al doctor Francisco Cubertorver, / abogado de los reales consejos por los señores de la real sala sobre el portillo de Amara y lo que se le manda practicar en esta villa de Castellnovo y donde convenga, libré la presente copia integra según se halla en la de pergamino custodiada en el archivo de dicha, estava cerrada con dos llaves que es un[a] la del archivo y del caxón que tienen a su cargo el regidor mayor y procurador general, en virtud de lo mandado por dicho señor juez de comisión, según se expresa

en ciertos por diligencia de este día, la qual va con catorce foxas útiles, inclusa la presente, la primera al sello presente, la primera al sello segundo y las demás de papel común, todas rubricadas de mi mano en la / que hay un pedazo de línea en blanco en la foxa nona, quarta y quinta línea, por no haberse podido leer en el pergamino y estar en aquella parte carcomido con la inteligencia que se han escrito enteras las palabras que en dicha copia pergamínea se hallan en abreviatura, según se hici comprehendido su significado. Y en fee de ello y en obediencia de lo mandado en dichos autos lo signo y firmo en la villa de Castellnou a los nueve días del mes de setiembre de mil setecientos y sesenta años = En testimonio + de verdad, Mariano Bono.

En la ciudad de Valencia, al primero día de el mes de abril de mil setecientos sesenta, vistos estos autos por los señores de el margen (Nos Davila, Muñoz, Lovella, Cartillo). /

Dixeron: Que aprovavan y aprobaron las diligencias hechas por el doctor don Francisco Cubertorer y por ahora, y hasta que otra cosa se mande, se mantega el Portillo de Amara en la conformidad que lo dexó dicho comisario, sin alterar por persona alguna, pena de doscientas libras al que contraviniere, y se comuniquen los autos a la villa de Castellnovo para que use de el de-

recho que entendiere tener, y caso de haber satisfecho la Ciudad de Segorbe las costas de la comisión le reintegre la villa de Castellnovo de la mitad de ellas. Y lo rubricaron =Está rubricado= Por Madalenes= Pedro Thomás Febrer.

Como todo lo referido así es dever y parece de dichos autos que quedan / en mi poder y oficio de cámara a que me remito. Y para que conste en cumplimiento de lo mandado por la Sala en providencia de doce del corriente acordada del pedimento presentado por Thomás Miragall, procurador del ayuntamiento de la villa de Castellnovo, en los autos que sigue por dicha Real Audiencia y oficio de cámara de Don Antonio Aparici con Don Vicente Marco, administrador de las reales rentas de la citada ciudad de Segorbe sobre posesión de cierto riego y en rebeldía de don Raymundo Sánchez, procurador de este parte citada y no comparecida doy la presente que firmo en Valencia a veinte de Agosto de mil ochocientos y dos= D. Vicente Esteve (rubricado).

DOCUMENTO 2

1371, abril, 20.

Carta de partición de aguas entre Segorbe y Castellnou.

Archivo Municipal de Segorbe, Sig. 226.

A. Original. S.l, 1371-04-20; B. Traslado. S.l, 1464-03-05.

Die dominica vicesima aprilis anno a nativitate domini millesimo tricentésimo septuagésimo primo.

Sean todos que como diversas quèstiones e contenciones de *paraula* fuesen estadas, eran a present[e] e esperavan a *seyer* muchas más sobre las aguas de torrentes por la cequia de la foya Aurín, término del lugar de Castellnou, e après van a la cequia fondonera que passa por Artel, término de la ciudat de Sogorbe; la qual parte del río *qui* decorre entre los términos de la *dita ciudat* e del *dito* lugar de Castellnou, el qual río vulgarment[e] es apellado de Castellnou, e clamado el río de Castellnou e sobre las aguas de la *dita* cequia fondonera de Artel, las quales aguas decorren por la *dita* cequia *après* a la huerta de la alquería clamada Soserriás, que es en término del *dito* lugar de Castellnou;

e las quales quèstiones e contenciones eran entre los herederos de Artel, término sobredito de la *dita* ciudat, de una part[e], demandantes e defendientes, e los herederos de la *dita* foya Aurín e de la *dita* alquería de Soserriás, de la otra part[e], *semblantment[e]* demandantes e defendientes, por ocasión de las quales aguas esperavan acaecer algunos danyos, escándalos e periglos de muertes entre los *ditos* herederos, e *après*, por consiguient[e], entre los pueblos de la *dita* ciudat / de Sogorbe e lugar de Castellnou si alguna buena provisión e ordinación no era fecha. Ordeno (¿?), como se pertenezca a las personas savias e discretas provehirse de las cosas *esdevenideras*, antes de danyo dado o tomado en tal manera que acorran⁶⁸, determinen e declaren aquellas cosas con tiempo por las quales los *ditos* danyos, scandalos e periglos podrían nacer e venir assín que por razón, ne ocasión de aquellas, algún contrast[e], danyo, hodio o rancor, non pueda seyer engendrado.

Por aquesto, nos, don García Daya, justicia de la ciudat de Sogorbe, en Remón Martines de l-Ort, en Domingo Carrión, jurados de la *dita* ciudat, en Pere Aznárez Soriano,

68 *Acorrer*. Derivado de correr, del latín *Currere*, 'correr'. 1 verbo trans. Prestar <una persona> ayuda o un servicio [a alguien]. Relaciones sinónimiques asistir; Variantes lèxiques socorrer; 2 verbo trans. Hacer <una persona> difícil o imposible que suceda [algún daño o molestia]. Relaciones sinónimiques contecer, evitar, obviar, vitar; DiCCA-XV. *Diccionario del castellano del siglo XV en la Corona de Aragón*.

notario, tenientlugar (lugarteniente) de jurado por el honrado don Frances Cipart, jurado de la *dita* ciutat, por nos e por toda la universitat e hombres buenos de la dita ciutat de Sogorbe, de una part[e].

E nos, don Gil de la Cerda, menor de días, alcaide e bayle del *dito* lugar de Castellnou, don Pero Yust, justicia del *dito* lugar, don Domingo Mariri, jurado del *dito* lugar, e don Domingo Riello, tenientlugar de jurado por don Pero Sagafundo, jurado del *dito* lugar de Castellnou; todos *ensemble*, unánimes e concordados, por bien de paz e concordia havedera entre los *ditos* pueblos, la qual es excellent doctrina e bien aventu- / -rança en aqueste mando, segunt la paraula de nuestro Senyor Jeshu Christo, doctrina e p[ro]vi-ció[n], el qual todas las gentes son tonidas e obligadas *fer* e cumplir. *Encara* por bien abenir de los *ditos* pueblos e por tirar e repellar los *ditos* danyos, escándalos e periglos, e todas rancores, hodos, enoyos (enojos), e difenir qualesquiere contrastes [contratos] que por ocasión de las *ditas* aguas pudiessen venir agora de present[e], precedent[e] el provición del *dito* nuestro Senyor Jeshu Christo, con voluntat e consentimiento del honrado en Martín Pérez Teruel, ciudadano de la *dita* ciutat, e don Bernat Reboll, vezino de la *dita* ciutat, herederos en par-

t[e] del *dito* término clamado Artel, de una part[e].

E assín mismo con *voluntat* e consentimiento de don Domingo Veo e Pero Rodrigo, vezinos de Castellnou, herederos en part[e] de los *ditos* términos, clamados la Foya de Aurín e Soserrias, de la otra part[e], *qui* [e] specialment[e] demandavan abenimiento e composición certa de las *ditas* aguas seyer fecha e *encara* con otorgamiento, licencia e expreso consentimiento e *voluntat* de los honrados en Bertholome d'Estella, notario, ciudadano de la *dita* ciutat de Sogorve, síndico e p[ro]curador de toda la universitat e hombres buenos de la *dita* ciutat de Sogorbe, e de los singulares de aquella con sindicado e p[ro]curación, fecho en la ciutat de Sogorve, en pública forma:

Vicesima / prima die [vacío] *januarii anno a nativitate domini millesimo tricentésimo sexagesimo nono*, sub-signada por en Vicent de la Cerda, notario público de la dita ciutat, e de don Pero Sagafundo e Juçef Alfaquí, moro [sobrescrito], *semblantment* síndicos e procuradores de toda la universitat e aljama del *dito* lugar de Castellnou e hombres buenos de aquellas, cristian[os] e moros, con carta pública de sindicado e procuración fecha en el portegado⁶⁹ de la *esglesia* de Castellnou

69 *Portegado*. Der. del lat. *porficus* 'atrio'. 1. m. coloq. Ál. Tejavana, cobertizo. 2. m. desus. Pórtico, atrio.

prima die mensis januari anno a Nativitate Domini millesimo tricentésimo sexagésimo séptimo subsignada por Pero Martínez de Palomar, notario público, por *autoritat* real, los quales síndicos cascuno por el pueblo a éll acomendado había requerido e demandado diversas *vegadas seyer* en vistas por razón de los contrastes [contratos] de las *ditas* aguas que pudiesen seyer asentados e en cierto [e]stamento posados.

Departimos, en el nombre de Diós, las aguas de *ditas* cequias, e difinimos todas las questões e contrastes de aquellas en *aquesta manera*:

Es a saber, que los herederos de la *dita* Foya de Aurín per que son primeros al tomar de la *ditas* aguas ensemble con los herederos de la *dita* alquería de Soserrías,⁷⁰ ya sea que los de Soserrías sean más çagueros al tomar de las *ditas* aguas que no

los de Artel en las *dita* cequias, ayan para los *ditos* paguos o términos de la *dita* Foya de / Aurín e alquería de Soserrías por que son de vuestro término a regar lures⁷¹ heredades, todas las aguas de las *ditas* cequias franquament[e] quita⁷² e absoluta sin todo contrast[e] e perturbamiento alguno, que no les pueda seyer fecho en alguna manera por los *ditos* herederos de Artel o alguno [sobrescrito] o algunos de aquellos cascuna semana los días de lunes, martes e miércoles con sus noches *tro*⁷³ *al día de jueves mañana*.

E aprés, los herederos del *dito* término de Artel que ayan por a regar lures heredades, todas las aguas de las *ditas* cequias, franchament[e] quita e absoluta sins todo contrast[e] e perturbamiento alguno, que no les pueda seyer fecho en alguna manera por los herederos de la *dita* foya de [sobrescrito] Aurin, ni por los herederos de Soserrías. Es a saber,

70 En 1764 está identificada la partida de Suserries, en el término de Castellново, en un proceso sobre una heredad en ese lugar. Véase CHINER GIMENO, Jaime. *Op.cit.* Corpus documental, doc. 691. P. 179.

71 *Lur*. Resultado aragonés, común con el catalán, del latín *Illorum*, gen. plural de ILLE, 'este'. 1 adj./pron. pos. Que pertenece a varias personas, ajenas al hablante y al oyente. DiCCA-XV. *Diccionario del castellano del siglo XV en la Corona de Aragón*.

72 *Quito* -a. Derivado de quitar, tomado del latín tardío *quietare*, derivado de *quietus*, 'tranquilo', y este derivado de *quiescere*, 'descansar'. 1 adj. Que está libre de servitudes u obligaciones. Relaciones sinónimiques descargado -a, exento -a, expedito -a, franco -a, horro -a, inmune, líbero -a, libre. DiCCA-XV. *Diccionario del castellano del siglo XV en la Corona de Aragón*.

73 *Tro*. Resultado aragonés del latín *Intra*, 'dentro', en abreviación de la locución *Intra Usque*, 'hasta dentro de'. 1 prep. Introduce valores temporales que expresan término. DiCCA-XV. *Diccionario del castellano del siglo XV en la Corona de Aragón*.

cascuna semana, los días de jueves, viernes, sábado e domingo, con sus noches, *tro* al día de lunes mañana.

E que los *ditos* herederos de la *dita* Foya de Aurín sean tenidos de tener todas lures fronteras limpias e desembargadas en todas lures heredades por manera que los herederos del *dito* término de Artel hayan los *ditos* días de jueves, viernes, sábado e domingo, con sus noches, que las aguas les son assignadas, las aguas todas de las *ditas* cequias desembargadament[e] sin todo contrast[e] e perturbamiento.

E asín / [III v^o] mismo que los *ditos* herederos del *dito* término de Artel sean tenidos de tener todas lures fronteras limpias e desembargadas en todas lures heredades, por manera que los *ditos* herederos de la *dita* alquería de Soserrías hayan todas las *ditas* aguas en los días de lunes, martes e miércoles, con sus noches, segunt que dessuso⁷⁴ les son assignadas con los de la *dita* Foya de Aurín desembargadament[e] *sens* todo contrast[e] e perturbamiento.

E si caso será que los herederos de la *dita* Foya de Aurín o alguno o algunos de aquellos en los *ditos* días

de jueves, viernes, sábado e domingo, con sus noches, non tendrán lures fronteras limpias o perturbarán en alguna manera las *ditas* aguas e non darán aquellas desembargadament[e] a los heredero de Artel, quel cequero o heredero de Artel pueda, *sens* alguna reprehensión, entrar en termino de Castellnou e puyar a visitar e regonocer las *ditas* aguas.

E si las *trobará* en alguna manera torbadas o en possessión o *heredat* de alguno, ya sea quel *senyor* de la *heredat*, non será que les pueda acusar a cada uno e por *cascauna vegada* cinco sueldos de pena en poder del honrado justicia de Castellnou, *qui* es o por tiempo será, pagadores la *meytat* al *senyor* de Castellnou, lugar *sobredito* e la otra *meytat* al *dito* cequero acusador de la *dita* pena / [IV r^o] o al heredero *qui* acusará la *dita* pena e será visitador de la *dita* cequia, ya sea absentes asín como si fuessen presentes e al notario desus [e]scrito, asín como a publica persona present[e] en lugar, voz e nombre de los *ditos* absentes de *qui* se pertanecerá o pertanecer se podrá la *dita* pena legitimament[e] [e]stipulant e recibient[e].

74 *Desuso*. Derivado de *suso*, del latín vulgar *Susum*, por *Sursum*, 'hacia arriba'. 1 adv. Indica situación en un lugar que está en posición superior o más elevada. 2 adv. Indica una parte anterior de un texto. DiCCA-XV. *Diccionario del castellano del siglo XV en la Corona de Aragón*.

E por *semblant manament* si se *es-desvendrá* o será caso que los herederos del *dito* término de Artel, o alguno o algunos de aquellos, en los *ditos* días de lunes, martes e miércoles, con sus noches, no tendrán lures fronteras limpias o perturbarán en alguna manera las *ditas* aguas e non darán aquellas desembargadament[e] a los herederos de la *dita* alquería de Soserrías que-l cequiero o heredero de Soserrías pueda, *sens* alguna reprehensión, entrar en el término de Sogorve e puyar a visitar e regonecer las *ditas* aguas.

E si las trobará en alguna manera torbadas o en possession o *heredat* de alguno, ya sea que-l señor de la *heredat* no y será que les pueda acusar a cada uno, e por cascuna vegada, cinco sueldos de pena en poder del honrado justicia de la *ciudad* de Sogorve, *qui* es o por tiempo será, *pagadors* la meytat a la noble *senyora* comtesa de Luna, *senyora* de la *dita ciudad*, e la otra meytat al *dito* cequiero acusador de la *dita* pena / [IV vº] o al heredero *qui* acusará la *dita* pena, o para [el] visitador de la *dita* cequia, ya sean absentes, así como si fuesen presentes, e al *dito* notario, assín como a publica persona present[e] [esta sobrescrito], en lugar, voz e nombre de los *ditos* absentes, e de aquellos, e por aquellos, de *qui* se pertanecerá o pertanecer se podrá la *dita* pena legítimament[e] [e] *stipulant* e recibient[e].

E por *semblant* manera, si los herederos de Artel o algunos d-ellos en los días e noches que serán lunes, las aguas sobredites, o en algún día de aquellos las *ditas* aguas no hauran necesasarias que en aquellos días e noches puedan fazer de las *ditas* aguas a luz, propia voluntat. E que no puedan seyer torbadas en alguna manera por los herederos de Aurín ni de Soserrías, o alguno de aquellos, *sots* la *dita* pena de cinco sueldos por cascuna vegada, pagadera ut *suppra*.

E si será caso que los herederos de la Foya de Aurín en algunos de los días, o noches, que serán lures, e han de tomar las *ditas* aguas aquellas, no haurán necessarias que en aquellos días passen las aguas desembargadament[e] a la *dita* alquería de Soserrías, e que no pueda[n] seyer torbadas en nenguna manera por los herederos de Artel o alguno de aquellos, *sots* la *dita* pena de cinco sueldos por cascuna vegada, pagadora ut *suppra*.

E por *semblant* manera si los herederos de Artel, o algunos dellos, en los días e noches que serán lures las aguas sobreditas, o en algún día de aquellos, las *ditas* aguas no haurán necessarias que en aquellos días e noches puedan fazer de las *ditas* aguas a *lur*⁷⁵ *propia voluntat*. E que non puedan seyer torbadas en alguna manera por los herederos de Aurín, ni de Soserrías, o alguno de

75 *Lur*. Resultado aragonés, común con el catalán, del latín *Illorum*, gen. plural de *Ille*, 'este'. 1

aq[ue]llos *sots* la *dita* pena de cinco sueldos por cascuna vegada, pagadera *ut supra*.

E si por ventura se [e]sdesvendrá / [V r^o] caso en algún tiempo que los açutes de las auguas que vienen a la *dita* Foya de Aurín a Artel e a Sos[er]rias, por las *ditas* cequias, por derrohimiento de algunos aguaduchos, serán trebados, que todos los herederos de la *dita ciudat* que serán heredados en Artel e todos los herederos de la Foya de Aurín e de Sos[er]rias comunament[e] sean tonidos adobar e reparar los *ditos* açutes e *tornar* las aguas *sobreditas* *asemblant* estamiento que agora están. E a comuna mission⁷⁶ de [e]llos a treballo de todo lo que costarán.

E todas las *damunt ditas* cosas, segundo⁷⁷ desuso son declaradas e recontadas, prometemos nos *damunt ditos* justicias, alcayde, bayle, jurados, síndicos, herederos e hombres buenos, tener e complir e observar por todos tiempos por firme e solemne parto *abinença* e composición entre nos, fechos firmados e

atorgados a buena fe, sin *enganyo* de algunos de nosotros.

E sobre *aquesto*, todos *ensemble* renunciemos a toda excepción que non podamos decir, ni allegar, que las *ditas* abenencias e composiciones de las *ditas* aguas *non* (sobrescrito) sean estadas fechas entre nosotros segundo que desuso son declaradas largament[e] e articuladas por servicio de Dios, e por conservar bién, paz e concordia entre los *ditos* pueblos / [V v^o] e por esquivar *encara* escándalos, periglos, dan-yos, muertes, costas e menoscabos de aquellos e de los hombres, habitantes en aquellos.

E a excepción de mal *enganyo* prometientes (¿promeventes?) todos *ensemble* en los nombres *damunt ditos*, e en buena fe convenientes, que contra las *damunt ditas* cosas o alguna o algunas de aquellas non vernemos nin venir *faremos* por nos nin por interpositas personas en nombre nuestro, o de las universidades de las *ditas ciudat* de Sogorve, e de Castellnou, e aljama del *dito*

adj./pron. pos. Que pertenece a varias personas, ajenas al hablante y al oyente. DiCCA-XV. *Diccionario del castellano del siglo XV en la Corona de Aragón*.

76 *Misión*. Tomado del latín *missionem*, 'acción de enviar', derivado de *mittere*. 1 sust. fem. Cantidad de dinero que se emplea en la conservación de una cosa o en la obtención de un servicio. DiCCA-XV. *Diccionario del castellano del siglo XV en la Corona de Aragón*.

77 *Segundo -a*. Del latín *Secundum*, 'el siguiente', derivado de *Sequi*. 1 num. Que en una serie le precede el primero. 3adj. Que se da nuevamente, como repetición de alguien o de algo anterior. 4adv. A continuación de lo expresado en primer lugar. DiCCA-XV. *Diccionario del castellano del siglo XV en la Corona de Aragón*.

lugar de Castellnou dius obligaci3n de los bienes de las *ditas* universidades, e aljama, e singulares de aquellas, *mobles*, sitios, e por s3 movientes havidos e por haver do quiere que sean, e ser3n, los cuales en los nombres *damunt ditos* por el poder e *autoritat* d·los officios que regimos e acomendados nos son, obligamos la una part[e] a la otra, en poder del *dito* notario.

