

Una historia en los libros, pero sin cine. El pasado visigodo en la cinematografía ibérica

Tomás Cordero Ruiz
IEM, NOVA FCSH

INTRODUCCIÓN

La historia del período visigodo dentro de los manuales clásicos de Historia de España suele aparecer como un capítulo, más o menos breve, posterior a los elogios dedicados al pasado romano de Hispania y anterior a la narración de los innumerables conflictos bélicos englobados dentro de la denominada Reconquista. Este apartado se concentra tradicionalmente en detallar los hechos más relevantes protagonizados por los reyes visigodos y sublimar la importancia de la Iglesia católica durante estos siglos, destacándose como punto álgido la conversión al catolicismo del rey Recaredo en el año 587. Un acontecimiento histórico ligado a la idea romántica mostrada en el cuadro *La conversión de Recaredo*, de Antonio Muñoz Degraín (1888), y enaltecido por el ideal nacionalcatólico defendido por el régimen franquista. No obstante, por el contrario, el pasado visigodo está escasamente representado en las artes españolas, especialmente en el cine, donde quedó reducido a algunas excepciones. Este vacío,

extensible al resto del período altomedieval y a la cinematografía portuguesa, es una característica ibérica frente al resto de Europa, donde esta etapa histórica cuenta con numerosos filmes clásicos, además de una renovada oferta producida por grandes plataformas de *streaming* en los últimos años.

En este trabajo, abordaremos el porqué de esta singularidad de las cinematografías ibéricas y cómo estas han mostrado el pasado visigodo al gran público. Una particularidad ligada al pesado bagaje historiográfico e ideológico que arrastra el reino visigodo de Toledo, cuya memoria ha sido tradicionalmente usada para defender reclamaciones políticas y, especialmente, la identidad nacional española.

EL NEOGOTICISMO, LOS VISIGODOS Y LA ESENCIA DE LA UNIDAD HISPANA

La construcción de ideas políticas, religiosas o culturales, legitimadas sobre un mitificado pasado visigodo, no es una novedad en el solar hispano. En el siglo IX, diferentes monarcas asturianos tomarán como modelo la antigua administración hispano-goda como base de su ordenamiento civil y eclesiástico. Un proceso consolidado de manera decisiva durante el reinado de Alfonso II, quien impulsó la capitalidad de Oviedo con el objetivo de apuntalar su autoridad y de construir una sede regia que hiciese de ella una nueva Toledo. Concepción posteriormente presente tanto en la *Crónica albeldense* (881) como en la *Crónica de Alfonso III* (883-890), obras en las que puede apreciarse también la implantación del ideal neogótico, que cimentaría la justificación usada por los monarcas asturianos, y posteriormente leoneses, para afirmar su autonomía frente a otros reinos cristianos y su reclamación de la herencia goda (Solano Fernández-Sordo 2009: 153-157).

El ideal neogótico irá diluyéndose en las siguientes centurias, hasta que fue rescatado en la composición de la *Historia legionense* para reforzar la autoridad de Alfonso VI de León en el primer cuarto del siglo XII. Una recuperación inserta en un contexto de debilidad

y derrota de los reinos cristianos ante el pujante poder político y militar almorávide. Este impulso fue, sin embargo, fugaz, aunque sería recuperado en el siglo XIII por el arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada en su obra *De rebus Hispaniae* como vehículo legitimador de la corona de Castilla. Una construcción ideológica que justificaba la supremacía de sus monarcas, ensalzados como herederos de don Pelayo, y que sellaba su destino manifiesto como reconstructores de la antigua unidad visigoda. Esta legitimización sería perfeccionada durante el reinado de Alfonso X de Castilla, y evolucionará en el tiempo hasta terminar por convertirse en uno de los pilares ideológicos del reinado de los Reyes Católicos (Fernández Ordoñez 2015: 82; Ayala Martínez 2020: 8-11).

La monarquía hispana continuaría usando esta construcción historiográfica durante los siglos XVI y XVII. La casa de Austria impulsó e impuso un relato histórico oficialista de raíz gótica que tendría a Castilla como eje central, lo que convirtió esta corriente de pensamiento en la garantía de la unidad de España. Esta ecuación goticismo-centralismo político sería continuada y reforzada por los Borbones a partir del siglo XVIII, interesados en situar el nacimiento del Estado soberano hispano durante el período visigodo. Una idea que continuaría a lo largo del siglo XIX, y que configurará definitivamente durante la restauración borbónica la consideración del antiguo reino visigodo de Toledo como el eje primigenio de la nación española. Por otro lado, la conversión del reino al catolicismo será sublimada también como una de las esencias patrias, al identificar el cristianismo como elemento inalienable de una españolidad que glorificaba la unión Iglesia-Estado. Esta ideología marcará como hitos de su evolución la rebelión de Hermenegildo, la conversión de Recaredo o la figura de don Pelayo, ligándose este último al final de la monarquía visigoda (García Cárcel 2014: 96-104; Moreno Martín 2021: 11-15). Un acontecimiento que, junto a la conquista islámica del 711, terminará por convertirse en uno de los temas claves del discurso goticista a lo largo del siglo XX.

El comienzo de la dictadura franquista favorecerá la proliferación de posiciones filonazis dentro de la comunidad académica española,

que encontrará en el estudio del pasado visigodo un campo de estudio que favorecerá la legitimización del nuevo régimen. En este sentido, la arqueología de época visigoda sería encauzada para reforzar la construcción del mito de la unidad nacional española. Una realidad emplazada en este período y que tendría al rey Leovigildo como el primer arquitecto de la unificación ibérica. Este visigotismo coincidía con el posicionamiento político del régimen franquista a favor de la Alemania nazi y la Italia fascista. Unión que iría perdiendo fuerza y significado a medida que el eje Berlín-Roma era derrotado por las fuerzas aliadas durante la Segunda Guerra Mundial. El final de este conflicto redujo las actitudes más progermánicas instaladas dentro de la academia española. Sin embargo, este cambio, conveniente a un oficialismo nacionalcatólico que debió readaptarse al escenario posbélico europeo tras la desaparición de sus antiguos socios, no menoscabó el papel concedido a los visigodos dentro de la construcción del pasado nacional (Dohijo 2014: 217-226; Quirós Castillo-Tejerizo 2019: 52-55).

La inclusión del período visigodo dentro del ideal nacionalcatólico franquista no supuso una novedad dentro de la historiografía hispana, pues era una continuación del denominado por Stanley Payne “gran relato”. Narrativa que unía la identidad nacional española, establecida por los visigodos y perpetuada en el tiempo gracias a la monarquía asturiana, con la sagrada misión de defender y conseguir el triunfo del catolicismo en el mundo (Payne 2008: 43-54). No obstante, el franquismo también moldeó este ideal en su beneficio y lo conjugó con referencias prerromanas, romanistas e, incluso, musulmanas, aunque en este último caso el “marroquismo” del régimen se enfocaba en demostrar la influencia de lo hispano sobre lo musulmán y el porqué de la hermandad hispanoárabe (Payne 2008: 79-80). Este eclecticismo identitario no se sobrepondría en ningún caso sobre la espina dorsal del discurso nacionalcatólico, que encontraría su edad dorada en la Hispania de los concilios toledanos. Un período en el que los monarcas visigodos sancionarían la unión Iglesia-Estado que, señalada como una de las esencias de la patria, justificaba la (re)instauración de un Estado de raíz teocrática en el

que se cimentaría el régimen franquista (García Cárcel 2011: 115-134; Moreno Martín 2021: 16-19). Por otro lado, cabe destacar que sería sobre este cóctel ideológico, que incluía también la continuidad de la *romanitas* dentro de este período, sobre el que se acuñaría el término “hispanovisigodo”, aplicado especialmente al estudio del arte y la arquitectura (Dohijo 2014: 217-226; Salvatierra Cuenca 2015: 250-252; Wulff 2003: 231-234).