E como la *dita* composici3n e abenencia sean fechas sanament[e] por servicio de Dios, aprovecho d·los *d[i]tos* pueblos, e por el bien abenir de aquellos por mayor e *millor* firmeza e *seguredat* de aquella, quezemos e otorgamos en los nombres *sobreditos*, que si por ventura alguna clausula era necesaria por fuero, raz3n o derecho en el present[e] contrato seyer puesta aprovecho *utilidat* e conservaci3n del derecho de los *ditos* pueblos queremos por [e]special e solemne / [VI r^o] pacto entre nos fecho, otorgamos que aquella cl3usula *hi* sea entendida en el present[e] contrato bien as3n como si de *paraula a paraula hi* fuesse [e]scripta, e sobre todas las *damunt ditas* cosas, e cadaunas de aquellas renuntiamos a todo fuero, derecho, ley, raz3n, costumbre,

constituci3n, beneficio, privilegio, e ayuda que contra las *damunt ditas* abenencia e composici3n, en alguna manera, [e]specialment[e] o general, pudiesen venir.

E porque *aquest* es el fecho d·la verdat a mayor seguredat havedera por todos tiempos de las *ditas* cosas mandamos ende seyer fechas dos cartas p3blicas partidas por a. b. c.

E a *casc3n* pueblo *essera* librada la suya por haver memoria en el *esdevenidor* tiempo. *Fechas* fueron las dichas cosas en el pago de Artel, t3rmino *sobredito* de la ciudat de Sogorbe, en el prado *qui es dius* los olmos de la piea del *dito* don Mart3n P3rez Teruel, *qui es oriella*⁷⁸, e cerca del camino p3blico de Castellnou, pasado el r3o de Castellnou *die* [vac3o].

Testimonios fueron presentes a todas las *damunt ditas* cosas, los honrados en Ferran P3rez de Resa, en Ruypert[o] de Sangarr3n, [e]scuderos, h[ab]itantes en el lugar de Castellnou, Berthomeu Mar3n / [VI v^o] e Ferrant de Santa Mar3a, vecinos de *dito* lugar, en Ponz Dezvilars, ciudadano de la *ciudat* de Sogorbe, Mar-

78 Sustantivo femenino. Este voz es de uso bastante infrecuente, inclusive obsoleta, se refiere a una [[:margen]], orilla, ribera, extremo, borde, l3mite, reborde, borde, arista o canto de alguna cosa o elemento en especial. Viento, brisa, airecillo o un vendaval que sopla en una determinada direcci3n o lugar espec3fico. <https://definiciona.com/oriella/> [Consultado: 5 de agosto 2022]

tín Aragonés, mayor de días, Pedro Ximemo de la Gayuniella e Miquel de Castellón, notario, vecinos de la *dita ciudat*.

Testimonios fueron presentes a la firma de los *ditos* don Pero Sagasundo e Jucef Alfaquí, moro, sindicos e p[ro]curadores *damunt ditos*, los quales firmaron en la *dita* carta de abenencia en la *ciudat* de Sogorbe, *die juris, intitulata XXII madii año predicto*, Miquel Sánchez de Pero, Pasqual Ruvio e Ali Albardero, moro, vecinos de la *ciudat* de Sogorbe, e Domingo la Foz, vecino de Castellnou.

Sig+num mei Raymundo del Ort, auctoritate regia, notarii publici per totam terra[m] et dominationem Illustrissimi domini Regis Aragonum. Regecta, [e]scripturas, libros notulare discret Bartholomeu de Castello, comnotarii mei deffunt, qui de mandato venerabilis Johannis Domelech, Justicie civitatis Sugurbii ad instancia e requisiciones venerabilis Michaelis Gondissalai, sindic dicte civitatis presente copia a fin originali, notula, / [VII r^o] in dictis libris rescripta non viciata, non cancellata, ne in aliqua sui parte suppecta, sed omni prorsus vicio et suppreve carente tamquam in publicam formam redacta per alium fideliter abstrahi et in scriptis papirus facto foleo, quattuor peciis, exclusiva presenti scriba feci ac meo solito signo prefato. In testimonium veritatis sig-

navi die quinta mensis madii anno a nativitate Domini millessimo quadringentesimo sexagesimo quarto, cum suprapositis et interlinearibus in lineis secunda, secunde plana, prime pecie: dictis; in decima prime plane, secunde pecie: et; in quinta storie plane dicte secunde pecie: moro; in séptima prime plane, tercie pecie: o alguns; in vicesima séptima eiusdem plane: de; in quarta secunde plane, quarte pecie: assi como(?) a publica persona present; in decima octava prime plane, quinte pecie: por; in vicesima quinta eiusdem plane: nou. Et cum raso et nichil de suprascripto in prima línea, secunde plane secunde pecie. Interrogatus ... die ianuarii, vero.

Bibliografía

APARICI MARTÍ, Joaquín (2015), "Segorbe, siglo XIV. Los inicios de la manufactura textil lanera en la ciudad episcopal", *Boletín ICAP*, Vol. 23, pp. 123-132.

ARROYO, Fernando (1981), *El alto y medio Palancia*. Diputación Provincial de Castellón, Castellón de la Plana.

BUTZER, Karl W., BUTZER, Elisabeth K y MATEU, Joan F. (1986), "Medieval Muslim communities of the Sierra of Espadan, Kingdom of Valencia", *Viator*, vol. 17.

BORJA, Helios Joaquín (2015), "El molino de Castellnovo y la masía de Paredes de Jérica. Datación y filiación a través de la heráldica", *PD*, 1. Enero de 2015, p. 3.

- CERVANTES, Francisco Javier (1998). *La herencia de María de Luna. Una empresa feudal en el tardomedievo valenciano*, Ayuntamiento de Segorbe, Segorbe.
- CERVANTES, Francisco Javier (2000), "El poder local en la ciudad de Segorbe (1360-1479)", *Boletín ICAP*, 11. Instituto de Cultura Alto Palancia, pp. 59-68.
- CHINER, Jaime J. (2003), *La Real Audiencia Valenciana y el Alto Palancia. Documentos y procesos (1506 – 1910)*, Instituto de Cultura del Alto Palancia, Segorbe.
- ESQUILACHE, Ferran i GUINOT, Enric (2014), "La gestió tècnica de la irrigació en les hortes històriques valencianes: el sequier, dels orígens a la desaparició (segles XIII-XVII)", *Millars: espai i història*, vol. 37, pp. 59-99.
- FELIP, Vicent (1987), *La qüestió de les aigües entre la vila de Nules i Borriana*. Ajuntament de Nules, Nules.
- FERNÁNDEZ, Miguel (2002) "El deslinde y amojonamiento de términos entre Altura y Jérica (1386)", *Boletín del ICAP*, vol. 15. pp. 9-28.
- FERRER, Nicolás (1899), *Recuerdos de Jérica. Resumen histórico, epigráfico e hidrográfico de esta villa, seguidos de un catálogo de los hijos ilustres de la misma, Establecimiento tipográfico Domenech, València*.
- FERRI, Marc (2002), *Terratinents, camperols i soldats: regadiu i conflictes socials al camp de Morvedre*, Universitat de València, València.
- FURIÓ, Antoni (1995), *Història del País Valencià*, 3 i 4, Barcelona.
- GARCÍA, Vicent (1997), *La sentencia del conde de Ribagorza para el reparto de las aguas del río Mijares: 20 de marzo de 1347*, Junta de Aguas de la Plana, Castelló de la Plana.
- GARCÍA, Vicent. *Derechos históricos de los pueblos de la Plana a las aguas del río Mijares*, Diputación provincial de Castellón, Castelló de la Plana.
- GARRIDO, Samuel (2012), "Aprendiendo a regar imperios. Ingenieros, España y la India Británica", *Historia social*, vol. 73, pp. 41-58
- GLICK, Thomas (1988), *Regadío y sociedad en la Valencia Medieval*. Del Senia al Segura, València.
- GÓMEZ BENEDITO, Vicente (2020), *La acequia de la Esperanza. Origen y evolución de un sistema hidráulico milenario*, Instituto de Cultura Alto Palancia, Segorbe.
- GÓMEZ CASAÑ, Rosa. (1986), "Concordias sobre aguas. (Las concordias de 1374, 1375, 1551 y 1566)". *CEAP*, Vol. 10.
- GUERRERO, Francisco José (1985), "Inventario de los fondos documentales del Archivo Histórico Municipal de la villa de Jérica". *Centro de Estudios del Alto Palancia*, vol. 6.
- GUERRERO, Francisco José (2004), *El Palancia: Nacer y Emigrar. La evolución de la población (siglos XVI al XIX)*, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana.

- GUERRERO, Francisco José; DOMENECH, Josep Lluís (2007), *Jérica: Una historia germinada (De sus orígenes hasta 1939)*, Ayuntamiento de Jérica, Castelló de la Plana.
- GUERRERO, Francisco José y Selma Castell, Sergi (1999), "Castellnovo y su castillo en el siglo XVI". *Boletín Instituto de Cultura del Alto Palancia*, Vol. 8.
- GUINOT, Enric y SELMA, Sergi (2002), *Las acequias de la Plana de Castelló*, Conselleria d'agricultura, peixca i alimentació, València.
- HINOJOSA, José (2017), "La Baronía de Castellnovo a fines de la Edad Media", *Boletín ICAP*, Vol. 24. pp. 83-100.
- LÓPEZ BLAY, José Manuel; GUERRERO CAROT, Francisco José (2022), *Altura, su carta puebla. 11 de agosto de 1372*. Segorbe: Ayuntamiento de Altura.
- MATEU, Joan y ROMERO, Joan (1991), *Canales de riego de Cataluña y Reino de Valencia* de Jaubert d Passá [Introducción], Ministerio de Agricultura, València.
- PARDO, Cristian (2016): "La representativitat dels usuaris en les assemblees extraordinàries de regants a les hortes de gestió municipal durant l'Època Moderna: el cas de Vila-real després de la inundació de 1581" en Enric VICIEDO (ed.) *Recs històrics: pagesia, història i patrimoni: IX Congrés sobre Sistemes agraris, organització social i poder local*, Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, Fundació Pública de la Diputació de Lleida, pp. 535-567.
- PARDO, Cristian (2020), *L'art de derivar les aigües: les transformacions constructives en les infraestructures de reg valencianes dels segles XVI i XVII*, Tesis doctoral inédita. Universitat de València, València.
- PÉREZ, Pablo (1998), *Segorbe a través de su historia: despegue económico y cambio social en la capital del Alto Palancia*, Publicaciones de la Mutua Segorbina de Seguros a Prima Fija, Segorbe.
- PERIS, Tomás (1997), "La conflictividad hidráulica en el País Valenciano entre los siglos XIII y XVIII", *Áreas: revista internacional de ciencias sociales*, Vol. 7, pp. 43-60.
- PERIS, Tomás (2014), "Los conflictos por el agua en territorio valenciano durante los siglos XIII-XIX: perspectiva general y factores agravantes", en SANCHIS, Carles et al. (Coord.) *Irrigation, society and landscape*, Universitat Politècnica de València, València, pp.559-577.
- PERIS, Tomás (2015), "Las huertas valencianas: la necesaria actualización de los postulados de Maass, Glick y Ostrom". *Agricultura, Sociedad y Desarrollo*, Vol. 12, N°. 3, pp. 349-383.
- PERIS, Tomàs (2019), *Enciclopèdia del regadiu valencià*, Generalitat Valenciana, València.
- REIXACH SALA, Albert (2020). "Presión fiscal y endeudamiento en las comunidades rurales del noreste catalán durante la Guerra contra Castilla (1356-1366)", *Edad Me-*

dia: Revista de Historia, 21 (2020), pp. 415-454.

ROMÁN, Inmaculada (2000), *El regadío de Vila-real durante los siglos XIII-XV*, Ajuntament de Vila-real y Comunitat de Regants de Vila-real, Vila-real.

ROSELLÓ, Vicent (1989), "El control de l'aigua. Poder i tradició", SAN MARTÍN, Antonio (Coord.) *Els espais de poder*, València. pp. 67-89.

SANAHUJA FERRER, Pablo. "Con el hambre a las puertas. El abastecimiento de Valencia durante la guerra de los dos Pedros (1356-1366)", *Historia*, 27 (2017), pp. 327-351.

SELMA, Sergi (2005), *El Alto Palancia en época islámica*, Ayuntamiento de Segorbe, Segorbe.

SILLERAS, Núria (2012), *María de Luna. Poder, piedad y patronazgo de una reina bajomedieval*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.

ESPACIOS DEL MAL. ESTUDIO ARTÍSTICO SOBRE LOS LUGARES QUE HABITAN LAS MUJERES VILLANAS EN LAS PELÍCULAS CLÁSICAS DE ANIMACIÓN DISNEY

SPACES OF EVIL. AN ARTISTIC STUDY OF THE PLACES INHABITED BY FEMALE VILLAINS IN CLASSIC DISNEY ANIMATED FILMS

VICENTE MONLEÓN OLIVA

(CEIP Benjamín Benlloch-Manises)

RESUMEN

Se plantea la necesidad de analizar y revisar críticamente los espacios que habitan las villanas de la colección de clásicos Disney para visibilizar la influencia que ejercen en cuanto a construcción maniquea de la maldad. Para ello, se efectúa una Investigación Basada en Imágenes enmarcada como metodología de corte cualitativo. Así se presentan espacios arquitectónicos (exteriores e interiores) y naturales vinculados con la estética del mal. También otros más privados como los dormitorios, los cuales contribuyen a la perduración de roles de género sexistas.

Palabras clave: Cultura visual, cinematografía de animación, Disney, maniqueísmo, villanas, espacio.

ABSTRACT

This article considers the need to analyse and critically review the spaces inhabited by female villains in Disney's collection of classics in order to highlight the influence they exert in terms of the Manichaeic construction of evil. To this end, Image-Based Research is carried out within the framework of a qualitative methodology. Thus, architectural (exterior and interior) and natural spaces linked to the aesthetics of evil are presented. Other more private spaces such as bedrooms, which contribute to the perpetuation of sexist gender roles, are also presented.

Key words: Visual culture, animated films, Disney, Manichaeism, female villains, space.

RESUM

ESP AIS DEL MAL. ESTUDI ARTÍSTIC SOBRE ELS LLOCS QUE HABITEN LES DONES VILLANES A LES PEL·LÍCULES CLÀSSIQUES D'ANIMACIÓ DISNEY

Es planteja la necessitat d'analitzar i revisar críticament els espais que habiten les vilanes de la col·lecció de clàssics Disney per visibilitzar la influència que exerceixen quant a construcció maniquea de la maldat. Per fer-ho, s'efectua una investigació basada en imatges emmarcada com a metodologia de tall qualitatiu. Així, es presenten espais arquitectònics (exterior i interior) i naturals vinculats amb l'estètica del mal. També altres de més privats com els dormitoris, els quals contribueixen a la perduració de rols de gènere sexistes.

Paraules clau: Cultura visual, cinematografia d'animació, Disney, maniqueisme, vilanes, espai.

INTRODUCCIÓN

La cultura visual se define como el conjunto de realidades perceptibles sensorialmente a través de la visión y que afectan la cotidianidad de la humanidad consumidora de sus integrantes, a tal efecto, las imágenes. Estas modelan la manera de pensar, repensar, vivir y relacionarse de las personas (Monleón, 2018a: 19). El concepto se origina en las áreas del conocimiento de la Estética y de la Historia del Arte; teniendo como objetivo interpretar de forma sistemática las figuras creadas de manera artificial a lo largo de la historia y desde la antigüedad (Hernán Errázuriz, 2015: 48-49).

Las artes visuales incluyen diferentes tipos de cultura visual como es la triada clásica compuesta de escultura, pintura y arquitectura. También el diseño a través de diferentes técnicas y soportes: televisión, publicidad, cinematografía, animación y/o cartelería. Todo este conjunto de imágenes atienden a

una difusión continua y masiva en la cotidianidad de la ciudadanía (Alonso-Sanz, 2014: 280-281). De hecho, la comunidad de habitantes es capaz de comunicarse por medio de estas. Por tanto, se insta en perseguir una alfabetización audiovisual (González-Fernández, Ramírez-García y Salcines-Talledo, 2018: 303) para alcanzar el máximo control sobre estas en cuanto a codificación y decodificación, expresión e interiorización, consumo y producción.

De todo este conjunto, se atiende al cine como arte y técnica (Ruíz, 2013: 151). Este es un ejemplo de narración de historias –denominadas tramas– mediante la proyección de imágenes; utilizando como método el efecto rápido y sucesivo de fotogramas para crear la ilusión del movimiento. Atendiendo al componente artístico que encierra el cine se entiende este como la forma en la que las sociedades narran problemáticas, coyunturas o circunstancias a través del discurso visual.

Se destaca una pluralidad de géneros en el cine en base al estilo, temática, intencionalidad, audiencia consumidora, forma de producción, etc.; resultando, por tanto, la cinematografía de animación –sobre la que se centra la atención en esta investigación–, comercial, policíaco, de acción, de ciencia ficción, romántico, documental, experimental, entre otros. Atendiendo al cine de animación (Duran, 2016: 11-13)

se destaca la relevancia que adquiere la productora Disney a lo largo de más de un siglo de andadura (Montoya Rubio, 2018: 179).

[...] The Walt Disney Company ha adaptado a la gran pantalla algunos de los cuentos de hadas más conocidos, relatos antiquísimos de los que existen numerosas versiones en diferentes idiomas. Varios de estos largometrajes, agrupados bajo el término de "clásicos Disney", están protagonizados por princesas, instaurando así un estereotipo que, durante mucho tiempo, se ha caracterizado por perpetuar una visión conservadora de la mujer. Hermosa, optimista, grácil y virtuosa, la princesa Disney parece oponerse a aceptar su destino, precisando en gran medida de la ayuda de una figura masculina, el príncipe azul, que terminará rescatándola en numerosas ocasiones. (Cambra, 2023: 43)

Disney se caracteriza por ser una compañía de animación norteamericana que desde su comienzo a principios del s. XX difunde en sus creaciones un sentimiento paternalista, americanizado y colonialista con respecto a la perduración de roles de género, estereotipos sexuales, pormenorización de alteridades y colectivos diversos, opaci-

dad al reino animal y vegetal, etc. (Monleón, 2020a: 151-153). No obstante, consigue ganarse una clientela fija conforme al transcurso de las décadas, ya que –aunque de forma superficial– actualiza sus discursos y se adapta a las nuevas técnicas de animación en cuanto a producción (Perera y Bautista, 2019: 137). Se destaca el componente maniqueo al que atiende Disney en la construcción de sus figuras perversas (Monleón, 2018b: 144-146, Monleón, 2020b: 162-163, Monleón, 2022: 29-30); ya que a través de una estética estereotipada con respecto al imaginario del mal pretende moralizar a la sociedad consumidora.

Este elemento maniqueo en cuanto a binomio ético de bondad-maldad y prácticamente difícil de desdibujar en sus figuras se analiza a través de una gran cantidad de producción científica. No obstante, el componente fundamental de dichos estudios se centra en atender al concepto de "maldad" estético y ético en las figuras. En dichas investigaciones, queda en el olvido el análisis de otros aspectos como el contexto físico-espacial (Ferrer Rosillo, 2022: 108-109) en el que se desenvuelve el grupo de personajes con connotaciones perversas y la influencia presumible que este ejerce con respecto a la perduración del maniqueísmo. Por ello, con esta investigación se pone en valor el concepto de espacio (Licona Valencia, 2014: 21-23) el cual se define

como el lugar en el que las personas desarrollan sus tareas; a través del cual descubren la orientación, organización y estructuración de los objetos y habitantes en relación a la identidad propia y el lugar que ocupan.

El objetivo principal de la investigación consiste en indagar y revisar críticamente los espacios y lugares que habitan las villanas principales de la colección “los clásicos” de Disney; y valorar la contribución que estos ejercen para perdurar el componente maniqueo en dichas figuras de animación. Para la obtención de dicha meta, se procede a un desglose de secundarios:

- Estudiar la estética vinculada a la maldad maniquea que encierran los espacios exteriores (estructuras arquitectónicas y ambientes naturales) habitados por las villanas clásicas Disney.
- Analizar los espacios privados utilizados (dormitorios y habitaciones) por dichas figuras antagónicas y la manera en la que estos se entienden y contribuyen a extender la identidad más personal y particular de cada una.
- Atender a la relación estereotipada y sexista en la construcción de la villana Disney en función de los espacios por los que deambula y a la finalidad de los mismos; centrando el interés en la brujería y hechicería.