Las diferentes construcciones historiográficas e ideológicas que usaron el visigotismo como uno de sus ejes argumentales debieron justificar el porqué de la desaparición del reino toledano. ¿Cómo era posible que una etapa dorada de la historia hispana cayera de manera súbita en el 711 ante el empuje de ejércitos de infieles? Esta explicación no era un tema baladí, ya que, como se ha señalado, la legitimización de los reinos cristianos durante la Edad Media orbitaba sobre el pasado visigodo y su conexión con el mismo. Una justificación que, sin embargo, fue encontrada sin demasiadas dificultades. El autor de la *Crónica mozárabe*, datada en el 754, no dudó en señalar, como causa de la derrota a una decadente monarquía y aristocracia visigoda, que o bien huirían o bien colaborarían con el enemigo mientras el reino se desmoronaba. De esta manera, la victoria musulmana era resultado de un castigo de Dios (*iudicium Dei*) impuesto por la corrupción moral de los gobernantes del reino, solo el *dux* Teodomiro aparece como un héroe justo capaz de derrotar y pactar con el enemigo (Barkai 2020: 25-28). Esta punición divina es presentada siguiendo el modelo bíblico, de manera que existe un camino para la redención. Un esquema literario que puede ser rastreado en las crónicas asturianas de finales del siglo IX, donde se presenta a los reyes Witiza (y sus hijos) y Rodrigo como pecadores, mientras que el noble Pelayo es señalado como descendiente del immaculado linaje de Chindasvinto. Una visión donde el noble visigodo, retirado a las montañas del norte peninsular, aparece como el elegido por Dios para iniciar la reconquista que volvería a unificar la Península (Ayala Martínez 2020: 9; Barkai 2020: 35-40; Moreno Martín 2021: 21-22).

EL CAMINO A UNA PELÍCULA DE VISIGODOS

Desde inicios del siglo xx, la industria cinematográfica española comenzó una rápida expansión animada por la gran acogida que tuvo el cine entre el gran público. En las primeras décadas de esta centuria, un grupo de pequeñas productoras radicadas en las principales ciudades del país (Madrid, Barcelona o Valencia) fueron capaces de filmar cientos de películas que propiciaron la consolidación del cine como uno de los medios de entretenimiento de masas más populares. No obstante, la creación fílmica se caracterizaba por su inestabilidad, al estar lastrada por una industria exigua y poco capitalizada. Por otro lado, la temática de estas películas no estaba muy alejada de los tópicos patrióticos empleados en países como Francia o Italia, si bien, en España, la exhibición de producciones basadas en el folclore, la cultura popular y los dramas teatrales tuvieron un gran éxito, e incluso algunos de ellos volvieron a filmarse tras la llegada del cine sonoro (Bello Cuevas 2012).

En la década de los treinta del siglo xx, la industria cinematográfica española comenzó una etapa de prosperidad de la mano de productoras como Orpheo Film, Estudios CEA o la Compañía Industrial del Film Español S. A. (en adelante CIFESA), que supieron aprovechar la introducción del cine sonoro en su beneficio. El cine en castellano alcanzó una estimable cuota de público a pesar de competir con producciones norteamericanas o europeas, que contaban con unas mayores líneas de distribución y difusión. La temática de las películas no cambió demasiado en relación con las tramas popularizadas en décadas anteriores, si bien, cabe destacar, la aparición de una nueva línea de trabajos interesados en la producción de documentales y de materiales audiovisuales que impulsasen la culturización de la sociedad. Sin embargo, el inicio de la Guerra Civil supuso el final de esta floreciente industria, que sería reconvertida por ambos bandos como herramienta fundamental de su maquinaria propagandística. A partir de este momento, su producción se concentraría en la producción de noticiarios y documentales destinados a ensalzar las virtudes de cada facción y la perversidad de la contraria (Benet Ferrando 2012: 111-137).

El final de la guerra civil española supuso la instauración de un régimen dictatorial y la imposición del nacionalcatolicismo como uno de sus pilares fundamentales. Una ideología que debía ser reforzada entre los adeptos de la dictadura e inculcada de raíz entre sus opositores y entre aquellos que habían combatido por la legalidad republicana durante el conflicto. La propaganda oficialista usará para conseguir sus fines una política de difusión masiva entre los tradicionales canales de comunicación del momento (radio y prensa) e incorporará rápidamente a su estrategia la producción cinematográfica, de esta manera se aseguró de que su mensaje llegase a todos los ámbitos de la sociedad (Moradiellos 2000: 103-112). Una asociación fruto del éxito obtenido por los filmes propagandísticos producidos durante la guerra y que abrieron el camino a la realización de una serie de películas que orbitarían sobre los temas históricos claves del discurso nacionalcatólico: la Reconquista, el Imperio español, el catolicismo hispano o los relatos románticos y folclóricos (Prades Plaza 2012; Viadero 2016: 361-382).

CIFESA, CINE MEDIEVAL Y *AMAYA*

El aislamiento internacional a la que fue condenada España poco después del fin de la Segunda Guerra Mundial, debido a su colaboración con la Alemania nazi y la Italia fascista, fue contestado desde el franquismo enalteciendo la autarquía y el orgullo hispano frente a la hostilidad exterior. Además, Franco aprovechó esta situación de ostracismo para consolidar su dictadura personal, al tiempo que ajustaba su posicionamiento político a la nueva realidad mundial (Moradiellos 2002: 114-123). Dentro de este proceso de transformaciones internas, el interés franquista por mejorar la industria cinematográfica nacional, que consideraba fundamental tanto ideológica como económicamente, respaldó la promulgación de una legislación que, a lo largo de la década de los cuarenta del siglo pasado, favorecería el aumento de la inversión de capital privado y el proteccionismo del cine español. La mejoría de la producción fue inexorable, aunque estaba supeditada al denominado “interés

nacional” establecido por el régimen, que premió con financiación y privilegios fiscales a las películas que mostraran sus principios morales y políticos. Dentro de este marco, se fomentó la producción de cintas de temática folclórica e histórica que tuviesen parangón con el presente español, lo que derivaría en la aparición de un cine histórico destinado a exaltar el patriotismo nacionalcatólico (Castro de Paz 2012: 17-27).

La nueva realidad política y cinematográfica española sería el salvavidas de la productora CIFESA. Durante los años centrales de la Segunda Guerra Mundial, CIFESA vivió una era dorada gracias a su estrategia de coproducción con empresas italianas y alemanas. Sin embargo, tras la conclusión del conflicto, la empresa se enfrentó a considerables desafíos económicos debido al boicot comercial impuesto como consecuencia de su previa colaboración con regímenes nazi-fascistas y a la deficiente gestión financiera llevada a cabo por sus directivos, lo que la había llevado al borde de la bancarrota. Esta situación llevaría a CIFESA a adaptarse fielmente a las líneas trazadas por el gobierno para intentar sobrevivir. Las perspectivas de supervivencia de CIFESA dependieron en gran medida de la benevolencia y de la ayuda de la administración, que la encumbró como una de sus predilectas (García Seguí 1980: 48-49). Esto marcó el inicio de un período de estrecha colaboración en el cual CIFESA siguió rigurosamente las directrices políticas formuladas por el régimen y se adaptó a los vaivenes de la política tanto nacional como internacional con el objetivo de influir en la opinión pública. De esta manera, se invoca el recuerdo de glorias pasadas, se proclama a España como la “reserva espiritual de Europa y centinela de Occidente”, y se defiende la supremacía de los valores espirituales y religiosos sobre los materiales. En el seno de este contexto, surge como género cinematográfico la que podríamos denominar “epopeya castellana”, urdida para contrarrestar el impacto provocado por el aislamiento internacional. Se emprende la tarea de persuadir al pueblo de que las restricciones no apuntan al régimen franquista, sino que son tan solo un capítulo más de la hostilidad exterior, una manifestación de la mala voluntad y envidia de Europa hacia una