- Visibilizar los medios de transporte como espacios habitados y utilizados por las figuras villanas principales Disney y que atienden a una extensión de su personalidad malévola.

El proceso investigativo planteado atiende al criterio epistemológico socio-crítico (Díaz López, Pinto Loría, 2017: 47), ya que se inquiera en una realidad concreta y tras el análisis de la misma, se pretende generar y ampliar el campo del conocimiento en cuanto a maniqueísmo y perversidad en el audiovisual de animación; despertando así una conciencia colectiva que contribuya al cuestionamiento activo de discursos visuales impuestos por los medios de comunicación de masas como el cine de dibujos animados. Para ello, también se parte de los postulados de la pedagogía crítica (Platero Méndez, 2014: 67) y de la sospecha.

Metodológicamente se atiende al tipo cualitativo (Mérida Serrano, Heras Peinado, 2021: 187). Este se presenta como holístico y se centra en la interpretación y en la comprensión del discurso. Para ello, se utilizan datos subjetivos, reales y cercanos al objeto de estudio. Concretamente, se plantea una IBI o Investigación Basada en Imágenes (Alonso-Sanz, 2013: 114-115), ya que a partir de las creaciones audiovisuales Disney con respecto a los contextos espaciales habitados por las villanas principales, se

pretende visibilizar su componente maniqueo. Este tipo de metodología se encuentra a medio camino con la Investigación Basada en las Artes (Huerta, 2022: 30-32) o estudios artísticos. “Las artes nos ofrecen una especie de licencia para profundizar en la experiencia cualitativa de una manera especialmente concentrada y participar en la exploración constructiva de lo que pueda engendrar el proceso imaginativo” (Huerta, Domínguez, 2014: 21).

En cuanto a la muestra de estudio se parte de la colección cinematográfica “los clásicos” Disney, un conjunto de películas de animación producidas entre 1937 y 2022 compuesta por un total de 63 largometrajes de dibujos animados y otros dos clásicos honoríficos más. De todos estos, se seleccionan únicamente para el estudio aquellos que presentan a mujeres villanas principales en los mismos y a los espacios en los que estas se desenvuelven.

Tabla 1

PELÍCULA	VILLANA PRINCIPAL	ESPACIOS PRIVADOS VINCULADOS CON LA MALDAD
<i>Blancanieves y los siete enanitos (Snow white and the seven dwarfs, Walt Disney, 1937)</i>	La reina Grimhilde	Castillo (exterior) Salón del trono Escaleras al laboratorio Dormitorio particular (espejo) Laboratorio
	La bruja de Blancanieves	Laboratorio Mazmorras Canal del río
<i>La Cenicienta (Cinderella, Walt Disney, 1950)</i>	Lady Tremaine	Mansión (exterior) Sala de estar Dormitorio particular Entrada al domicilio Sala de música
<i>Alicia en el país de las maravillas (Alice in wonderland, Walt Disney, 1951)</i>	La reina de corazones	Castillo (exterior) Jardines con rosales Juzgados
<i>La bella durmiente (Sleeping Beauty, Walt Disney, 1959)</i>	Maléfica	Castillo de la montaña prohibida (exterior) Torreón con dormitorio (exterior) Pasadizos del castillo Mazmorras Sala del trono
	Dragona	Torreón con dormitorio (exterior) Jardín de espinos

PELÍCULA	VILLANA PRINCIPAL	ESPACIOS PRIVADOS VINCULADOS CON LA MALDAD
<i>101 dálmatas (101 dalmatians, Walt Disney, 1961)</i>	Cruella de Vil	Dormitorio particular Auto rojo Mansión de Vil (exterior) Sala de estar de la mansión de Vil
<i>Los rescatadores (The Rescuers, Wolfgang Reitherman, 1978)</i>	Madame Medusa	Casa de empeños (exterior) Casa de empeños (interior) Auto rojo Autobote Barco abandonado (exterior) Interior del barco (sala de los cohetes, salón y dormitorio) La cueva de piratas
<i>La sirenita (The Little Mermaid, Howard Ashman y John Musker, 1989)</i>	Úrsula	Casa (exterior) con forma de esqueleto de pez Interior del hogar (dormitorio, tocador y caldero de hechizos) Océano nocturno
	Vanessa	Interior del barco nupcial (dormitorio)
<i>El emperador y sus locuras (The emperor's new groove, Randy Fullmer, 2000)</i>	Yzma	Laboratorio secreto Tienda de cabaña portátil como medio de transporte Dormitorio en la tienda
	Yzma convertida en gata	Fachada del palacio maya (exterior)
<i>Enredados (Tangled, Roy Conli, 2010)</i>	Mamá Gothel	Torreón de Rapunzel (exterior) Torreón de Rapunzel (interior)
<i>Zootrópolis (Zootopia, Clark Spencer, 2015)</i>	Ovina (Bellwether)	Oficina (exterior) Oficina (interior) Laboratorio
<i>Vaiana (Moana, Osnat Shurer, 2016)</i>	Teká	Volcán con lava en medio del océano

Muestra de estudio: películas clásicas Disney, villanas principales y espacios privados vinculados con la maldad. Tabla de elaboración propia.

Por tanto, las variables de estudio que se extraen de la muestra y que se analizan en la investigación son: arquitectura exterior, espacios naturales y exteriores, dormitorios particulares, laboratorios y lugares para la hechicería, otros espacios interiores y medios de transporte / vehículos.

ESPACIOS EXTERIORES Y ARQUITECTURAS MANIQUEAS QUE INFLUYEN EN LA CONSTRUCCIÓN DE LAS VILLANAS DISNEY QUE LOS HABITAN

Tal y como menciona Ferrer Rosillo (2022: 108-109) en su publicación, los castillos y edificaciones presentadas en la animación de Disney son una extensión y muestra de la personalidad de quienes los habitan y quienes ostentan el poder de la propiedad. De ahí se extrae y se aprecia la correspondencia entre malignidad y magnitud de las construcciones arquitectónicas. La reina Grimhilde en *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow white and the seven dwarfs*, Walt Disney, 1937), Maléfica en *La bella durmiente* (*Sleeping Beauty*, Walt Disney, 1959) y la reina de corazones en *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice in Wonderland*, Walt Disney, 1951) residen en castillos de proporciones considerables y que difunden la idea visual de poder, magnitud y superioridad (Jiménez, 2010: 293-297).

Estructuras arquitectónicas parecidas al castillo son las presentadas

en el palacio maya de Kuzco –el cual quiere adquirir Yzma– en *El emperador y sus locuras* (*The Emperor's New Groove*, Randy Fullmer, 2000) y en el torreón del bosque en el que mamá Gothel tiene encerrada a Rapunzel en *Enredados* (*Tangled*, Roy Conli, 2010).

De forma similar ocurre con las historias de vida de lady Tremaine en *La Cenicienta* (*Cinderella*, Walt Disney, 1950) y Cruella de Vil en *101 dálmatas* (*101 dalmatians*, Walt Disney, 1961); quienes habitan y/o poseen mansiones de grandes dimensiones, aunque en este caso, presentando una serie de deficiencias en cuanto a su mantenimiento –pintura desconchada, humedades, falta de cuidado en sus espacios, y demás– de esta forma se transmite el componente descuidado y desaliñado que tiende a relacionarse con las personas que engendran el mal en las películas de animación Disney (Sánchez Casarrubios, 2013: 332).

Siguiendo con esta última idea se destacan las propiedades privadas de Madame Medusa en *Los rescatadores* (*The Rescuers*, Wolfgang Reitherman, 1978) –una casa de empeños ubicada en uno de los barrios más desfavorecidos de la ciudad de Nueva York y un barco abandonado y medio hundido en el Bayou del Diablo– y de Úrsula en *La sirenita* (*The Little Mermaid*, Howard Ashman y John Musker, 1989) –el esqueleto de un pez de grandes dimensiones como estruc-

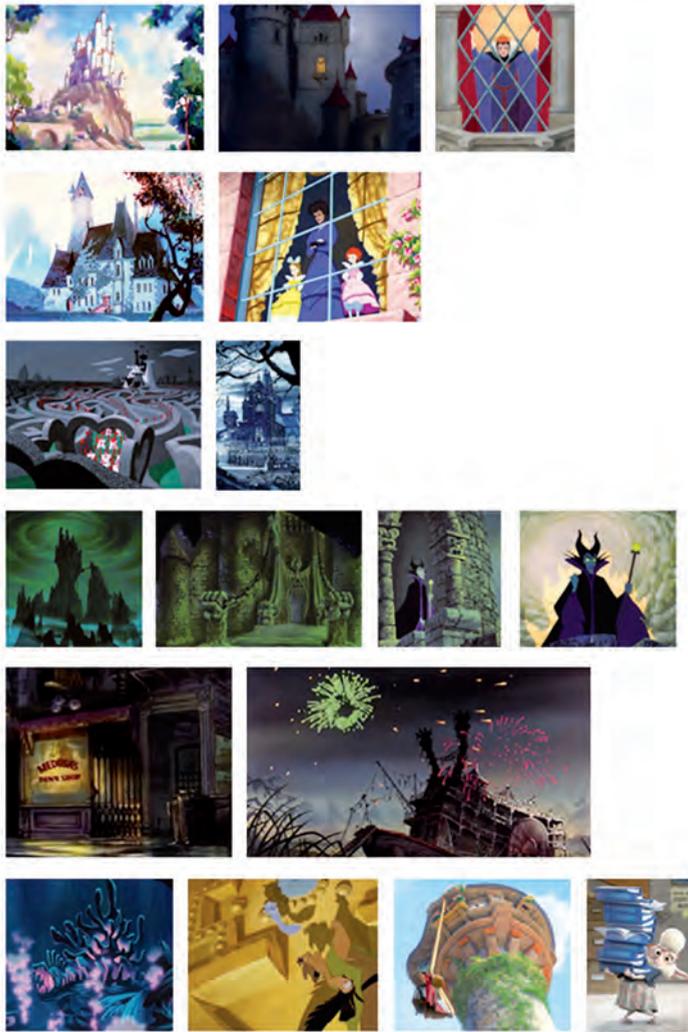


Fig. 1. Walt Disney (1937-2022). Espacios exteriores y arquitecturas maniqueas que influyen en la construcción de las villanas que los habitan [serie fotográfica]. En (de izquierda a derecha y de arriba a abajo): estructura arquitectónica exterior del castillo, aproximación al ventanal de la madrastra y la reina Grimhilde asomada a la rendija en *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow white and the seven dwarfs*, Walt Disney, 1937); estructura arquitectónica exterior de la mansión y madrastra y hermanastras asomadas a la ventana en *La Cenicienta* (*Cinderella*, Walt Disney, 1950); laberinto y castillo al fondo de la reina de corazones en *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice in wonderland*, Walt Disney, 1951); estructura arquitectónica del caserón de Vil en *101 dálmatas* (*101 dalmatians*, Walt Disney, 1961); estructura arquitectónica exterior del castillo de Maléfica en la montaña prohibida, acceso al mismo, maléfica asomada desde el acceso de su alcoba y Maléfica subida a lo alto de su torreón en *La bella durmiente* (*Sleeping Beauty*, Walt Disney, 1959); fachada de la casa de empeños de Madame Medusa

y estructura exterior del barco abandonado del Bayou del Diablo en *Los rescatadores* (*The Rescuers*, Wolfgang Reitherman, 1978); estructura arquitectónica con forma de esqueleto marino como domicilio de Úrsula en *La sirenita* (*The Little Mermaid*, Howard Ashman y John Musker, 1989); Yzma en la fachada del palacio maya del emperador Kuzco en *El emperador y sus locuras* (*The emperor's new groove*, Randy Fullmer, 2000); mamá Gothel subiendo a lo más alto del torreón de Rapunzel en *Enredados* (*Tangled*, Roy Conli, 2010); y Ovina delante del acceso a su despacho en *Zootrópolis* (*Zootopia*, Clark Spencer, 2015).

tura arquitectónica de su hogar, el cual se ubica en una zona sombría del océano y alejada de la ciudadanía del territorio de Atlántida—. También con Ovina como teniente de alcalde y quien posee como despacho un antiguo almacén y archivero de documentación en *Zootrópolis* (*Zootopia*, Clark Spencer, 2015). Esta ejemplificación visual contribuye a entender y materializar el aislamiento que acompaña a las figuras perversas en la animación Disney (García Mingorance, 2013:72).

ESPACIOS NATURALES Y EXTERIORES CONTRIBUYENTES A LA PERDURACIÓN DEL MANIQUEÍSMO EN LAS VILLANAS CLÁSICAS DISNEY

El entorno, el contexto espacio-temporal, etc., son elementos indispensables y que contribuyen a la construcción del componente maniqueo en quienes aparecen en los filmes de animación Disney. De manera que, mientras que quienes los protagonizan se ubican en espacios clarificados, con una gran cantidad de luz, lugares abiertos y plenos de vegetación (Perera y Bautista, 2019: 145); quienes engendran

el rol de figuras antagónicas están destinadas a la oscuridad, ambientes sombríos, entre otros (Monleón, 2021: 1-2).

La nocturnidad como elemento temporal presente en el espacio (Sánchez Ramírez, 2023: 90) es una característica presentada y relacionada con la oscuridad maniquea a la que atienden figuras antagónicas como la bruja malvada en *Blanca-nieves y los siete enanitos* (*Snow white and the seven dwarfs*, Walt Disney, 1937) al navegar por un río o subirse a una montaña rocosa durante la noche; Maléfica luchando contra el príncipe Felipe en un bosque de espinos incendiados en *La bella durmiente* (*Sleeping Beauty*, Walt Disney, 1959); o Úrsula convirtiéndose en soberana de los océanos tras arrebatarse al rey Tritón sus atributos mágicos —corona y tridente— durante la noche en la que se adueña del alma de Ariel en *La sirenita* (*The Little Mermaid*, Howard Ashman y John Musker, 1989).

El espacio natural de Maléfica en *La bella durmiente* (*Sleeping Beauty*, Walt Disney, 1959) se complementa con la presencia de fuego



Fig. 2. Walt Disney (1937-2022). Espacios naturales y exteriores contribuyentes a la perduración del maniqueísmo de las villanas clásicas Disney [serie fotográfica]. En (de izquierda a derecha y de arriba a abajo) la madrastra convertida en bruja subiendo a la canoa para atravesar el río del bosque y en la cima de una montaña bajo la lluvia torrencial en *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow white and the seven dwarfs*, Walt Disney, 1937); la reina de corazones jugando a cricket en el jardín y paseando junto a sus rosales en *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice in wonderland*, Walt Disney, 1951); Maléfica luchando contra el príncipe Felipe en un jardín espinos ardientes en *La bella durmiente* (*Sleeping Beauty*, Walt Disney, 1959); Madame Medusa acudiendo junto a Penny –la menor secuestrada– y Snoops –su secuaz– a la entrada de la cueva pirata en *Los rescatadores* (*The Rescuers*, Wolfgang Reitherman, 1978); Úrsula en la superficie del océano durante la noche en *La sirenita* (*The Little Mermaid*, Howard Ashman y John Musker, 1989); y la diosa Teká sobre el volcán que habita en *Vaiana* (*Moana*, Osnat Shurer, 2016).

(González, 2019:74-75), al igual que se plantea en el entorno medio-ambiental por el que deambula Teká como diosa del volcán y de la destrucción en *Vaiana* (*Moana*, Osnat Shurer, 2016).

Finalmente, la figura de Madame Medusa en *Los rescatadores* (*The Rescuers*, Wolfgang Reitherman, 1978) atiende a deambular por un espacio

arquetípica y maniqueamente vinculado con la maldad como es la antigua cueva de piratas situada en una gruta subterránea. En este se encuentra un famoso y valioso diamante nunca encontrado “El ojo del Diablo” del cual quiere adueñarse. Con este ejemplo visual propio de la animación Disney se visibiliza nuevamente de forma estereotipada la piratería como vinculación con la maldad (Fernández Rodríguez, 2018: 1).

HABITACIONES PRIVADAS COMO ESPACIOS VINCULADOS A LA INTIMIDAD DE CADA VILLANA DISNEY

Tal y como comenta Duhau (2015: 4) “Desde ahora, el individuo se absorbe cada vez más en su espacio privado, genera la exigencia de depender menos de los demás, de ser dueño de sí mismo, de decidir la orientación de su propia vida, de vivir para sí mismo”. Esta idea contribuye a poner en valor el espacio privado como lugar a través del cual se comparte con veracidad la realidad, personalidad, conducta, etc., de cada persona.

Extendiendo la idea al campo del cine de animación, los espacios privados que habitan las figuras villanas de la colección de clásicos Disney ayudan a entender su verdadera identidad; ya que estos son los lugares en los que ellas mismas se sinceran con su persona y no adoptan ninguna apariencia impuesta para transmitir al resto

el componente perverso que se les atribuye en su rol.

Esta presentación real de la estética de las villanas Disney se ejemplifica con las figuras de Madame Medusa en *Los rescatadores* (The Rescuers, Wolfgang Reitherman, 1978) y de Yzma en *El emperador y sus locuras* (The emperor's new groove, Randy Fullmer, 2000). Ambas se muestran en sus espacios privados sin maquillaje ni ornamentos en su figura; compartiendo por tanto su verdadera apariencia la cual se corresponde con una edad mucho más avanzada que la que transmiten al presentarse en un espacio público. De hecho, en la secuencia en la que Kronk despierta a Yzma durante la noche en la tienda de campaña, se vislumbra que esta carece totalmente de cabello, por ello durante sus apariciones sociales luce tocados sobre su cabeza. “La caracterización de los dos roles clásicos protagónicos de las mujeres en las telenovelas se definen desde el maniqueísmo porque se sustenta en los mitos fundacionales de la humanidad: el bien contra el mal, juventud contra vejez, virginidad contra erotismo” (Rojas, 2013: 177).

Una escena Disney sumamente significativa y que se vincula con el motivo visual (Balló, 2017: 30) del espejo o “reflejo” presente en las villanas de la productora consiste en la presentación de estas frente al mismo (Huerta, Monleón, 2022:53) tal y como se aprecia en la reina

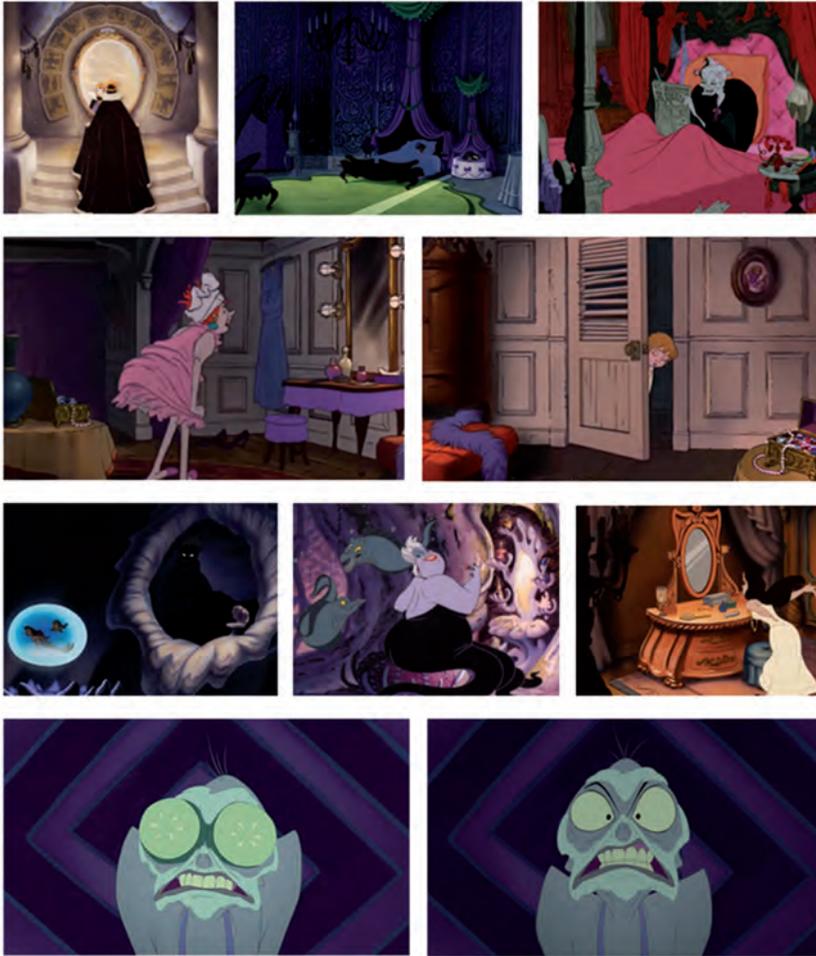


Fig. 3. Walt Disney (1937-2022). Habitaciones privadas como espacios vinculados a la intimidad de cada villana Disney [serie fotográfica]. En (de izquierda a derecha y de arriba a abajo) la reina Grimhilde frente al espejo mágico de sus aposentos en *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow white and the seven dwarfs*, Walt Disney, 1937); Lady Tremaine conciliando el sueño en su dormitorio junto a su mascota Lucifer en *La Cenicienta* (*Cinderella*, Walt Disney, 1950); Cruella de Vil leyendo en su cama la noticia sobre el secuestro de cachorros que ella misma inicia en *101 dálmatas* (*101 dalmatians*, Walt Disney, 1961); Madame Medusa poniéndose el camisón en su habitación y Penny entrando a la alcoba de dicha villana en *Los rescatadores* (*The Rescuers*, Wolfgang Reitherman, 1978); Úrsula oculta en su lecho, Úrsula adecentándose frente al tocador y Úrsula –convertida en Vanessa– cantando frente al espejo de su camarote en el barco nupcial en *La sirenita* (*The Little Mermaid*, Howard Ashman y John Musker, 1989); e Yzma siendo despertada en su dormitorio particular de la tienda de campaña en *El emperador y sus locuras* (*The emperor's new groove*, Randy Fullmer, 2000).

Grimhilde de *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow white and the seven dwarfs*, Walt Disney, 1937); Madame Medusa frente al tocador en *Los rescatadores* (*The Rescuers*, Wolfgang Reitherman, 1978); y Úrsula y Vanessa adecentándose frente al espejo en *La sirenita* (*The Little Mermaid*, Howard Ashman y John Musker, 1989).

La falta de cuidado, desorden, etc., (Jiménez, 2010: 293) también se ejemplifica en estos espacios privados en los que las villanas Disney no tienen la necesidad de aparentar una superioridad y exquisitez con respecto al resto. Así se visibiliza con Cruella de Vil, quien en su dormitorio particular tiene dispuestos sus enseres personales de manera desorganizada: la media le cuelga de un soporte de la cama, un zapato lo tiene introducido dentro de un jarrón, hay una gran cantidad de colillas de tabaco, entre otros aspectos. Todo ello, en *101 dálmatas* (*101 dalmatians*, Walt Disney, 1961).

Estos espacios privados también ayudan a mostrar la indefensión (Chaile, 2011: 99) en las figuras villanas, ya que se las presenta más vulnerables que en otras circunstancias y despojadas de los atributos que las empoderan y exaltan como figuras malévolas. Así se muestra con lady Tremaine cuando es mostrada por primera vez durmiendo en el lecho de su dormitorio en *La Cenicienta* (*Cinderella*, Walt Disney, 1950).

Con todo, se aprecia una construcción estereotipada y sexista de la villana en cuanto a roles de género, ya que en sus dormitorios y espacios privados aparecen elementos relacionados estrictamente con la construcción sexuada de la realidad social. Cruella de Vil en *101 dálmatas* (*101 dalmatians*, Walt Disney, 1961) y lady Tremaine en *La Cenicienta* (*Cinderella*, Walt Disney, 1950) tienen camas con dosel; Úrsula y Vanessa en *La sirenita* (*The Little Mermaid*, Howard Ashman y John Musker, 1989), Yzma en *El emperador y sus locuras* (*The emperor's new groove*, Randy Fullmer, 2000) y Madame Medusa en *Los rescatadores* (*The Rescuers*, Wolfgang Reitherman, 1978) atienden a una gran cantidad de tratamientos de belleza.

VINCULACIÓN DE LAS VILLANAS DISNEY CON LA BRUJERÍA Y HECHICERÍA A TRAVÉS DE ESPACIOS ASOCIADOS A ESTAS PRÁCTICAS

El componente sexista en las villanas Disney queda arraigado y materializado en sus condiciones y actuaciones. Las mujeres perversas en Disney son aquellas que rompen con la norma social que el hetero-patriarcado trata de imponer a toda la comunidad y según la cual deben quedar sublevadas a la voluntad y supremacía construida por y para el hombre (Serena Rivera, 2022: 26). De ahí se extrae que Disney las plantee y presente como modelos de conducta a ignorar.

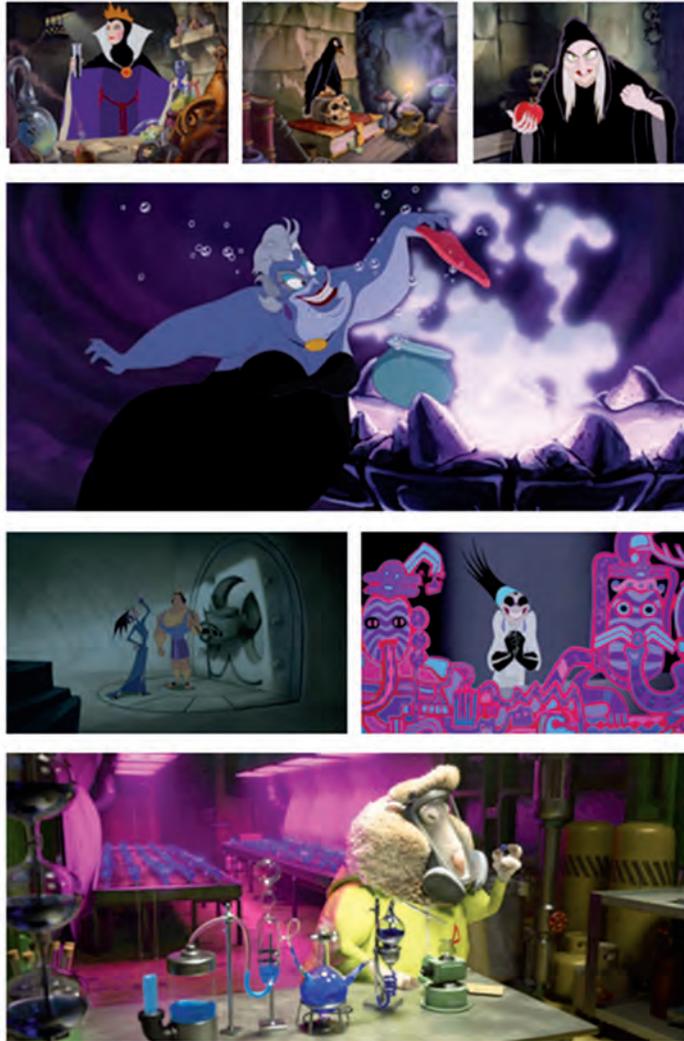


Fig. 4. Walt Disney (1937-2022). Vinculación de las villanas Disney con la brujería y la hechicería a través de espacios asociados a estas prácticas [serie fotográfica]. En (de arriba a abajo) la reina Grimhilde preparando el brebaje para convertirse en anciana, la biblioteca secreta de la madrastra y su compañero el cuervo y la bruja con la manzana envenenada en el espacio para la brujería en *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow white and the seven dwarfs*, Walt Disney, 1937); Úrsula junto a su caldero preparando el hechizo para Ariel en *La sirenita* (*The Little Mermaid*, Howard Ashman y John Musker, 1989); Yzma y Kronk frente a las palancas que dan paso al laboratorio secreto e Yzma ideando un plan contra Kuzco en el laboratorio secreto en *El emperador y sus locuras* (*The emperor's new groove*, Randy Fullmer, 2000); y el laboratorio secreto de los esbirros de Ovína para la creación de la pócima que aviva en componente agresivo en depredadores en *Zootrópolis* (*Zootopia*, Clark Spencer, 2015).

Las brujas en Disney –así como en otros ejemplos de la cultura visual del cine de animación (Gómez Aragón, 2016:208) –demuestran ser mujeres con aptitudes, voluntad y medios para cambiar el mundo en el que se desenvuelven. Ellas hacen uso de poderes sobrenaturales, de conocimientos en medicina y en ciencia que, en la mayoría de los casos, cuestionan también los posicionamientos del dogma cristiano (Fernández Juárez y Gil García, 2019: 175-176).

Se advierte en la muestra analizada la utilización de espacios vinculados con la brujería y la hechicería como propios de las villanas Disney. La reina Grimhilde –y su metamorfosis en bruja– dispone de una alcoba situada en las mazmorras del castillo como lugar preparado para la elaboración de brebajes mágicos y teniendo a su disposición una gran cantidad de libros de recetas, medicina, ciencias de la naturaleza, etc., en *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow white and the seven dwarfs*, Walt Disney, 1937). Úrsula cuenta en su hogar con un caldero mágico a través del cual puede generar burbujas para visionar aquellas situaciones que le son de interés; también para preparar conjuros como la conversión de la sirena Ariel en humana y la metamorfosis de ella misma en Vanessa en *La sirenita* (*The Little Mermaid*, Howard Ashman y John Musker, 1989).

El componente más científico pre-

sentado en villanas Disney se advierte a través de la figura de Yzma, quien en el largometraje *El emperador y sus locuras* (*The emperor's new groove*, Randy Fullmer, 2000), posee un laboratorio secreto en el que organiza sus planes perversos como ocasionar la muerte de Kuzco y en el que posee una gran cantidad de brebajes para metamorfosear a las personas. También se destaca el filme *Zootrópolis* (*Zootopia*, Clark Spencer, 2015) en el que Ovína planifica utilizar la flor de “los aulladores” para que quienes son depredadores recuperen su instinto violento y asesino; generando así una división social.

OTROS ESPACIOS INTERIORES MANIQUEOS

Los espacios interiores son una extensión de las características arquitectónicas de los exteriores y vinculados con la maldad de las villanas Disney (Asís Ferri, 2021: 35-40). Por tanto, se manifiesta la ostentación en el interior de las viviendas de villanas como: el salón del trono y las cortinas aterciopeladas de los habitáculos de la reina Grimhilde en *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow White and the seven dwarfs*, Walt Disney 1937); la sala de música, el salón y la entrada a la mansión de lady Tremaine en *La Cenicienta* (*Cinderella*, Walt Disney, 1950); y el juzgado de la reina de corazones en *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice in wonderland*, Walt Disney, 1951).

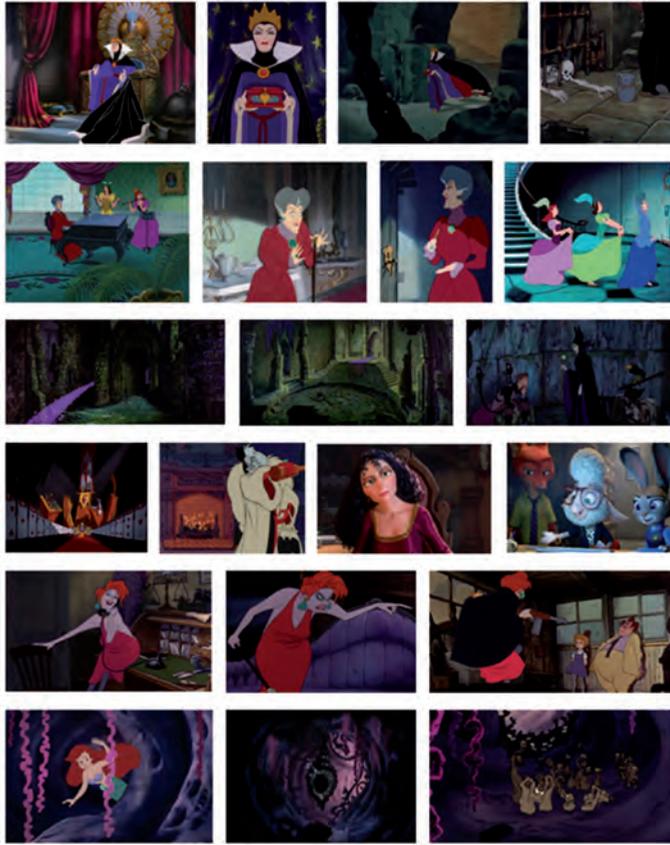


Fig. 5. Walt Disney (1937-2022). Otros espacios interiores maniqueos [serie fotográfica]. En (de izquierda a derecha y de arriba a abajo) la reina Grimhilde en la sala del trono, delante de las cortinas decorativas de la estancia y descendiendo por las escaleras hasta las mazmorras y la madrastra convertida en anciana en este último espacio en *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow white and the seven dwarfs*, Walt Disney, 1937); lady Tremaine con sus hijas en la sala de música, en la sala de estar, en el torreón de Cenicienta y en la entrada del domicilio en *La Cenicienta* (*Cinderella*, Walt Disney, 1950); pasadizos, sala del trono y Maléfica en las mazmorras de su castillo en la montaña prohibida en *La bella durmiente* (*Sleeping Beauty*, Walt Disney, 1959); los juzgados de la reina de corazones en *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice in wonderland*, Walt Disney, 1951); Cruella de Vil junto a la chimenea de la sala de estar de la mansión familiar abandona en *101 dálmatas* (*101 dalmatians*, Walt Disney, 1961); mamá Gothel sentada en una zona sombría del torreón de Rapunzel en *Enredados* (*Tangled*, Roy Conli, 2010); Ovina investigando en su despacho –antiguo archivador– junto a Judy y Nick en *Zootrópolis* (*Zootopia*, Clark Spencer, 2015); Madame Medusa hablando por teléfono en el despacho de su casa de empeños, relajada en el sofá del salón del barco abandonado y amenazando a Penny y Snoops en la sala del timón en *Los rescatadores* (*The Rescuers*, Wolfgang Reitherman, 1978); y Ariel entrando a la cueva de Úrsula, el interior de la gruta y el jardín de acceso a la vivienda en *La sirenita* (*The Little Mermaid*, Howard Ashman y John Musker, 1989).

En contraposición, también se presenta nuevamente el componente oscuro y maniqueo en espacios como las mazmorras de la reina Grimhilde y de la bruja en *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow white and the seven dwarfs*, Walt Disney, 1937); el torreón de la habitación de Cenicienta en *La Cenicienta* (*Cinderella*, Walt Disney, 1950); los pasadizos, el salón del trono y las mazmorras del castillo de Maléfica en la montaña prohibida en *La bella durmiente* (*Sleeping Beauty*, Walt Disney, 1959); el lugar sombrío del torreón ocupado por mamá Gothel cuando visita a Rapunzel en *Enredados* (*Tangled*, Roy Conli, 2010); y la penumbra del interior de la mansión abandonada de Cruella de Vil en *101 dálmatas* (*101 dalmatians*, Walt Disney, 1961). Esta oscuridad y tenebrismo también se advierte en el acceso al domicilio particular de Úrsula en *La sirenita* (*The Little Mermaid*, Howard Ashman y John Musker, 1989).

Finalmente, se destaca el desorden y falta de cuidados en el espacio habitado por figuras como Ovina en su escritorio de trabajo del despacho en *Zootrópolis* (*Zootopia*, Clark Spencer, 2015); y el escritorio de Madame Medusa en la casa de empeños, la sala de estar y la cabina de tripulación del barco abandonado en *Los rescatadores* (*The Rescuers*, Wolfgang Reitherman, 1978).

LOS MEDIOS DE TRANSPORTE COMO ELEMENTOS EXTENSIBLES DE LA PERSONALIDAD Y COMPONENTE MANIQUEO EN CADA VILLANA

Estos espacios móviles representan la personalidad de las figuras malvadas que los utilizan, sobre todo en el uso temerario que hacen de ellos y que reflejan su comportamiento carente de ética y de compromiso social (Monleón, 2022: 23-25). Cruella de Vil en *101 dálmatas* (*101 dalmatians*, Walt Disney, 1961) y Madame Medusa en *Los Rescatadores* (*The Rescuers*, Wolfgang Reitherman, 1978) conducen a altas velocidades, por zonas prohibidas y sin seguir las normas indicadas en las señales con las que se topan. De hecho, ocasionan una gran cantidad de accidentes y de daños en el entorno. Esta velocidad también se refleja en la montaña rusa que da paso al laboratorio secreto de Yzma en *El emperador y sus locuras* (*The emperor's new groove*, Randy Fullmer, 2000).

CONCLUSIONES

La revisión crítica de los espacios, lugares y medios de transporte de las villanas aporta significativos valores y elementos al estudio de una estética vinculada a la maldad, estos hacen que perdure el maniqueísmo de dichas figuras de animación.

Los castillos y los torreones forman parte del conjunto de construcciones fortificadas para la guerra; en el imaginario en torno a ellos están



Fig. 6. Walt Disney (1937-2022). Los medios de transporte como elementos extensibles de la personalidad y componente maniquero en cada villana [serie fotográfica]. En (de arriba a abajo) auto de Cruella, Cruella buscando a los cachorros dálmatas a través del retrovisor de su coche, Cruella conduciendo tras salirse de la carretera y Cruella cayendo con su medio de transporte desde una gran altura en *101 dálmatas* (*101 dalmatians*, Walt Disney, 1961); Madame Medusa colocando la maleta en su auto y conduciendo el auto-bote en el Bayou del Diablo en *Los rescatadores* (*The Rescuers*, Wolfgang Reitherman, 1978); e Izma y Kronk subiendo a la vagoneta de la montaña rusa que da acceso al laboratorio secreto; Yzma siendo transportada por Kronk en una cabaña portátil a través de la jungla e Yzma y Kronk buscando a Kuzco en *El emperador y sus locuras* (*The emperor's new groove*, Randy Fullmer, 2000).

En este estudio también se analizan los medios de transporte, entendidos como espacios móviles que se habitan durante unos trayectos determinados, de las villanas Disney. Todos estos atienden a las tonalidades más vinculadas con la representación de la maldad (Monleón, 2022: 17-18): el color rojo en el auto de Cruella de Vil en *101 dálmatas* (*101 dalmatians*, Walt Disney, 1961) y de Madame Medusa en *Los Rescatadores* (*The Rescuers*, Wolfgang Reitherman, 1978); el negro en el autobote de Madame Medusa en *Los Rescatadores* (*The Rescuers*, Wolfgang Reitherman, 1978) y el morado en el vagón de la montaña rusa y cabaña portátil de Yzma en *El emperador y sus locuras* (*The emperor's new groove*, Randy Fullmer, 2000).

las cruzadas, los caballeros, los feudos, las princesas, los reyes y las batallas. Su expresión simbólica tiene una fuerza espiritual armada, de vigilancia, de elevación por encima de la norma o lo social al ser emplazados en la cima de las colinas o las montañas, por lo tanto son símbolos ascensionales de nivel.

La mayoría de los castillos y los torreones donde habitan las villanas (incluso algunas de sus viviendas guardan puntos de contactos con esta tipología arquitectónica) son omnipotentes, visualmente ampulosos para difundir la idea de poder, superioridad y magnitud, ceñidos por un cielo casi sin nubes, con una marcada sobriedad a partir de una gama donde imperan colores fríos (azul, violeta, verde) y valores grises para remarcar lo sombrío. Estos son trazados a partir de la visualidad de los "castillos negros" donde se evidencia la significación relacional del personaje que lo habita con el más allá, de acceso al otro mundo, la imagen siniestra del señor de los infiernos. Nótese que la mayoría de las villanas guardan relación o practican la llamada magia negra.

El aislamiento que acompaña a las figuras malvadas guarda relación con la presencia única de estas construcciones en los paisajes. Es decir, en la mayoría de las vistas panorámicas solo aparece la presencia de esta única construcción, bordeada por bosques y árboles, no hay pueblo, no hay vida ni exis-

tencia cerca de ellos. Por lo tanto la soledad de este personaje tendrá su reflejo en lo inhóspito de los ambientes y los paisajes.

Lo anterior también se relaciona con determinados elementos en los espacios naturales y exteriores que contribuyen a un ambiente relacionado con la maldad. Determinados elementos como ríos solitarios, bosques oscuros, cuevas, jardines de rosales y espinos, grutas, incendios y océanos contribuyen a afianzar el carácter sombrío de estas villanas. En la realización de algunas secuencias de la cual ellas son protagonistas sus escenas remiten a determinados mitos que se encuentran en el origen de la cultura occidental.