España depositaria de valores imperecederos y perpetua enemiga de los herejes. Así pues, se elogia la valentía y heroísmo del pueblo español frente a las fuerzas extranjeras invasoras, y se resalta la extraordinaria labor de los caudillos providenciales que guiaron al pueblo, en un claro homenaje al nacionalcatolicismo (Fanés 1982: 155-210; García Seguí 1990: 38-46)

Bajo esta nueva estrategia empresarial, CIFESA lograría un notable éxito a través de la producción de películas históricas que abrazarían todas las ideas asociadas con el concepto franquista de “interés nacional”. De esta manera, a pesar de las estrecheces económicas de la compañía, las subvenciones del Estado permitieron a CIFESA embarcarse en la realización de grandes superproducciones de género histórico que tuvieron una gran acogida entre el público. Entre los filmes producidos cabe destacar *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950), *La leona de Castilla* (1951) o *Alba de América* (1951). Este género, similar al cine de igual temática que llegaba del extranjero, se distinguía por la inclusión de escenas de espadachines, batallas, grandes escenarios y glamurosos vestuarios. La base de sus guiones procedía de obras teatrales que habían gozado anteriormente del favor del público. Historias épicas de componente pasional con personajes abnegados que no dudaban en sacrificarse para defender sus ideales (Sánchez-Biosca 2012; Benet Ferrando 2012: 235-247).

A pesar de este éxito, a inicios de los años cincuenta del siglo xx, los balances negativos comenzarían a aparecer en las cuentas de CIFESA (Fanés 1982: 211-239; Gubern 1990; Rodríguez Fernández 2022). Ante esta situación, la compañía decide apostar, siguiendo el esquema que tan bien le había funcionado anteriormente, por la realización de una nueva superproducción que le ayudase a superar sus estrecheces económicas: una ficción histórica basada en una obra literaria que afirmase la legitimidad del régimen franquista y que se apoyase sobre un capítulo de la historia de España. En este caso, se eligió la obra decimonónica *Amaya o los vascos en el siglo VIII* (1879), de Francisco Navarro Villoslada, escritor de perfil conservador ligado al carlismo y a la defensa de los tradicionales fueros vascos. La trama de la novela se enfoca en la representación de una nobleza

profundamente arraigada en orígenes ancestrales, tanto en términos de herencia como en una devoción ferviente a la fe cristiana. Estos elementos esenciales proporcionan una comprensión más profunda, como se enfatiza en la novela, de que la cristianización de los vascos tuvo lugar de manera temprana. Además, se incorpora a esta trama la idea de que los vascos y los cántabros resistieron valientemente la invasión romana, y se destaca la singularidad de que los vascos hablaban una lengua diferente. Una teoría respaldada por ciertos eruditos del siglo XIX, quienes la asociaban con la lengua ibérica, en línea con lo planteado en la novela. Estos elementos, que abarcan desde la resistencia ante los invasores hasta la antigüedad de su lengua y su pronta conversión al cristianismo, se convierten en argumentos fundamentales que respaldan la afirmación de que, en el contexto del siglo XIX, los vascos tenían una base sólida para reclamar derechos especiales, como los fueros (Prieto Arciniega 2000: 279-286).

Décadas después de su publicación, el compositor vasco Jesús Guridi tomó como inspiración el libreto escrito por José María Arroita-Jáuregui, basado en *Amaya*, para componer una ópera. Esta pieza sería posteriormente traducida al euskera, convirtiéndose en la más celebre ópera vasca (Prieto Arciniega 2010: 47-50). No obstante, es importante resaltar que, a pesar de su origen en el texto de Navarro Villoslada, la trama y el mensaje de la ópera se centraron en el romance entre sus personajes principales, Amaya y Teodosio. Una historia que simboliza la lucha entre el paganismo y el cristianismo por la hegemonía del pueblo vasco.

El compendio de ideas y fuentes ficticias tomadas por Navarro Villoslada permitían interpretar y adaptar *Amaya* de una manera flexible, como demostró la ópera compuesta por Guridi. No obstante, a pesar de las interpretaciones que podrían hacerse sobre ella, lo cierto es que a lo largo de toda su trama subyace una idea principal: la defensa de la unidad española. Una unión cimentada en la lucha de los diferentes cristianos españoles frente al islam, el paganismo y los judíos. En este sentido, *Amaya* representa el arquetipo del nacionalcatolicismo hispano, tan reclamado y expuesto a la opinión pública durante los años de aislamiento de la España franquista, ya

que su trama permitía establecer fácilmente paralelismos sobre dos ejes clásicos propugnados por el régimen tras el final de la Guerra Civil: i) la superación de las luchas internas y ii) la unidad ante un enemigo común. Así pues, debido a esta combinación de elementos, la idea de llevar a la gran pantalla la obra de Navarro Villoslada parecía sumamente prometedora a finales de la década de 1940, cuando se dio luz verde a la realización de la película *Amaya* (1952), bajo la dirección de Luis Marquina.

El proyecto cinematográfico de *Amaya* supuso una *rara avis* dentro de la producción de CIFESA y también del resto de la cinematografía española, en general poco interesada en el período visigodo y la Alta Edad Media (Benet Ferrando 2012: 253-278). Una tendencia que resulta sorprendente si tenemos en cuenta que es en este período histórico donde el nacionalismo romántico buscará el origen del folclore tradicional de cada nación. Si bien esta afirmación no pretende ser maximalista, lo cierto es que las ambientaciones de la mayor parte de los filmes encuadrados en estos siglos tratan temáticas relacionadas con la *Materia de Bretaña*, la época vikinga o el poema épico *Beowulf* (Hallsall 2013). Películas que suelen enfocarse en fuentes legendarias e imaginativas pero que no tienen por qué ser coetáneas a este período, rebosante de guiones adaptados de obras contemporáneas (Williams 1990; Coote *et al.* 2003).

El guion compuesto por José Luis Albéniz y Jesús Azcarreta para la película difiere de la trama de la novela original y de su adaptación operística (Prieto Arciniega 2010: 56-62). La acción se sitúa a inicios del siglo VIII entre Pamplona y Vasconia, donde su protagonista, Amaya, es una joven noble visigoda, la hija del influyente Ranimiro, conde de Pamplona y familiar del rey Rodrigo. Aunque su padre, Ranimiro, es un hombre honorable, es ampliamente despreciado por los vascos debido a las acusaciones que pesan sobre él por el incendio del castillo de Aitormendi, que han persistido durante años. A medida que avanza la película, se desvela un intrigante secreto: la madre de Amaya, Paula, en realidad tenía raíces vascas y era descendiente del legendario patriarca Aitor. Además, el brazalete de oro que heredó Amaya resulta ser una reliquia con poderes

míticos, según la leyenda, capaz de transformar a quien la posea en el futuro rey de Vasconia.