Aparece, además, el fuego como símbolo de destrucción, expresión máximo de la acción malvada de una villana, advirtiéndonos que incluso puede matar para de lograr su objetivo. Las villanas se pueden catalogar como seres oscuros que guardaban cierta vinculación con lo intangible e incorpóreo, su vínculo con la noche tienen su origen en la oscuridad y en la sombra.

En los espacios privados hay ausencias de máscaras, se muestra la personalidad del personaje tanto física como emocional, no hay apariencias, por lo tanto constituye un espacio para analizar la identidad personal de las villanas. Al establecer puntos de contactos entre el orden de sus habitaciones, disposición de elementos, mobiliario de las habitaciones en relación

a las características psicológicas de los personaje, notamos que en las habitaciones con deficiencias en cuanto aspectos como el mantenimiento –pintura desconchada, humedades, falta de cuidado en sus espacios– y el desorden, las villanas que habitan estos espacios tienden a un comportamiento que limita con la esquizofrenia –Cruella de Vil, Madame Medusa–, es recurrente en estos personaje la obsesión y el algunos casos padecen de alucinaciones, síntomas de esta patología psíquica.

Sin embargo, en otros espacios privados, predomina un estilo clásico de interiores. Este se caracteriza por ser refinado, rico en detalles, muebles e iluminación, opuesto totalmente al minimalismo. Crea una atmósfera de lujo, de sofisticación, ambiente recargado de piezas, telas, que dice ser habitado por aristócratas o de la realeza. Uno de los protagonistas de estos espacios son los muebles –butacas, sillas torneadas, tocadores, camas imperiales– estilos Barroco, Luis XV, Rococó. Mucho de los muebles –tocador, lechos– presentes en los espacios privados de las villanas aluden a estos estilos, marcando de esta manera una posición de poder y riqueza, las villanas que habitan estos espacios son frías y calculadoras.

Como bien se refiere anteriormente, el uso de reflejarse en los espejos es una de las escenas más recurrentes en las villanas de Disney. Los espejos desde el punto de vista sim-

bólico cuentan con múltiples conexiones de significados relacionados con el pensamiento, la conciencia, la imaginación, la magia, la ambivalencia, el cosmos, el narcisismo, el alma, la puerta al otro mundo, etc. Mostrarse a los espejos es mostrar el alma, poner al descubierto los más íntimos secretos y obsesiones.

El binomio ciencia-mujer hace temblar los cimientos del patriarcado. Para ello el calificativo despectivo de bruja o brujería pone al descubierto la discriminación de la cual han sido objeto las mujeres que han practicado la sanación o la alquimia.

Esta discriminación crea estereotipos de la bruja como una mujer malvada quien se alimenta de menores, de edad avanzada y con fealdad en su apariencia; en las versiones más modernas con complexión gruesa; muchas veces este estereotipo atiende a la pobreza y su representación visual vestida de negro, con pocos dientes, verrugas y una nariz ganchuda constituye la oposición visual de la mujer objeto.

La representación de las villanas de Disney reproduce el estereotipo de la bruja en cuanto a la representación de la imagen de la mujer como científica y alquimista. Los espacios utilizados son secretos, escondidos al público, apartados de la vista masculina, a partir del carácter prohibido que tienen estas prácticas para las mujeres; diseñados con estantes llenos de libros,

frascos con pócimas y brebajes, y tubos de ensayo. Los espacios son laboratorios con diferentes recipientes de vidrios (Matraz, Matraz de Erlenmeyer, balón de destilación, embudo de separación, etc.) y calderas, recipientes utilizados con frecuencia en las leyendas de magia y los cuentos folclóricos.

Estos medios de transporte, principalmente terrestres, son entendidos como espacios móviles que guardan relación con las características de la personalidad de las villanas, en cuanto a colores (rojo, negro, morado) e incluso apariencia y tipo. Sus autos son muy parecidos a los Bugatti, marca considerada como el primer súper auto, capaz de acelerar de 0 a 100 en solo segundos.

Los medios de transporte, por lo tanto, van a reflejar el estatuto social de la figura malévola, siempre superior. Con determinados usos temerarios carentes de ética y valores (conducir a gran velocidad por zonas prohibidas, no seguir las señales de tránsito, dejar detrás de sí accidentes y daños). Los automóviles son símbolos de modernidad.

Las características descritas anteriormente tributan a visualizar las villanas Disney en relación con el ambiente, los espacios, los elementos y los lugares que habitan. La identidad de estas se constituye a partir del maniqueísmo en relación con el espacio-tiempo. El espacio es un variable para determinar la maldad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO-SANZ, Amparo, 2013, "A favor de la Investigación Plural en Educación Artística. Integrando diferentes enfoques metodológicos", en *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 25(1), 2013, pp. 111-119.

ALONSO-SANZ, Amparo, 2014, "Docente y futuros maestros aprendiendo a ver la influencia de la cultura visual televisiva en los dibujos infantiles", en *REIRE Revista d'Innovació i Recerca en Educació*, vol. 8(2), 2014, pp. 269-283.

ASÍS FERRI, Paula (comp.), 2021, *La animación y su capacidad para construir realidades – Actas del VIº Foto Académico sobre Animación – X Festival Internacional de Animación*, Córdoba: Universidad Nacional de Villa María.

BALLÓ, Jordi, 2017, "Los motivos visuales en el erotismo cinematográfico bajo el fascismo. España-Italia (1939-1945)", en *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, vol. 23, 2017, pp. 29-48.

CAMBRA SÁNCHEZ-GIL, Álvaro, 2023, "Walt Disney y la fortaleza femenina: nuevas lecturas en torno al personaje de Cenicienta", en *Con A de Animación*, vol. 16(1), 2023, pp. 40-59.

CHALE, Marta Ofelia, 2011, "Análisis interpretativo crítico de una película sobre cárceles: Una mirada de carácter educacional, avizorando espacios intersticiales que comunican", en *Educación y Comunicación*, vol. 2, 2022, pp. 95-101.

- DÍAZ LÓPEZ, Carmita, PINTO LORÍA, María de Lourdes, 2017, "Vulnerabilidad educativa: Un estudio desde el paradigma socio crítico", en *PRAXIS educativa*, vol. 21(1), 2017, pp. 46-54.
- DUHAU, Emilio, 2015, "Espacio privado y espacio público en la era posmoderna", en *Sociológica Revista del Departamento de Sociología*, vol. 8(22), 2015, pp. 1-4.
- DURAN, Jaume (ed.), 2016, *El cine de animación estadounidense*, Barcelona: Editorial UOC.
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo, GIL GARCÍA Francisco (coords.), 2019, *SINESTERIAS Brujería y hechicería en el mundo hispánico*, Quito-Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, María, 2018, "Estereotipo, figura y cliché: el pirata a través de los siglos. De Long John Silver a Jack Sparrow", en *Tonos Digital*, vol. 34, 2018, pp. 1-14.
- FERRER ROSILLO, Irene, 2022, "El castillo encantado de Walt Disney: Una representación idealizada del castillo europeo medieval con una funcionalidad narrativa", en *Con A de Animación*, vol. 14(1), 2022, pp. 106-125.
- GARCÍA MINGORANCE, Gabriel, 2013, "Fractura y fragmentación del héroe y el villano cinematográfico actual en 'El protegido' de M. Night Shyamalan", en *Área Abierta*, vol. 13(2), 2013, pp. 71-89.
- GÓMEZ ARAGÓN, Anjara (ed.), 2015, *Japón y Occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro*, Sevilla: Aconcagua Libros.
- GONZÁLEZ, Manuel (ed.), 2019, *Villanos fantásticos*, Barcelona: Rebook Ediciones.
- GONZÁLEZ-FERNÁNDEZ, Natalia, RAMÍREZ-GARCÍA, Antonia, SALCINES-TALLEDO, Irina, 2018, "Competencia mediática y necesidades de alfabetización audiovisual de docentes y familias españolas", en *Educación XX1*, vol. 21(2), 2018, pp. 301-321.
- HERNÁN ERRÁZURIZ, Luís (ed.), 2015, *El (f)actor invisible. Estética cotidiana y cultura visual en espacios escolares*, Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes – Gobierno de Chile.
- HUERTA, Ricard, 2022, "La Memoria. Investigación Basada en las Artes para la formación del profesorado", en *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 34(1), 2022, pp. 27-45.
- HUERTA, Ricard, DOMÍNGUEZ, Ricardo, 2014, "Investigar en educación artística: nuevos entornos y retos pendientes", en *EARI Educación Artística Revista de Investigación*, vol. 5, 2014, pp. 11-22.
- HUERTA, Ricard, MONLEÓN, Vicente, 2022, "Motivos visuales en el cine Disney. Retórica de la imagen como mediación educativa para la inclusión. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación para la inclusión social*, vol. 17, 2022, pp. 49-60."
- JIMÉNEZ, Zoraida, 2010, "La cons-

trucción del villano como personaje cinematográfico”, en *FRAME*, vol. 6, 2010, pp. 285-311.

LICONA VALENCIA, Ernesto (coord.), 2014, *Espacio y Espacio Público. Contribuciones para su estudio*, México: Editorial BUAP.

MÉRIDA SERRANO, Rosario, HERAS PEINADO, Tarxillias, 2021, “Análisis de Género del Cine de Animación Infantil como Recurso para una Escuela Coeducativa”, en *PIXEL-BIT Revista de Medios y Educación*, vol. 62, 2021, pp. 183-208.

MONTOYA RUBIO, Alba, 2018, “El modelo de cuento de hadas de las producciones animadas de Walt Disney: La importancia de la música en su construcción y su influencia en películas producidas por otros estudios”, en *Con A de Animación*, vol. 8, 2018, pp. 178-191.

PERERA, Ángeles, BAUTISTA, Andamiana, 2019, “Las princesas Disney y su huella en los cuentos actuales. Nuevos modelos para nuevos tiempos”, en *ALLJ (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil)*, vol. 17, 2019, pp. 131-150.

PLATERO MÉNDEZ, Raquel, 2014,

“Metáforas y articulaciones para una pedagogía crítica sobre la interseccionalidad”, en *Quaderns de Psicologia*, vol. 16(1), 2014, pp. 55-72.

ROJAS, Gabriela, 2013, “Mujeres de telenovela: La otra en el espejo”, en *Revista venezolana de estudios de la mujer*, vol. 18(41), 2013, pp. 175-188.

RUIZ, Raúl (ed.), 2013, *Poéticas del cine*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

SÁNCHEZ CASARRUBIOS, Minerva, 2013, “La expresión de miedos sociales a través del villano en el cine postclásico: un análisis del texto narrativo”, en *Revista Aequitas*, vol. 3, 2013, pp. 329-343.

SÁNCHEZ RAMÍREZ, Isaura del Carmen, 2023, “Diario de un amigo: Drácula”, en *Redoma*, vol. 2(7), 2023, pp. 89-90.

SERENA RIVERA, Natividad, 2022, “Presencia y evolución de los arquetipos masculinos en el cine Disney”, en *Ambigua, Revista de Investigación sobre Género y Estudios Culturales*, vol. 9, 2022, pp. 22-38.

EL MOTÍ DE PUÇOL EL 16 DE JUNY DE 1680. UNA REVOLTA DE SUBSISTÈNCIA AL REGNE DE VALÈNCIA

THE PUZOL MUTINY OF 16 JUNE 1680. A SUBSISTENCE REVOLT IN THE KINGDOM OF VALENCIA

JORGE LUIS RODRÍGUEZ

(Llicenciat en Geografia i Història)

RESUM

La penúria de la població de la vila de Puçol després de diverses collites adverses era molt greu. Al moment de pagar els impostos del senyoriu el veïns tractaren de convèncer els terratinents perquè col·laboraren en el pagament. La negativa a la proposta feu esclatar els ànims i es van produir diversos aldarulls el 16 de juny de 1680, els quals motivaren la intervenció de l'arquebisbat de València com a senyor de la vila i posteriorment de la justícia civil. Es tracta d'una revolta de subsistència de la comarca de l'Horta de València a la segona meitat del segle XVII.

Paraules clau: Puçol, motí, subsistència, València, Horta de València, arquebisbat.

ABSTRACT

The hardship suffered by the population of Puzol after several poor harvests was very serious. When it was time to pay the manorial rents, the villagers tried to convince the landowners to contribute to the payment. The rejection of the proposal caused tempers to flare and several riots broke out on 16 June 1680, which led to the intervention of the Archbishopric of Valencia as Lord of the town and, subsequently, of the civil justice system. This was a subsistence uprising in the region of the Huerta de Valencia in the second half of the 17th century.

Key words: Puzol, mutiny, subsistence, Valencia, Horta de València, Archbishopric.

RESUMEN

EL MOTÍN DE PUÇOL EL 16 DE JUNIO DE 1680. UNA REVUELTA DE SUSBISTENCIA EN EL REINO DE VALENCIA

La penuria de la población de Puzol después de varias cosechas adversas era muy grave. En el momento de pagar las rentas señoriales los vecinos trataron de convencer a los terratenientes para que colaboraran en el pago. La negativa a la propuesta hizo estallar los ánimos y se produjeron varios disturbios el 16 de junio de 1680, los cuales motivaron la intervención del arzobispado de Valencia como señor de la villa y, posteriormente, de la justicia civil. Se trata de una sublevación de subsistencia de la comarca de la Huerta de Valencia en la segunda mitad del siglo XVII.

Palabras clave: Puzol, motín, subsistencia, Valencia, Huerta de Valencia, arzobispado.

Revoltes, tumults, rebel·lions, alçaments, motins, insurreccions, disturbis són, entre d'altres, termes emprats per referir-se a les pulsacions violentes de molt curta durada protagonitzades per les classes populars en contra de les autoritats, amb una organització mínima i amb objectius molt concrets i de l'entorn més pròxim a la zona on tenen lloc.¹ A

l'Edat Moderna europea es tractava d'una lluita contra els abusos del sistema de l'Antic Règim més que voler canviar el mateix sistema.²

A la segona meitat del segle XVII a la península ibèrica es varen produir diversos episodis de motins i revoltes socials, fonamentats principalment en la carestia d'aliments després de males collites, la pressió fiscal i la pujada de preus.³ Són nombrosos els estudis i l'anàlisi de casos concrets ocorreguts al llarg de tota l'Edat Moderna a la Governació de València i a la resta de la península.⁴

Els factors intrínsecs al camp valencià del segle XVII, com la climatologia mediterrània amb les seues llargues sequeres i pluges torrencials,⁵ les malalties endèmiques i epidèmi-

- 1 ZAGORIN, Perez (1985), *Revueltas y revoluciones en la Edad Moderna. Vol. 1. Movimientos campesinos y urbanos*, Cátedra, Madrid, pp. 31 i 35-41; i GUAL I VILA, Valentí (1995), "Les revoltes agràries franceses de la primera meitat del segle XVII. Una teorització", *Pedralbes: Revista d'història moderna*, n° 15, p. 208.
- 2 GUAL, "Les revoltes agràries franceses", p. 206.
- 3 ANES ÁLVAREZ DE CASTRILLÓN, Gonzalo (1998), "Malas cosechas, carestías y motines o conmociones Populares en la España del Antiguo Régimen", en *De Economía e Historia: Estudios en homenaje a José Antonio Muñoz Rojas*, Diputación de Málaga, Málaga, pp. 15-32.
- 4 CORONA MARZOL, Carmen (1985), "Un motín antifiscal en el País Valenciano: el "tumulto" de Peñíscola de 1715", *Millars. Espai i Història*, n° 10, pp. 23-37; PACHECO JIMÉNEZ, César (2017), "Abastos y revueltas sociales en la España del siglo XVII: El tumulto de 1698 en Talavera de la Reina", *Alcalibe: Revista Centro Asociado de la UNED Ciudad de la Cerámica*, n° 17, pp. 133-153.
EGIDO LÓPEZ, Teófanos (1980), "El motín de Madrid de 1699", *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, n° 2, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, pp. 253-294; i CASTROVIEJO SALAS, Alberto (2013), "Las revueltas populares en Madrid en la segunda mitad del siglo XVII", *Revista Historia Autónoma*, n° 3, pp. 47-62.
- 5 PARKER, Geoffrey (2013), *El siglo maldito: clima, guerras y catástrofes en el siglo XVII*, Editorial Planeta, Barcelona, pp. 28, 41-42 i 44.

ques, els privilegis de les classes altes,⁶ la distribució de la terra i una agricultura fonamentalment de subsistència,⁷ incidien en la desigualtat del règim senyorial valencià, afavorint l'aparició de successives revoltes antisenyorials, des de les Germanies de principis del XVI fins el motí pel reclutament a València l'estiu de 1801.⁸ A més cal afegir els episodis de disturbis d'àmbit local per la carestia d'aliments o la pujada d'impostos i tributs. El malestar i la misèria extrema desembocaren en revoltes, anomenades de subsistència, protagonitzades per llauradors pobres els quals buscaven una reducció en els privilegis senyorials.⁹ Eren esclats violents on s'alliberava la tensió acumulada per la fam i la necessitat. Aldarulls que tenien uns pocs dies de durada fins que les autoritats civils i eclesiàstiques aconseguien restablir l'estatus quo previ. Una d'aquestes insurreccions, anomenada motí per les autoritats vir-

regnals de València, va succeir a la població de Puçol l'estiu de 1680, senyoriu de l'arquebisbat de València ubicat a díhuit quilòmetres al nord de la ciutat de València.

Així doncs, l'objectiu d'aquest article és el de presentar un succés ocorregut a la població valenciana de Puçol a l'últim terç del segle XVII, una revolta de subsistència que es pot situar dins del marc de les crisis agràries de l'Edat Moderna foral valenciana. Amb aquest propòsit, en aquest article s'inclou una primera part de descripció dels antecedents i fets similars ocorreguts a la segona part del segle XVII a València, per introduir a continuació l'anàlisi formal de l'expedient on es recullen les cartes i documents emanats per la justícia civil a l'hora de tractar aquest assumpte, a més de descriure de forma detallada els successos esdevinguts l'estiu de 1680 a la vila de Puçol.

6 Les càrregues fiscals eren suportades íntegrament pels llauradors. Els nobles i eclesiàstics n'estaven exempts, la qual cosa feia créixer el ressentiment per part del poble, "por causa de que los cavalleros no pagan lo que por su nobleza estan exentos". GARCÍA (1991), *Valencia bajo Carlos II. Bandolerismo, reivindicaciones agrarias y servicios a la monarquía*, Ayuntamiento de Villena, Alicante, p. 278; i LYNCH, John (2000), *Los Austrias, 1516-1700*. Editorial Crítica. Barcelona, pp. 585-586.

7 CASEY, James (1983), *El reino de valencia en el siglo XVII*, Siglo XXI Editores, Madrid, pp. 65, 75-78.

8 ARDIT LUCAS, Manuel (1993), *Els homes i la terra del País Valencià (segles XVI-XVIII)*, Col·lecció Recerca i pensament, n° 83, Editorial Afers, Catarroja, València, p. 414; GARCÍA, *Valencia bajo Carlos II*, p. 264; i ARDIT LUCAS, Manuel (1977), *Revolución liberal y revuelta campesina: un ensayo sobre la desintegración del régimen feudal en el País Valenciano: (1793-1840)*, Ariel, Barcelona, pp. 98-119.

9 ARDIT, *Els homes i la terra*, pp. 413-414.

INQUIETUD I FAM AL CAMP VALENCIÀ A LA SEGONA MEITAT DEL SEGLE XVII

Els homes i les dones del camp valencià del segle XVII carregaven amb la major part de les contribucions i impostos, dels quals nobles, terratinents i membres de l'església n'estaven exempts.¹⁰

La situació de pobresa, en ocasions molt pròxima a la misèria, amb què convivien les classes populars es transformava en un carreró sense eixida quan una sequera o una inundació assolava els camps de cultiu. Aleshores, la manca de recursos per a la mera subsistència, feia inabastable complir amb les càrregues, deutes i impostos, i, com a conseqüència, en comptades ocasions esclataren revoltes on sorgien el ressentiment i la sensació d'injustícia davant els privilegis de les classes acomodades, aldarulls que duraven uns pocs dies abans que les autoritats civils i eclesiàstiques aconseguien restablir l'ordre establert.