A partir de este punto, la película se divide en dos tramas narrativas distintas. La primera se enfoca en el desarrollo de las relaciones entre los protagonistas de la historia: Amaya y su amado Íñigo García de las Amezcuas, así como la rivalidad que surge entre este último y Teodosio de Goñi. La segunda trama se adentra en la traición perpetrada por la judería de Pamplona y la llegada de los musulmanes desde el sur, impulsados por el intrigante lugarteniente del rey Rodrigo, Eudón, quien es de ascendencia judía. La conquista de Pamplona por Eudón vuelve a entrelazar las dos tramas, con Íñigo García prisionero en la ciudad y condenado a la hoguera, hasta que es rescatado por la revuelta de los vascos liderada por Amaya y Teodosio de Goñi. En este momento, la rivalidad previa entre ambos caudillos se olvida. La culminación de la película revela que Íñigo García fue elegido rey de Vasconia por el *dux* Teodomiro, quien representa el último vestigio del poder godo tras la batalla de Guadalete y la muerte de Don Rodrigo.

A lo largo de la película, su protagonista, Amaya, representará el camino de la reconciliación. Ella es la clave para unir a los diferentes bandos ya que por línea materna es la última descendiente de Aitor, padre de los vascos, y por línea paterna del noble Ranimiro, perteneciente al linaje del rey Chindasvinto. Ella es el eje central de la trama, destinada a ensalzar la entidad y la identidad de España y de los españoles, forjada en la lucha contra el paganismo, el islam y los judíos. Una construcción extensible al pueblo vasco una vez terminada su conversión al cristianismo (Mingo Lorente 2018: 56-61).

Por último, *Amaya* exalta en su apoteosis final el mito fundacional de la Reconquista, si bien la idea está presente en todo momento a través del brazalete que porta la protagonista y que es, también, prueba de su noble linaje. Una pieza que lleva escrita en caracteres vascos lo siguiente: “El fin es el principio”. Máxima que transmitiría al público dos conceptos clave ligados al franquismo: i) la conciencia común de reconocerse como cristianos y españoles no es incompatible con la defensa de la identidad de cada reino medieval

ibérico, destinados a unificarse nuevamente para formar la monarquía católica española; y ii) el paralelismo entre el desenlace del filme y la Guerra Civil, presentada recurrentemente por el régimen como una nueva Reconquista.

LA INVISIBILIDAD DE SUEVOS Y VISIGODOS EN EL CINE PORTUGUÉS

La apropiación del ideal neogótico por parte del reino de León supuso el primer eslabón del tradicional rechazo mostrado por la monarquía y la historiografía portuguesa por el imaginario visigodo. Esta negación hunde sus raíces en la misma formación del Reino de Portugal, producto de la escisión del condado de Portucale del reino de León (1139). Una independencia que sería trabajosamente ratificada gracias al Tratado de Zamora (1143) y al reconocimiento papal del reino por medio de la bula *Manifestis probatum* (1179). En esta sucesión de acontecimientos, el éxito político y militar del rey Afonso Henriques permitió abrir una nueva vía de legitimización asentada sobre el valor de su estirpe y de su valor guerrero. Una distinción donde no tendría cabida la ascendencia visigoda y que se revelaría especialmente valiosa en un momento en que esta era reclamada por los reyes leoneses para justificar su hegemonía sobre el resto de los reinos ibéricos (Branco 1993: 604-616; Mattoso 1993: 24-60).

La conquista de Granada por los Reyes Católicos supuso un nuevo impulso para el ideal neogótico dentro del ámbito castellano (Fernández Ordoñez 2015: 82; Ayala Martínez 2020: 8-11). Un resurgimiento visto con desconfianza por la corte portuguesa, que no dudó en reavivar su tradicional antigoticismo para reafirmar la independencia de la monarquía lusitana. A partir del siglo xvi, los autores portugueses concentrarán su rechazo en señalar al pueblo visigodo como bárbaros extranjeros responsables de la destrucción de la civilización romana y del atraso cultural de la península ibérica. Este sentimiento perdurará a lo largo de los períodos moderno —especialmente tras el final de la *Guerra da Restauração*— y

contemporáneo. Una tradición que relegará al pueblo visigodo a ocupar un lugar marginal y denostado dentro de la historiografía nacional. Este ideal sería continuado por reputados historiadores decimonónicos como Alexandre Herculano o Joaquim Pedro Oliveira Martins, quienes llegarían a negar cualquier tipo de herencia goda dentro de la cultura portuguesa (Tarrío 2014).