Les crisis de subsistència i les protestes col·lectives dels més desfavorits davant els privilegis i exigències de les classes acomodades varen

tindre diversos episodis al llarg del segle XVII valencià. Un dels més rellevants potser fora el motí dels llauradors de la "particular contribució" de València entre el 25 i 27 de juny de 1663. Algunes de les poblacions que envoltaven la ciutat de València estaven adscrites a "l'especial contribució", on la ciutat exercia la seua jurisdicció i imposava arbitris i tributs. Encara que aquest espai no coincidía amb el terme general de la ciutat i el sobrepassava.¹¹

En aquesta "especial contribució" la població carregava amb la fiscalitat habitual a més d'haver de complir amb les disposicions de la ciutat, la qual cosa va anar generant un sentiment d'opressió entre el veïnat. El punt d'esclat d'aquesta tensió va ser un ban de març de 1663 pel qual els habitants de l'especial contribució pagarien la "cisa" de la carn igual que la ciutat i, per evitar frau, es matarien els caps de bestiar a València per repartir-los després per les poblacions. Aquest nou impost i la percepció d'haver estat acusats d'irregularitats a la degolla del bestiar va irritar els llauradors de la "particular contribució", els

10 LYNCH, *Los Austrias*, pp. 585-586.

11 L'especial contribució o "particular contribució" de València a finals del segle XVII, segons el plànol de Francisco Antonio de Cassaus de 1695, estava formada pels llocs d'Alboraia, Alfafar, Almàssera, Benicalap, Beniferri, Benetússer, Benimaçlet, Burjassot, Campanar, El Grau, Els Orriols, Patraix, Paiporta, Rabisanxo (lloc pròxim a Alfafar), Russafa, Sedaví, Tavernes i Vistabella. FAUS PRIETO, Alfredo (2009), "El plano de la particular contribución de Valencia de Francisco Antonio Cassaus (1695) y sus corolarios del siglo XVIII", *Quaderns de Geografia*, n° 86, p. 223.

quals pensaven que ja tenien prou càrregues i impostos per a més haver de pagar la carn més cara. El justícia de Beniferri, lloc de la particular contribució, va recolzar públicament els llauradors i va ser empresonat. Quaranta llauradors d'Alboraia van tractar d'alliberar-lo sense èxit i van acabar també a la presó, encara que el virrei, En Manuel de los Cobos Manrique de Mendoza, marquès de Camarasa, va decretar la seua llibertat el 25 de juny pel matí. Per la vesprada es va congregar un gran nombre de llauradors armats al pla de la Saïdia, a la ribera nord del riu Túria a vora de València, tallaren l'accés als ponts i envoltaren la capital durant dos dies. La revolta es va concloure amb el perdó general i la supressió temporal del canvi proposat per la ciutat.¹² El dietarista Ignasi Benavent anota el següent en relació d'aquests fets.¹³

“En el año de 1663, a 25 de junio fue el motín de los labradores contra el gobierno; cerraron todos los portales y quitaron todo bastimento; duró dos días tener la ciudad sitiada; sucedi-

eron grandes trances muy peligrosos [...]. Se alcanzó perdón general de su Majestad, pues no se castigó a ninguno; pero los labradores no lograron nada de lo que pretendían”.¹⁴

Un altre exemple de revolta dels llauradors davant les càrregues que suportaven es va donar a les terres del convent cistercenc de la Valldigna en 1672, al sud de la desembocadura del riu Xúquer. El convent de la Valldigna va ser fundat en 1297 pel rei Jaume II i el seu senyoriu, què englobava tota la vall, estava poblat majoritàriament per moriscos fins l'expulsió de 1609. Després es va dotar d'una nova carta de població (12 de desembre de 1609) amb unes condicions extremadament exigents pels llauradors que hi habitaven. Les diverses circumstàncies desfavorables, climàtiques i econòmiques, van fer esclatar el malestar en 1672 contra l'Abad del convent, però el motí va ser sufocat i les poblacions de la Valldigna van haver de pagar multes al convent cistercenc. La situació no va millorar gaire, de fet, molts dels llauradors de la Valldigna van

12 GARCÍA, *Valencia bajo Carlos II*, pp. 263-265.

13 El dietarista Ignacio Benavent (1657-1726), recull diversos fets que considerava rellevants com les nevades de 1698, les sequeres de 1659 i 1668 o la riuada de 1677. ALBEROLA ROMÁ, Armando (2016), “Clima, desastre y religiosidad en los dietaristas valencianos de los siglos XVI y XVII”, *Obradoiro de Historia Moderna*, nº 25, pp. 41-66.

14 GARCÍA, *Valencia bajo Carlos II*, p. 265.

engrossir les files dels rebels de la Segona Germania de 1693.¹⁵

També cal assenyalar l'agitació a la comarca del Camp de Morvedre en 1689, al voltant de Sagunt, promoguda pel notari d'Albalat de Segart (nom d'Albalat dels Tarongers fins el segle XX) Félix de Vilanova i l'advocat Leonard Pintor, els quals van argumentar que segons els privilegis donats pels Reis d'Aragó, els llauradors només havien de pagar els drets imposats pel rei En Jaume. Els drets addicionals posteriors que estaven pagant els havien de justificar els senyors amb els títols i permisos donats pel rei. L'agitació va ser més intensa a la localitat Petrés i va requerir de la intervenció de les forces del virrei en 1689, amb la càrrega de les despeses dels soldats per part dels pobles implicats. Encara que la tensió no va disminuir fins que Félix de Vilanova i el síndic de Petrés van ser empresonats en febrer de 1693. En canvi, els seus arguments jurídics es van continuar esgrimint davant les autoritats en diversos plets.¹⁶

A més dels comentats, la inquietud al camp valencià va tindre altres episodis, com l'ocorregut al poble

de Puçol l'estiu de 1680, anomenat motí per les autoritats, què van recollir els fets a un expedient conservat a l'Arxiu de la Corona d'Aragó.¹⁷

L'EXPEDIENT ON ES RECALLA LA INFORMACIÓ DEL MOTÍ

L'expedient està format per 42 planes manuscrites, amb nou tipus de cal·ligrafia diferents,¹⁸ corresponent a diferents funcionaris i càrrecs de l'administració del Regne de València i del Consell d'Aragó dels anys 1680 i 1681. El tribunal de justícia de la Governació de València, a la seua part de les causes criminals, i els seus delegats són els principals redactors dels documents d'aquest expedient, conjuntament amb els escriptors del Consell d'Aragó i de la seu del virrei de València. En alguns dels informes d'aquest expedient s'identifiquen diverses cal·ligrafies perquè s'aprofitaren els marges de l'escrit original per afegir-ne més informació o inserir-hi les respostes i directrius donades al personal de l'administració de justícia.

El contingut de l'expedient, tal i com està conservat, no mostra una ordenació cronològica. La prime-

15 GARCÍA, *Valencia bajo Carlos II*, pp. 265-266.

16 GARCÍA, *Valencia bajo Carlos II*, pp. 536-539.

17 Arxiu de la Corona d'Aragó (d'ací endavant ACA), Consell d'Aragó, Lligalls, 0921, n° 129.

18 L'expedient està format per fulls solts de diverses mides i cal·ligrafies diferents. Estan recollits a un volum conservat a l'ACA (Lligalls, 0921, n° 129), cosit amb altres documents. La particularitat dels documents és la varietat de lletres i de formats dels documents, perquè són cartes, missatges i informes oficials de molt diversa índole i procedència.

ra informació està datada el 20 d'agost de 1680, resposta d'una carta anterior, mentre que els successos de Puçol començaren en juny d'eixe mateix any. A més a més, algun dels informes que conté

estan separats en diverses planes no consecutives.

Al següent quadre es proposa una ordenació cronològica de les diferents planes del document original:¹⁹

Taula 1

Pàgines	Data
15, 16, 17, 18	29 de juliol de 1680
9, 19, 20, 21, 22	30 de juliol de 1680
23	31 de juliol de 1680
25, 26	4 d'agost de 1680
13, 14, 29, 30	6 d'agost de 1680
1, 2, 3, 4, 5, 6, 8	20 d'agost de 1680
30	4 de setembre de 1680
11, 12	8 de setembre de 1680
31, 32, 33, 34, 35, 36, 38	25 de febrer 1681
42	18 de març de 1681
42	29 de març de 1681
39, 40, 41	18 de maig de 1681

Fig. 1. Ordenació dels documents de l'expedient del motí.

¹⁹ Planes en blanc: 7, 10, 24, 27, 28, 37.

Les cartes i informes que es recullen a l'expedient fan referència a la descripció dels fets ocorreguts a Puçol en juny, juliol i agost de 1680, des del punt de vista dels funcionaris reials, sense replegar declaracions de veïns i implicats. Aquesta compilació de 42 pàgines no conté la documentació completa del procés. Com a mostra, a una de les primeres cartes es referencia una missiva del 18 de juliol de 1680, la qual no està recollida en este expedient, tan sols nomenada a una carta del 30 de juliol de 1680, on es reclamava al virrei per la situació en la qual es trobava Puçol després del motí del mes anterior. A més a més, l'últim document està datat el 18 de maig de 1681, sense deixar tancada per complet la resolució definitiva dels fets.

Tots els documents de l'expedient del motí de Puçol estan escrits en llengua castellana, tant la correspondència amb la secretaria del Consell d'Aragó amb seu a Madrid, com les cartes que s'intercanvien els funcionaris de la Governació de València durant els successos de Puçol. Malgrat estar escrits en castellà es troben exemples de

valencianismes i llatinismes, a més a més del llenguatge jurídic i administratiu què és l'imperant als textos i què farceix totes les cartes d'abreviatures i fórmules de respecte.

L'expedient permet relatar els successos ocorreguts a Puçol l'estiu de 1680, ordenats cronològicament, la qual cosa es tracta de descriure a continuació.

EL MOTÍ DE PUÇOL

Puçol era senyoriu de l'arquebisbat de València, obligat a pagar els corresponents impostos i drets establerts a la carta pobla, a més de delmes, peites i regalies per l'ús dels molins, almàsseres, trulls, etc.²⁰ Els pagaments tenien dos terminis, un per Sant Joan i l'altre per Nadal. L'esclat violent a Puçol sorgeix per la proximitat del pagament del mes de juny de 1680.

La situació de penúria a la vila de Puçol està documentada al llarg del segle XVII a diversos documents conservats a l'Arxiu del Regne de València.²¹ A més a més, el malestar a Puçol venia arrastrant-se des de dècades enrere, per exemple, en 1645 el síndic de Puçol explica-

20 ARDIT, *Els homes i la terra*, p. 97.

21 Arxiu del Regne de València, (d'ací endavant ARV), Manaments i Empares, a. 1606, Llibre 5, ma 49, ff. 10r-34v, "Síndic de Puçol per demanar un censal"; ARV, Manaments i Empares, a. 1607, Llibre 4, ma 41, ff. 35r-48v i Llibre 5, ma 46, ff. 12r-14r, "Síndic de Puçol per demanar un censal per falta de queviures"; ARV, Manaments i Empares, a. 1608, Llibre 5, ma 65, ff. 24r-45r, "Síndic de Puçol per demanar un censal de 400 lliures per desabastiment de la població"; i ARV, Manaments i Empares, a. 1609, Llibre 5, ma 53, ff. 1r-24v; "Síndic de Puçol per demanar un censal de 6.000 lliures per desabastiment".

va el mala situació econòmica de la població i demanava que es suprimira l'exempció d'impostos per a clergues i sacerdots, perquè assenyalava la pràctica d'evadir impostos al fer donacions fictícies de les terres a familiars religiosos.²²

"Piden y [suplican] a V. Magd. sea servido de concederles licencia [para que] todos los terratinientes en el termino de dicho lugar hayan de contribuir y contribuyan en los pechos, sisas y derramas impuestas y impuestos en los naturales y vecinos de [dicho] lugar [...] sin querer aliviar al [dicho] lugar en cosa alguna, dexandolo vexado y cargando con las muchas obligaciones a que ha de acudir [...] Y porque algunos vecinos y naturales del mesmo lugar teniendo como tienen hijos sacerdotes o clérigos, les hacen un genero de donación ficti-

cia [para] poderse eximir de los pechos, siendo assi [que] los mismos padres administran su misma hacienda donada".²³

A la misèria habitual i els problemes de subsistència per a la majoria de la població de la vila, es va afegir a la dècada de 1670 una sèrie de circumstàncies naturals adverses, com unes pluges torrencials destructives l'any 1672 que varen deixar erms els camps diversos anys, o bé les de setembre de 1677,²⁴ seguides per sequeres que provoquen males collites, com la prevista per 1680.²⁵

Tot va començar el diumenge 16 de juny de 1680, quan es va celebrar un Consell General de la població de Puçol.²⁶ En aquest consell es va proposar que els terratinents contribuïren amb una part proporcional dels impostos perquè els llauradors no podien pagar-los totalment, per la seua extrema pobresa. Sembla que la discussió no va arribar a un acord i una facció encapçalada

22 ACA, Consell d'Aragó, Lligalls, 0890, n° 099.

23 En aquest treball es transcriuen diversos documents, s'ha tractat de mantenir la forma original, en llengua, sintaxi i ortografia, sense adaptar-la a una gramàtica actual.

24 Per exemple, del 20 al 24 de setembre de 1677 va ploure tal quantitat d'aigua que la catedral de València va estar ben prop d'inundar-se i la riuada negà el carrer de Sagunt. O bé el 10 de gener de 1678, "a les onze hores y mija de la nit, escomensaren los trons y llams, y caygué molta pedra, que era com unes avellanes". GARCÍA, *Valencia bajo Carlos II*, p. 204.

25 ALBEROLA, "Clima, desastre y religiosidad", p. 59.

26 A l'època foral a totes les poblacions n'hi havia un Consell format per un nombre variable de membres i un Consell General on es reunien tots els veïns contribuents amb els síndics, jurats i justícies. ARDIT, *Els homes i la terra*, p. 447.

pels veïns Jaume Peris, Jeroni Rodrigo, Diego Soriano "el moreno", Cristòbal Villar i Jeroni Almenara, volgué forçar els terratinents a admetre-la mitjançant violències i amenaces, segons s'indicava a l'acta del Consell General. A l'expedient, com a exemple de l'enardiment dels veïns, es denunciava l'existència de trets d'escopeta a la porta de la casa d'un dels terratinents, anomenat Mossèn Bonet, i la crema d'alguns dels seus camps de cultiu.

"En las puertas de la casa del Mosen Bonet ay quatro agujeros, al parecer hechos con balas de escopeta".²⁷

Després d'alguns dies d'aldarulls, l'arquebisbe de València,²⁸ com a senyor de la vila de Puçol, va intervenir en una primera visita a la població on es va reunir amb els principals amotinats, els quals el reberen armats, sense aconseguir resoldre la situació.

"El Arzobispo, queriendo ajustarles, y convenir a los del pueblo con los terratenientes, y con atrevimiento, y cargados todos de armas de fuego, le respondieron que no querían ajuste, sino que pagasen los terratenientes".²⁹

En una segona visita, el set de juliol, l'arquebisbe va tornar a intercedir entre ambdues parts i sembla que va assossegat els ànims, encara que cal assenyalar la seua preferència pels terratinents amb els quals va arribar a un acord a esqueses de la resta de veïns, segons es descriu a l'expedient. A més de tractar prèviament el cas amb la justícia civil, proposant un retard en la seua actuació perquè aquesta fora més efectiva i fixant la multa que haurien de pagar els amotinats puçolencs, tal i com es reflexa a la pàgina 14 de l'expedient.³⁰

27 ACA, Consell d'Aragó, Lligalls, 0921, n° 129, p. 20.

28 L'arquebisbe de València entre 1677 i 1695 va ser el dominic fra Juan Tomás de Rocabertí (1627 - 1699), a més de dos vegades virrei de València amb caràcter d'interinitat (1678-1679 i 1683) i Inquisidor General (1695-1699). GARCÍA, *Valencia bajo Carlos II*, pp. 203 - 204; i PÉREZ GARCÍA, Pablo i CATALÁ SANZ, Jorge Antonio (1991), "Muerte y herencia de Don Juan Tomás de Rocabertí, arzobispo de Valencia e inquisidor general", *Estudis: Revista de historia moderna*, n° 23, exemplar dedicat a l'església i societat en la València moderna, pp. 211-252.

29 ACA, Consell d'Aragó, Lligalls, 0921, n° 129, p. 20.

30 L'actitud de l'església davant les reivindicacions agràries al segle XVII va ser doble, per una banda els membres del clergat rural recolzaven habitualment els seus feligresos, mentre que el clergat urbà, la jerarquia i les monjos amb grans propietats es posaren de part dels senyors. Tal i com va fer l'arquebisbe Rocabertí. GARCÍA, *Valencia bajo Carlos II*, pp. 273-274 i 549-550.

“Los terratinentes se conviniéron a todo lo que querían los del lugar, otorgaron Autos ante [servidores] de él, vien que haciendo otros en secreto, protestándolo para resguardo de su Justicia, con lo qual se bolvió el Señor Arzobispo dejando aquello por entonces en quietud y noticiándome de esta disposición, me dijo que tenía por conveniente, no se passase por nada de lo echo, pero que tanvien juzgava devia disimularse por algunos días, para dar lugar a aquellos principales movedores del motin volviesen a sus casas, los quales de miedo de la Justicia estaban fuera de ellas. Conferí con los Señores la multa, y habiendo sido del mismo señorío se suspendió la demostración diez y doze días por esta causa”.

Així les coses, passats vint i dos dies des de la intervenció de l'arquebisbe, concretament el 29 de juliol, feu acte de presència a Puçol el Doctor Melcior Berenguer,³¹ assessor de les causes criminals al tribunal de la Governació de València, com a delegat del tribunal de justícia. El doctor Berenguer va acudir amb un contingent de més de dos cents homes d'armes i cavalleria, amb l'ordre de prendre els més destacats dels amotinats, o bé els familiars directes, o els jornalers i criats dels terratinents perquè declararen allò que va ocórrer a Puçol eixos dies de juny. A més de fer recompte dels bens de tots aquells que hi van intervenir amb la finalitat de sufragar les penes a les quals anaven a ser condemnats. Recompte que deixaria ben a les clares la situació d'extrema carestia i pobresa dels llauradors puçolencs.

En primer lloc, tenia l'ordre d'empresonar a:

- 31 Melcior Berenguer, doctor en dret, assessor criminal del portantveus del governador del Regne de València. Del seu treball es coneix la seua visita a la ciutat i governació de Xàtiva comissionat pel governador en 1674. A més a més es va vore involucrat en el cas de la mort del bandoler anomenat “Lo Frare” en setembre de 1680. L'execució del sota-diacon de l'ordre de Sant Agustí per les seues activitats com a bandoler generà un conflicte amb l'arquebisbat que llançà un interdit sobre la ciutat de València i va excomunicar els implicats als fets, entre els quals estava el Doctor Melcior Berenguer. L'excomunicació es va alçar el 22 de desembre de 1680, però amb una multa consistent en acudir al convent del Socorro de l'ordre de Sant Agustí tots els divendres fins la Pasqua de 1681 i a resar part del rosari tots els dies durant un any, a més de ser assotat pel mateix arquebisbe Rocabertí i en ser suspès del seu ofici d'assessor criminal durant dos anys. GARCÍA, *Valencia bajo Carlos II*, pp. 202, 219 i 224.

“Los sujetos que tenían menos que perder y los que son de mala calidad”.³²

Aquests veïns eren Jeroni Rodrigo, Diego Soriano “el moreno”, Cristòbal Villar i Jeroni Almenara, dels quals només es va poder prendre Jeroni Rodrigo. En cercar-los a les seues respectives cases els agutzils, comandats per Baptiste Ruiz, van trobar que havien fugit i van prendre a Vicente Villar, germà de Cristòbal Villar, i a Baptiste i Teodoro Almenara, germans de Jeroni Almenara. Així doncs, es va emmanillar a Jeroni Rodrigo i es va empresonar els altres tres veïns, tots guardats per Baptiste Ruiz.

Mentre el doctor Berenguer estava de camí a la casa de l'escrivà de Puçol per recavar més informació dels successos, els quatre presoners fugiren del lloc on estaven custodiats i entraren a l'església de Puçol, refugiant-se al campanar, generant així un problema de jurisdicció. En aquesta circumstància, el doctor Berenguer va haver de posar-se en contacte amb el retor a càrrec de l'església qui va donar constància del fet que Jeroni Rodrigo va arribar emmanillat a l'església.³³

“Hasta tanto que yo hiva a casa el escrivano a hazer aprehencion de los consejos y deliberaciones que el tumulto popular havia echo [...] en esto me dieron noticia como los presos, estando herrado dicho Rodrigo y ferrados los demás, se havian salido de la carsel y pasado a la Yglesia. Con que me fue forzoso el acudir a dicha Yglesia, y ha viendola reconocida toda ella, topé a los referidos en el campanario. Y el dicho Rodrigo aun con los mismos grillos que se le pusieron en la prisión, de lo que hize recibir auto en presencia del regente, el curato de dicha Yglesia”.³⁴

Aquesta situació es va resoldre amb un ràpid acord amb l'arquebisbat després d'un intercanvi de missives entre Puçol i València. Jeroni Rodrigo quedava fora de la jurisdicció eclesiàstica per haver entrat emmanillat a l'església, mentre que la resta va mantindre la immunitat. El doctor Berenguer va manar d'engrillonar els quatre pròfugs i els va

32 ACA, Consell d'Aragó, Lligalls, 0921, n° 129, p. 15.

33 L'estiu de 1680 va haver un enfrontament molt greu entre el virrei duc de Veragua i l'arquebisbat de València per motiu de no respectar la jurisdicció eclesiàstica en València. Conflictue que va acabar amb el cessament fulminant del virrei, cas insòlit a la història de l'antic Regne de València. GARCÍA, *Valencia bajo Carlos II*, p. 219.

34 ACA, Consell d'Aragó, Lligalls, 0921, n° 129, p. 16.

entregar al Justícia de la localitat amb un càrrec de 4.000 lliures per la seua custòdia dins de l'església. Així ho expressa en la seua carta el doctor Berenguer:

"En quanto al Rodrigo, no habiendo entrado libre en la Yglesia, si maniatado con los grillos, que no puede gozar de la Inmunidad. En quanto a los otros, aunque es verdad que a los tres no se les sabe delito, que su carcel solo se trava a que fueran testigos, por ser hermanos de estos fugitivos de mala calidad, y algunas cosas que habran visto de la dicension y tumulto pasado, me obligó a llevarles a la cárcel, y en estos parese gozan de dicha Inmunidad, supuesto han pasado libremente, pero cabe el consuelo de tenerles herrados, mortificarlos con eso".³⁵

Totes les primeres accions de la justícia a Puçol les va informar el doctor Berenguer en una carta del 29 de juliol de 1680. A la resposta a esta carta, escrita al marge esquerre de la mateixa, es demanava al doctor Berenguer que enviara a la presó de les torres de Serrans a l'agutzil i custodi del presoners fugits. A més

a més, de recordar-li que havia de fer recopilació dels bens de tots els empresonats, en previsió de les multes econòmiques.

"Se le ordena que al Alguacil y oficiales a quien entregó los presos, los embie presos a estas cárceles, y que a los que estan en la Yglesia donde se recogieron, les deje en ella herrados, y entregados al Justicia para que los tenga con seguridad. Asta que comunicando esta materia con el Señor Arzobispo se de la provision conveniente".³⁶

El Doctor Berenguer informa el virrei el 30 de juliol de 1680 que havia seguit les instruccions donades, havia tret de l'església a Jeroni Rodrigo, Vicente Villar, Baptiste i Teodoro Almenara. A més a més d'enviar a les torres de Serrans a diversos treballadors dels terratinents de Puçol, com el matrimoni de Félix Farinós i Maria Galcerá, què treballaven per al terratinent Blas Llorens, i a Baptiste Micó, jornalier del terratinent Dionís Blanes, així com els treballadors de Mossén Bonet, perquè en tot el dia no havien tret informació de cap d'ells.

35 ACA, Consell d'Aragó, Lligalls, 0921, n° 129, p. 16.

36 ACA, Consell d'Aragó, Lligalls, 0921, n° 129, p. 15.

"Tambien remito a las Car-seles de las Torres de Ser-ranos a los estajeros de la casa de Mosen Bonet, pues ayer en todo el dia no fue posible el poder sacar cosa en limpio de estos para obrar lo que fuere de razón de juicio".³⁷

Del segon manament del virrei, el fet d'enregistrar els bens dels veïns fugits, el doctor Berenguer va deixar de fer el registre perquè no trobava res de valor que apuntar.

"Por ser gente muy necesi-tada y que no tenia bienes muebles que escribir, se dexo el hazer escripcion de bienes de sus casas [...] ay muchos dellos que no tienen cama en que dormir".³⁸

A més a més, preguntava si calia fer el registre de les cases dels treballadors absents de les seues cases perquè la nit del moviment dels presos cap a l'església tenien tanda de regar i estaven fora de la vila i no havien tornat en tot el dia per por de la justícia.

"Como la noche que de los asaltos tenían tanda de re-

gar, todos estaban fuera del lugar en sus heredades".³⁹

Aquesta carta la va portar de Puçol al palau reial de València el Justícia de Puçol, Esteve Ballester, a qui se li va encarregar que tornara amb la resposta en persona perquè la seua presència en Puçol era necessària per l'estat de la seguretat pública.

Addicionalment, el doctor Berenguer, va requisar l'acta del consell general de la població del dia 16 de juny de 1680, on, com s'ha comentat, es va tractar la petició als terratinents de col·laborar en els impostos de la vila de Puçol.

"Tambien se ha hecho aprenacion del Consejo general que hubo el dia de 16 de Junio pasado".⁴⁰

A més a més, d'informar de la mobilització de seixanta homes des de les poblacions veïnes de Sagunt i El Puig per reforçar la seguretat de Puçol i preparar uns escamots dirigits pels oficials al càrrec del doctor Berenguer amb la finalitat de perseguir els fugits.

"De la villa de Murviedro y de la del Puche he hec-

37 ACA, Consell d'Aragó, Lligalls, 0921, n° 129, p. 19.

38 ACA, Consell d'Aragó, Lligalls, 0921, n° 129, p. 23.

39 ACA, Consell d'Aragó, Lligalls, 0921, n° 129, p. 19.

40 ACA, Consell d'Aragó, Lligalls, 0921, n° 129, p. 20.

ho baxar sesenta hombres para que esten acá para que tenga este lugar algun resguardo y los caballos con mis oficiales les dividiré en las tropas para que les persigan a todos los que se han ausentado".⁴¹

La resposta del mateix dia es va anotar a la part esquerra de la carta del doctor Berenguer, amb instruccions concretes, confirmant l'acció de treure de l'església els pròfugs, i cominant a pressionar més els treballadors i criats dels terratinents perquè relaten tot allò que van fer els amotinats a les cases dels terratinents i qui va ser el grup capdavanter. A més a més de continuar amb la inscripció de tots els bens, incloent els fruites encara per collir. S'aprovava que podia prendre ajuda dels llocs veïns de Rafelbunyol i El Puig. També es demanava que s'alçara acta de fuga a tots els absents de les seues cases.

"El tumulto fue general de casi todos los vesinos, qual mas qual menos, y tan publico y notorio, que no se tendrá por inconveniente, que antes que declaren los criados de los estajeros, se haga escription de bienes, y se crusen los frutos pendi-

entes, y hacer haprension de los cogidos, que todos estan aun en los campos y casas, y en esto se ponga todo cuidado. Y si para maior seguridad, podrá recibir del Puche, Rafelbuñol y de mas lugares vesinos a Pusol [...] continuando aunque no sea mas de fama publica, el suceso del motin y violencias que obraron los de Pusol, con los demás estremos y calidades, que son nesarias para que conste de la sedición, recibiendo auto de fuga de todos los que se an ausentado por esta causa".⁴²

A més a més de tenir en compte tot el que diu Mossèn Bonet al respecte dels desperfectes a sa casa i als camps que li havien cremat. Confirmava la tornada del Justícia de Puçol, la presó de Baptiste Ruiz i que continuara recaptant testimonis d'una forma prou directa: "Iléneme estas cárceles de reos y testigos", a més d'indicar la necessitat de mantindre les formes i la tranquil·litat encara que els ànims estigueren exaltats a la població.

"Está bien que Ruis este ya preso, que bien lo merese, y que aya hecho baxar la

41 ACA, Consell d'Aragó, Lligalls, 0921, n° 129, p. 20.

42 ACA, Consell d'Aragó, Lligalls, 0921, n° 129, pp. 19-20 esquerra.

gente que refiere, para su resguardo, y sobretodo ande con cuidado, no se suceda algun desayre, que sienpre adestar superior a la gente del lugar, y obrar con el valor que fio de vuestra merced, y lléneme estas carseles de reos y testigos".⁴³

L'intercanvi de correspondència entre la seu del virrei i Puçol va continuar el 31 de juliol. El doctor Berenguer assenyalava a Jaume Peris com un dels principals incitadors, segons l'acta del consell general de Puçol del 16 de juny, qui tenia casa a la ciutat de València al carrer de la Corona, i demanava la seua entrada a presó.

La resposta des de València informava que Jaume Peris no havia sigut trobat a sa casa i s'havia fet inscripció dels seus bens, i es tenia la certesa que havia fugit a Sagunt, i s'havia escrit al Justícia de Sagunt perquè el prenguera. També es recomanava empresonar a més veïns involucrats perquè identificaren els capdavanters.

La següent notícia del Doctor Berenguer es troba a una carta del 4 d'agost de 1680, on comentava que la nit del 1 d'agost de 1680

van prendre en un molí de Sagunt a Josep Paulo, espardenyer, qui estava pres amb una fiança de 300 lliures. Josep Paulo assegurava que per la remor del dia del motí, no podien ser menys de 20 i fins a 120 persones les implicades en el tumult.

El Doctor Berenguer va comptabilitzar més de 50 veïns amb participació reconeguda als fets i havia fet inscripció dels seus bens, encara que només ho havia pogut fer en 28 cases, perquè la resta no tenia res que poder inscriure, a més a més de continuar amb les actes de fuga. Com que eren tants els empresonats i les necessitats per a la seua guarda, preguntava com procedir perquè no fora tan onerosos per a l'erari públic, mentre que comentava que la verema està pendent i el raïm als ceps.

"Se han hecho hasta unas 28 escripciones de bienes, por que en muchas casas no se ha topado cosas que poder escribir".⁴⁴

"No habrá harto para los gastos".⁴⁵

La resposta del jutge En Joan de la Torre va ser merament informati-

43 ACA, Consell d'Aragó, Lligalls, 0921, n° 129, p. 20 esquerra.

44 ACA, Consell d'Aragó, Lligalls, 0921, n° 129, p. 25.

45 ACA, Consell d'Aragó, Lligalls, 0921, n° 129, p. 26.

va,⁴⁶ per fixar el nombre dels amotinats en els 120 que declarava Josep Paulo i que no es preocupara de la verema. També comentava una carta del 3 d'agost amb més detalls, la qual no està inclosa en aquest expedient.

“En quanto a la vendimia, no tiene Vuestra Merced que hazer diligencia alguna, ni ponga guardas”.⁴⁷

El 6 d'agost de 1680, es signava una missiva dirigida al Consell d'Aragó per part del virrei de València com a resposta d'una carta del 31 de juliol,⁴⁸ on rebia la

protesta de no haver informat dels successos de Puçol. En primer lloc va respondre amb una justificació que amagava una queixa, per la quantitat d'assumptes que n'hi havia pendants.

“Por cuando yo crey se hallan cansados en el consejo de tanto expediente como para su decisión se necesita, y de tanto y de tan dilatado numero de despachos como envio en cada correo”.⁴⁹

A continuació passava a relatar el motius dels aldarulls i detallar les di-

46 En Juan de la Torre i Orumbella, natural d'Oriola, doctor en canons per la Universitat de València en 1666. Va ser col·legial de la Santa Creu de Valladolid des de 1676, membre del Consell d'Aragó i cavaller de l'Ordre de Montesa des de 1671, de la qual va ser comandador, assessor general, clavari, advocat fiscal i patrimonial de l'ordre. En Juan de la Torre va exercir diversos càrrecs a l'Audiència de València, jutge criminal en 1678 (se'l veu comissionat en novembre de 1679 per perseguir les bandositats de la Marina), oïdor en 1687 i regent en 1689 (va intervenir als plets pels impostos a principis de 1693, al germen de la Segona Germania, i als judicis posteriors). També es va vore involucrat el 5 de març de 1687 al setge de cinc bandolers a la casa d'En Romualdo Pallarés al carrer Alboraja de València, on tres mil homes amb artilleria es van organitzar de forma tan caòtica que quatre dels cinc bandolers van aconseguir fugir per la nit. Aquest setge tan caòticament organitzat es va satiritzar en un romanç anònim on els oïdors de l'Audiència, entre ells En Juan de la Torre, no queden en bon lloc (“*El bon don Joan de la Torre / ab un rosari a la ma / fent actes de contrició / espavorit i esglaiat*”). MOLAS RIBALTA, Pere (1981), “Los colegiales mayores en la Audiencia de Valencia [siglos XVII-XVIII]”, *Pedralbes: Revista d'història moderna*, n° 1, pp. 51-75. Aquesta trajectòria a la judicatura el va fer arribar al Consell d'Aragó, a més a més de desenvolupar un paper important com assessor de Felip V en 1701-1702. MOLAS, “Los colegiales mayores”, p. 53; y GARCÍA, *Valencia bajo Carlos II*, pp. 207, 238, 267, 275.

47 ACA, Consell d'Aragó, Lligalls, 0921, n° 129, p. 25.

48 ACA, Consell d'Aragó, Lligalls, 0921, n° 129, p. 26.

49 ACA, Consell d'Aragó, Lligalls, 0921, n° 129, p. 13.

ferents accions i disposicions preses per part de la justícia i del senyor de Puçol.

quales quiera diligencias hasta su buelta para que esperaba lo dejaria todo ajustado".⁵⁰

"Este motín consistió en que los labradores de dicho lugar de Puzol, estrechado a la cortedad de la cosecha de este año, se resolvieron a pedir a los terratenientes de dicho lugar pagassen arratio como ellos las cargas de sus heredades, y no habiendolo ellos querido azer, pasaron a embarazar con violencia que no travajase ninguno del lugar en las heredades de dichos terratenientes, habiendo juntado consejo general para esto y deliberado assi todo. Ynmediatamente estas noticias el señor Arzobispo, y respecto de ser aquel lugar de la Mitra, con jurisdiccion Varona, se fue luego a el, ynviadome a decir suspendiese

Es detallava la delegació al Doctor Berenguer, i la composició de les forces de la justícia que comandava formada per les companyies de la milícia efectiva d'Alzira,⁵¹ Algemesí i el Grau de València,⁵² a més a més del batalló oficial.⁵³ La força armada es va allotjar a Puçol segons l'ordenació dels Furs, aquarterament que ja es considerava un càstig considerable per a la població.

"Los cuales passados, juntando a la hora señalada en el llano de este Real las compañías de causa de Alcira, Algemesi, del Grao, las Guardas juntamente con el vatallon, que días passados forme, de que tengo dado [cuartel]. Llame

50 ACA, Consell d'Aragó, lligalls, 0921, n° 129, p. 14.

51 Organització defensiva del Regne de València en el segle XVII. La milícia efectiva, segons ordenament de 1643, estava formada per 8 terços de 1000 homes, dividits en 10 companyies de 100 homes. Cada companyia amb el seu capità i quatre caporals d'esquadra al front de 25 homes. La conformació dels terços i companyies estava repartida per població, amb una taula del nombre d'efectius que aportava cada població i en quina companyia anirien adscrits. MORA CASADO, Carlos (2016). *Las milicias en el Mediterráneo occidental. Valencia y Cerdeña en la época de los Austrias*. Tesis doctoral presentada a la Universitat de València i coordinada amb la Università degli Studi di Cagliari. València, pp. 359-366.

52 Possiblement aquesta va ser una guarnició de defensa de la costa, amb companyia al Grau de València i a Moncofa. GARCÍA, *Valencia bajo Carlos II*, p. 271.

53 La companyia de guarnició de València, muntada, anomenada "els blaus", formada per cinquanta genets. GARCÍA, *Valencia bajo Carlos II*, p. 34 i 256.

al Doctor Verenguer, asesor de las caussass criminales en el tribunal de la Governacion, entregándole toda esta gente, le ordene fuese al lugar de Puzol, y dándole una ynstruccion de lo sucedido en el motín y nómina de las personas más culpadas en él, le encargue las prisiones y yncripcion de vienes de estas, y la información de todo lo sucedido en aquel. Mandando se alojase toda la gente que llevaba, conforme fueros de este Reino, en el dicho lugar, porque no pudiendo castigarse a todos los de él Jurídicamente, tenía por el camino más propio el ynponerle esta carga. Para que quedasen escarmentados en lo general, reservando el proceder en lo particular según lo que resultase de la información. Lo qual, en essa conformidad y con estas calidades, se halla nueve días ha recibiendo en Puzol".⁵⁴

Tot el que comentava el virrei a la seua carta va ser aprovat per la secretaria del Rei al Consell d'Aragó en resposta del 4 de setembre pel secretari En Jerónimo Dalmao i Cassanate.⁵⁵

"Dénsese las gracias al Virrey de lo que ha obrado en esta materia aprobándosele".⁵⁶

Abans de la resposta del secretari reial, cal assenyalar una carta prèvia del virrei del 20 d'agost de 1680 amb una marca de recepció de la mateixa pel secretari reial.⁵⁷ Aquesta carta estava composada de dos parts, a la segona de les quals es detallaven fets del motí de l'estiu de 1680. Aquesta carta es posterior a la tornada del doctor Berenguer de Puçol amb tota la documentació que hi havia recollit i amb el primer escarment donat a la població, en forma de càrrega del manteniment de les companyies de soldats i cavalls.

54 ACA, Consell d'Aragó, Lligalls, 0921, n° 129, p. 29.

55 En Jerónimo Dalmao y Cassanate (1619 – 1683). Cavaller de l'Ordre de Santiago, regidor perpetu de Madrid, ajuda de càmera de Carles II i Secretari reial al Consell Suprem d'Aragó, primer per al negociat de Catalunya i després al de València. Signa les respostes del Consell d'Aragó a diverses cartes oficials dirigides al virregnat de València. GARCÍA, *Valencia bajo Carlos II*, pp. 215, 326, 331, 336, 347, 350.

56 ACA, Consell d'Aragó, Lligalls, 0921, n° 129, p. 30.

57 S'observa la mateixa signatura que en altres documents, per En Jeroni Dalmao i Cassanate.

“Después de aberse detenido allá con el grabamen del alojamiento de las quatro compañías de caballos y demas jente que llebo, lo bastante a dejar escarmetado aquel común”.⁵⁸

Segons les primeres conclusions, la participació en el motí va ser majoritària a la població, amb la fugida de molts dels involucrats. Només restaven a la localitat les dones, els clergues i el justícia de Puçol.

“Parese delinquieron todos los besinos de aquella universidad mezclándose en el motín, por cuya causa se allan ausentes de sus casas temiendo los efectos de tanta prebencion en la justicia, y el lugar casi sin más gente que el justicia, los clérigos y algunas mujeres”.⁵⁹

La qual cosa preocupava les autoritats per la gran quantitat de gent que s’hauria d’empresonar i les despeses necessàries per prendre’ls.

“Respecto de los grabes inconbenientes que podrian rresultar de poner tanta gente [...] y de las pocas fuerças con que se alla la justicia para poder los perseguir. Demás se que quando los priesse no se podria castigar con la correspondiente pena del delito tanto numero de rreos”.⁶⁰

Així que va prendre la decisió d’esperar la seua tornada i proposar una multa o remissió dels seus actes, exceptuant els capdavanters de les protestes, entre 8 o 10. Detallant que ja eren 110 els que havien demanat aquesta mesura de remissió.

“Ya an benido a pedir rremision 110. [...], asta tener 8 u 10 sujetos que fueron los principales promovedores de aquella desatension”.⁶¹

El huit de setembre de 1680 va arribar una carta del Rei Carles II al virrei de València aprovant les deci-

58 ACA, Consell d’Aragó, Lligalls, 0921, n° 129, p. 3.

59 ACA, Consell d’Aragó, Lligalls, 0921, n° 129, p. 4.

60 ACA, Consell d’Aragó, Lligalls, 0921, n° 129, p. 4.

61 ACA, Consell d’Aragó, Lligalls, 0921, n° 129, p. 5.

sions i accions preses per a sufocar l'amotinament.

"El Rey

Ilustre Duque de Veraguas,⁶² Primo, mi Lugarteniente y Capitán General. Haviendo visto todo lo que escribisteis à mi infraescrito Secretario en cartas de ó y 20 de Agosto pasado, en orden al motín que hubo en el lugar de Puzol, lo que se obró para que se atajase y lo que discurrísteis con esta Real Audiencia de que se suspendiesen los castigos por los motivos que insinuáis, y que pidiendo remisión se les concediese, exceptuando los mas culpados. He resuelto aprobaros todo lo obrado [...] Dado en Madrid a ocho de septiembre de MDCLXXX (1680)".⁶³

El següent document de l'expedient és una carta del virrei de València el 25 de febrer de 1681 on es feia un resum dels successos de Puçol i la determinació de redimir les penes pagant una multa. Però la situació econòmica dels llauradors puçolencs era d'extrema pobresa amb la qual cosa no podien fer front a aquestes multes, i encara n'hi havia veïns que es mantenien fugits de les seues cases per por de la justícia des de l'estiu de 1680.

"Estos hombres ha tiempo que vivamente solicitan indultarse, pero la cantidad que pueden dar y ofrecen por la Gracia es cortíssima, no permitiéndoles mas su mucha pobreza [...] Han vivido con quietud, aunque forajidos, sin asegurarse en sus cassas por el recelo de que los prendan, y combiniendo sumamente ajustar esta materia".⁶⁴

62 En Pedro Manuel Colón de Portugal y de la Cueva, VII duc de Veragua (1651 – 1710), aristòcrata i militar, suposadament descendent per via paterna de Cristòfol Colom. Destaquen a la seua carrera els càrrecs de capità general i governador de Galícia (1677-1679), general de les galeres (1679), virrei de València (1679), virrei de Sicília (1696-1701), membre del Consell d'Estat des de 1702, president del Consell d'Ordres en 1703. MARTÍNEZ LÓPEZ, Rocío (2018), "Pedro Manuel Colón de Portugal, duque de Veragua. Un consejero de Estado de Carlos II en un territorio en disputa", *Espacio, tiempo y forma. Serie IV Historia Moderna*, nº 31, pp. 43-64.

63 ACA, Consell d'Aragó, Lligalls, 0921, nº 129, p. 11.

64 ACA, Consell d'Aragó, Lligalls, 0921, nº 129, pp. 33 i 34.

El virrei expressava el seu temor davant de la possibilitat que es creara una partida de bandolers de molta entitat en la zona, la qual cosa era un inconvenient perquè la tresoreria no tenia recursos per perseguir els bandolers existents, una partida d'aquesta dimensió seria un trastorn per a la seguretat pública i la seua formació era una opció molt possible.

"Pues si se allasen con el desengaño de no conseguir el indulto que solizitan, recelo justamente que se llegasen a experimentar grandes yncombenientes, como se deja entender de tanto numero de gente inquieta y fuera de su lugar, que en estado de desesperación formasse un cuerpo grande de vandidos que seria casi imposible perseguir. Pues en los pocos que oy ay se be lo que cuestan estas diligencias, de que aunque se ha logrado algun fruto, pero no todo el que yo quisiera y mas estando la Thesorería tan exhausta, que no ay un Real para su persecuzion [...] que juzgo mui aventurada a no sosegarse tanto numero de gente".⁶⁵

La justícia va proposar un acord amb la recaptació d'allò que pogueren pagar els encausats per tal de no generar tensió en la zona de l'Horta, pels nombrosos precedents de partides de bandolers en esta comarca al llarg de la segona meitat del segle XVII. A més de considerar un càstig greu la manutenció de les tropes estacionades a Puçol durant les investigacions del doctor Berenguer.

"En este lance, aunque el desacato fue como he dicho, respecto de lo referido, y de no haberse derramado ninguna sangre, juzgo por mui conveniente al servicio de Vuestra Excelencia y causa publica hacerlos la gracia por la poca cantidad que pudieren dar [...] Pues de otra suerte es imposible practicarlo, por la pobreza suma con que se allan, y no haver padezido poco con los aloxamientos y daño que tuvieron en el tiempo que se detuvo allí el Doctor Melchor Verenguer con mas de doscientos hombres".⁶⁶

A continuació es recullen unes notes de la secretaria reial, del 18 de març de 1681 i del 29 de març de

65 ACA, Consell d'Aragó, Lligalls, 0921, n° 129, pp. 34-36.

66 ACA, Consell d'Aragó, Lligalls, 0921, n° 129, p. 35.

1681 on s'insistia en la determinació que s'havia de castigar els principals instigadors del motí.

“Que combiene corregir para exemplo de lo venidero”.⁶⁷

L'última carta del document està datada el 18 de maig de 1681 al palau reial de València, resposta a una missiva del 12 de maig.⁶⁸ Es conclogué un acord amb l'arquebisbe on es pagarien entre tres-centes i quatre-centes lliures per part de la població, a més a més recomanava no continuar amb la persecució dels amotinats més rellevants pel cost per a la tresoreria, tenint en compte que no es va vessar sang als successos de l'estiu de 1680.

“Haver dado a entender el Arzobispo servirían con trescientas a quatrocientas libras [...] seria mas el desperdizio que en perseguirlos tendria la Real Hazienda que utilidad”.⁶⁹

Fins ací arriba la documentació conservada al voltant del motí de la vila de Puçol, sense poder tindre la certesa de si al remat els puçolencs van pagar les multes amb la situació d'extrema pobresa en la qual es trobaven aleshores, agreujada per la càrrega del manteniment de soldats i cavalleries, a més dels homes cridats des del Puig, Sagunt i Rafelbunyol per garantir l'ordre i la seguretat a camps i llars, durant setmanes a l'estiu de 1680. O bé si tots els fugitius van tornar en

67 ACA, Consell d'Aragó, Lligalls, 0921, n° 129, p. 42.

68 Carta no recollida a l'expedient complet del Lligall. El virrei En Rodrigo Manuel Fernández Manrique de Lara, comte de Frigiliana, (1638 – 1717), casat en 1670 amb Na Maria Antonia Ramírez de Arellano, comtessa d'Aguilar, de la qual va agafar el títol de comte d'Aguilar. Implicat a diverses intrigues palatines en la dècada de 1670, sempre fidel al partit de la regent Na Mariana d'Àustria i contrari a En Juan José d'Àustria, la qual cosa li va valdre el desterrament a Logronyo. A la mort d'En Juan José d'Àustria en 1679 recuperà la seua situació al cort, fins arribar a gentilhome de la cort en 1680. Poc després va ser nomenat virrei de València, lloc on va exercir des d'octubre de 1680 fins abril de 1683. Es va centrar al seu mandat a la repressió del bandolerisme i en arribar a un acord amb la jerarquia eclesial per als fets ocorreguts al virregnat del duc de Veragua, sempre respectant els furs i evitant generar més tensions per contrafurs. Després del càrrec de virrei, el comte d'Aguilar ocupà el de general de l'Armada, posteriorment fou nomenat conseller d'Estat en 1691, president del Consell d'Aragó en 1698 i membre de la Junta de Regència pel testament de Carles II. Amb Felip V va ocupar la presidència del Consell de les Índies fins la seua mort. GARCÍA, *Valencia bajo Carlos II*, pp. 223-228.

69 ACA, Consell d'Aragó, Lligalls, 0921, n° 129, p. 40.

pau a les seues cases en 1681 o si els veïns identificats com els caps del motí van haver de complir una pena de presó o galeres.

Una dada sí que és coneguda, la situació de fallida econòmica de la vila de Puçol a principis del segle XVIII, per la quantia dels deutes acumulats a les dècades anteriors, molts d'ells per haver de comprar queviures,⁷⁰ a més de l'endarreriment en pagar les rendes, la qual cosa era molt habitual al sistema de censals a València.⁷¹ El deute de la vila de Puçol en 1708 era d'un principal de 30.741 lliures i uns interessos anuals de 3.200 lliures, mentre que els ingressos anuals de la vila no superaven les 430 lliures.⁷²

Conclusions

El motí de la població de Puçol el 16 de juny de 1680 va ser un episodi provocat per la pressió fiscal que suportaven els contribuents puçolencs, els quals es trobaven en una situació de carestia extrema, causada en última instància per

factores climàtics adversos, a més a més de la reacció davant els privilegis i exempcions tributàries de terratinents, nobles i eclesiàstics. El factor desencadenant va ser el termini de pagament dels impostos el dia de Sant Joan de 1680. La intervenció del senyor de la vila, l'arquebisbe de València, i la seua actitud favorable als terratinents, d'acord amb l'autoritat civil, la qual va irrompre a Puçol amb tota la seua força, va conduir la població a més penúries, despeses i multes. Si els puçolencs eren pobres abans del motí, ho eren més encara després, per haver de fer front a multes elevades (fins 300-400 lliures valencianes) i haver sostingut a més de dos cents soldats per més de dos setmanes a final de juliol i principi d'agost de 1680. Aquestes impositcions i els deutes en els quals van incórrer els puçolencs, a través de la càrrega de censals de forma majoritària, a més de totes les obligacions prèviament establertes durant tot el segle XVII, van llastrar l'economia del poble en les dos dècades

70 ARV, Manaments i Empares, a. 1607, Llibre 4, ma 41, ff. 35r-48v; i ARV, Manaments i Empares, Llibre 5, ma 46, ff. 12r-14r. "Síndic de Puçol per demanar un censal per falta de queviures".

71 ARDIT, *Els homes i la terra*, pp. 439-440.

72 ARV, Llibre del Reial Acord, 1741 (llibre 36), ff. 472r-473v. Cal assenyalar la quantia del càstig econòmic era semblant a l'ingrés anual de la vila.

73 Cal assenyalar l'amplitud d'aquesta situació de crisi econòmica local a la zona de l'Horta Nord de València, com per exemple, la petició del síndic de la vila del Puig, veïna de Puçol, en octubre de 1683 per prorrogar el pagament dels deutes. ACA, Consell d'Aragó, Lligalls, 0916, n° 124.

següents.⁷³ De fet, la vila de Puçol i els seus veïns arribaren al principi del segle XVIII en una situació de fallida econòmica amb un deute que multiplicava per molt els ingressos anuals de la vila.

L'interès d'aquest cas de motí o revolta de subsistència és el d'afegir una prova més de la inquietud i la situació crítica del camp valencià a la segona part del segle XVII, la qual va ser una de les motivacions dels fets de la Segona Germania i la Guerra de Successió Espanyola a la governació de València. La continuïtat de l'opressió tributària per als llauradors i artesans davant els privilegis i exempcions de nobles i eclesiàstics, va motivar l'adhesió periòdica de les classes populars a les revoltes, motins i alçaments on es demanava un alleugeriment de la pressió.

Cal assenyalar diversos aspectes que es conclouen de l'anàlisi de l'expedient del motí. Per una part, la particular relació dels veïns de Puçol amb el seu senyor, l'arquebisbe de València, qui va intervenir per assossegat els ànims i va ser rebut amb amenaces pels seus vassalls armats. L'arquebisbe va acordar com resoldre la situació amb terratinents i justícia civil i sembla que la seua mà va tindre molt

a vore en el desenllaç definitiu, acceptant la remissió dels veïns amb una multa, sense més condemnes conegudes. Per altra banda, l'existència de diferents tensions internes a la justícia civil perquè es detalla la falta de sintonia entre el virrei i el Consell d'Aragó, el qual es queixava per escrit de no haver estat informat del motí, a la qual cosa el virrei contestava subreptíciament de falta d'atenció a altres assumptes previs. A més de mostrar dos punts de vista divergents a l'hora de tractar els fets, perquè s'enfronta el pragmatisme dels assessors del tribunal de justícia que temien la formació de noves partides de bandolers, la qual cosa seria una càrrega inabastable per a l'erari públic, i coneixien de primera mà la situació de misèria dels puçolencs ("muchos dellos no tienen cama en que dormir"), davant la vehemència i insistència des del tribunal en capturar i empresonar els responsables fugits dels aldarulls, com proclama una de les frases amb més força dels documents del motí: "y lléneme estas cárceles de reos y testigos". A més d'assenyalar el conflicte de jurisdiccions amb l'arquebisbat pel refugi de presoners a l'església de Puçol, confrontació que seria una de les causes de la fi del mandat del duc de Veragua a València.

Mercedes Burgos Martínez

Investigadora en Historia del Arte con un contrato predoctoral de la Universitat Jaume I (PD-UJI/2020/07). Desarrolla su tarea docente e investigadora en el Departamento de Historia, Geografía y Arte de la UJI. Ha realizado una estancia de investigación internacional en la Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History de Roma. Su línea de investigación se centra en el análisis histórico-artístico de la mediatización de la figura pontifical en la era contemporánea basándose en la metodología de los estudios visuales.

mburgos@uji.es.

Martina Forconi Baraldi

Graduada en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla, y Máster en Patrimonio Artístico Andaluz y su Proyección Iberoamericana por la misma Universidad. Asimismo, ha cursado estudios de Grado Medio en Piano en el Conservatorio Profesional de Música Ana María Sánchez de Elda, Alicante. Actualmente, se encuentra realizando el Doctorado en Historia en la Universidad de Sevilla, con el propósito de estudiar en profundidad las relaciones entre el cine y la música en el ámbito del jazz. A este tema ha dedicado varias publicaciones en congresos nacionales e internacionales.

mfbmartina@gmail.com

Francisco J. Guerrero Carot

Doctor en Historia Contemporánea por la UJI de Castellón. Es máster en Gestión de Servicios Culturales en las Administraciones Locales (1º ed. 1993-95), y Diplomado en Gestión y Preservación de Documentos Electrónicos (1º ed. 2015-2016). Su actividad investigadora se centra, principalmente, en temática muy variada sobre la comarca del Alto Palancia. Es especialista en archivos y documentación. Docente de la UJI y actualmente de la UNIR..

franciscojose.guerrero@unir.es

Ángel Justo-Estebanz

Doctor en Historia del Arte, Profesor Titular de Universidad en el Departamento de Historia del Arte y Director del SGI FOTOTECA-LABORATORIO DE ARTE de la Universidad de Sevilla. Titulado Superior de Órgano por el Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla. Es Académico correspondiente de la Academia Ecuatoriana de Historia Eclesiástica. Autor de numerosos estudios sobre arte virreinal en publicaciones españolas y extranjeras, y otros trabajos sobre fotografía, cine y música. Investigador en varios proyectos de I+D+i, actualmente dirige el Proyecto Pintura, poder, sociedad y naturaleza en el Quito barroco (Plan Nacional de I+D+i, ref. PID2020-112852GB-I00).

ajestebanz@us.es

Vicente Monleón Oliva

Doctor en Investigación en Didácticas Específicas (Artes Visuales) por la Universitat de València con una amplia trayectoria investigacional en la temática Disney. Vicente Monleón es funcionario de carrera para el cuerpo de Maestros/as de la Educación Infantil en la GVA, así como preparador de oposiciones y coordinador de la especialidad de Educación Infantil en la academia Innova Opositando. También es coordinador de actividades extraescolares y tallerista de propuestas para personas de edad avanzada en la Asociación Vecinal y Cultura 3F (Valencia) a través de la empresa EP Servicios Educativos.

vicente.monleon.94@gmail.com

Elena Monzón Pertejo

Doctora en Historia del Arte por la Universitat de València. Fue beneficiaria de un contrato predoctoral (Atracció de Talent) y posteriormente beneficiaria de un contrato postdoctoral (Generalitat Valenciana). Ha realizado estancias de investigación nacionales (Universitat de Barcelona) e internacionales (New York University). Actualmente, es profesora ayudante doctora en el Departament d'Història de l'Art de la UV. Sus principales líneas de investigación se centran en el estudio de la cultura audiovisual con perspectiva de género, en las resignificaciones religiosas y en el concepto de transgresión en diversos ámbitos de la cultura visual, prestando especial atención al cuerpo como categoría de análisis.

Elena.Monzon@uv.es

Cristian Pardo Nàcher

Doctor en Geografia i Història per la Universitat de València, màster en Arxivística per la Universitat Carlos III de Madrid i màster en Historia Moderna per la Universitat de València. A més a més, és tècnic d'arxius de l'Arxiu Històric de la Noblesa en Toledo, pertanyent al Ministeri de Cultura i Esport. Ha dedicat a seua investigació a l'estudi dels regadius històrics valencians, la construcció d'infraestructures de reg i la climatologia adversa.

cristian.pardo@cultura.gob.es

Ivan Pintor Iranzo

Doctor en Comunicación Audiovisual y profesor en el Departamento de Comunicación de la Universidad Pompeu Fabra, donde imparte clases sobre cine contemporáneo, serialidad televisiva, lenguajes visuales y cómic. Es autor del libro *Figuras del cómic* (Aldea Global) y coeditor de libros como *El poder en escena* (2023) o *La strada di Fellini* (2012). Codirector de la Cátedra Miró de la UPF y asesor y guionista de la exposición "Comics. Sueños e historia" (CaixaForum).

ivan.pintor@upf.edu

Jorge Luis Rodríguez

Llicenciat en Geografia i Història per la UNED i enginyer en Telecomunicació per la Universitat Politècnica de València, desenvolupa la seua tasca investigadora en diversos aspectes de la història de la comarca de l'Horta Nord. De les seues recerques cal assenyalar la publicació dels llibres "*La construcció del grup escolar (1931-1941)*". *El Puig a l'època de la Segona República*" en 2016 i "*La vil·la romana de Publius Caecilius Rufus al Puig*" en 2021.

jluis@telefonica.com

Luis Vives-Ferrándiz Sánchez

Luis Vives-Ferrándiz Sánchez es profesor titular en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València. Su principal tema de investigación son las relaciones entre imagen y cultura en diferentes contextos culturales. Ha realizado estudios sobre las reflexiones teóricas de la imagen y la cultura visual en la posmodernidad. Sus últimas investigaciones han desarrollado el uso de la imagen fotográfica como elemento ideológico e identitario, el estudio de los nuevos regímenes escópicos y la iconoclasia contemporánea. También se ha interesado por la cultura de *vanitas* en el Barroco y su extensión a la cultura visual contemporánea bajo la forma del neobarroco.

Luis.vives@uv.es

Revisors/es Reviewers

L'equip editorial de la revista *Millars. Espai i Història* vol agrair als/a les investigadors/res que han realitzat les avaluacions prèvies dels articles que han estat presentats per a ser publicats en aquest volum.

- José Javier Azanza** (Universidad de Navarra)
- Juncal Caballero** (Universitat Jaume I)
- Marta Castanedo** (Universidad de Salamanca)
- Silvia Cazalla** (Universidad de Granada)
- Ferran Escrivà** (Universidad Internacional de Valencia)
- Vicente Gómez Benedito** (IES Alto Palancia)
- Alejandro Jaquero** (Universidad de Extremadura)
- Antonio López Amores** (Universitat Jaume I)
- José Luis Lorenz Andrés** (IES Ribalta)
- Joan Manuel Marín** (Universitat Jaume I)
- Víctor Mínguez** (Universitat Jaume I)
- Marta Piñol** (Universitat de Barcelona)
- Carles Rabassa** (Universitat Jaume I)
- Aarón Rodríguez** (Universitat Jaume I)
- Teresa Sorolla** (Universitat Jaume I)

Dossier

MERCEDES BURGOS MARTÍNEZ (COORD.)

ECOS MÍSTICOS. TRADICIÓN Y VARIACIÓN DEL IMAGINARIO CRISTIANO EN EL AUDIOVISUAL

PRESENTACIÓN

ELENA MONZÓN PERTEJO

Discursos de género en el cine católico español de la década de los cincuenta:
La pecadora. María de Magdala (Ignacio F. Iquino, 1954)

ÁNGEL JUSTO-ESTEBARANZ Y MARTINA FORCONI BARALDI

La construcción visual y sonora de la imagen de San Francisco de Asís en el cine de mediados del siglo XX: entre Roma y Hollywood

LUIS VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ

La larga sombra de la *vanitas* cristiana: pervivencias y transformaciones del *homo bulla* en el audiovisual

IVAN PINTOR IRANZO

Escuchar el cuerpo: una aproximación iconográfica a la representación del cuidado, de la tradición pictórica cristiana al cine y la esfera pública contemporáneos

Estudis

FRANCISCO J. GUERRERO CAROT Y CRISTIAN PARDO NÁCHER

Entre Castellново y Segorbe: dos conflictos de aguas en el siglo XIV

VICENTE MONLEÓN OLIVA

Espacios del mal. Estudio artístico sobre los lugares que habitan las mujeres villanas en las películas clásicas de animación Disney

JORGE LUIS RODRÍGUEZ

El motí de Puçol el 16 de juny de 1680. Una revolta de subsistència al Regne de València