La historiografía antigoticista sería también predominante a lo largo del Estado Novo. En este sentido, cabe destacar que si bien el franquismo y el salazarismo compartían una ideología de raíz nacionalcatólica basada en la religión y en los relatos románticos y folclóricos, en el caso portugués, esta ideología encontraba su inspiración en episodios históricos ocurridos durante la plena Edad Media o en aquellos relacionados con la construcción del Imperio colonial (Almeida Fernandes 2017).

La tradicional visión negativa del pueblo visigodo y el poco interés por el período altomedieval, explicaría la ausencia de películas con esta temática dentro del cine portugués. Esto no significa que el género histórico careciese de interés para las productoras nacionales, situándose en esa línea, por ejemplo, la superproducción luso-española *Rainha Santa* (1947). Sin embargo, a pesar del éxito cosechado por títulos como este último, no llegó a crearse un género propio dentro de la cinematografía portuguesa. El denominado *Cinema Novo* tampoco mostrará un gran interés por los dramas históricos ambientados en la Edad Media. En cambio, se interesará por rodar narrativas enfocadas en el análisis de la sociedad moderna. Esta situación no cambiaría demasiado con el final del salazarismo, a pesar de que la vuelta a la democracia supuso un nuevo impulso en la industria del cine. La producción de películas ambientadas en el pasado medieval continuó siendo una corriente minoritaria en la oferta cinematográfica nacional, más interesadas en filmar historias basadas en la contemporaneidad portuguesa (Cunha 2005: 216-225).

EL PÉPLUM ITALIANO Y EL ENCUADRE DE LOS VISIGODOS EN OTRAS CINEMATOGRAFÍAS

Entre las décadas de los años cincuenta y setenta del siglo xx, los péplums italianos ambientados en la Alta Edad Media disfrutaron de una edad dorada gracias a la gran popularidad que tendrían este tipo de producciones en el mercado internacional. Estas películas presentaban una visión maniquea y redundante del período, reduciéndolo a un tiempo convulso definido por las luchas mantenidas entre los descendientes del antiguo orden clásico, de donde surgen los héroes, y los diferentes *barbari* que invadieron el Imperio romano, recurrentemente caracterizados como villanos. Este enfoque encontraba a un público predispuesto a equiparar a estos pueblos germánicos como los ascendientes de la Alemania nazi y del ejército alemán que ocupó Italia durante la Segunda Guerra Mundial (Arrighi 2022: 170). Un conflicto que había dejado un reguero de destrucción a lo largo de toda la península italiana y con heridas aún abiertas en aquellos años.

Los visigodos tendrán un rol protagonista en la producción italiana *La vendetta dei barbari* (1960), ambientada en los acontecimientos previos e inmediatamente posteriores al saqueo de Roma por parte de Alarico y su ejército. Una trama que presenta a este rey y a sus seguidores como guerreros feroces, sanguinarios y hambrientos del botín que proporciona el saqueo de un decadente Imperio romano. Un pueblo regido por leyes extrañas y despiadadas, contrarias y no comparables con el orden clásico mediterráneo representado por la tradición grecorromana (Arrighi 2022: 167-246). Este filme gozó de cierto éxito comercial, pero no evitó que los visigodos fueran rápidamente reemplazados por godos más próximos a la historia italiana: los ostrogodos. Además de otros *barbari* con una vinculación similar como hunos y lombardos.

La presentación de hunos, lombardos y ostrogodos dentro de este género cinematográfico es estereotipada y simplista. Esta visión, sin embargo, no puede ser asignada como una norma inalterable ya que incluso dentro de sus filas es posible encontrar personajes que

pueden realizar actos valientes y desinteresados o, incluso, dudar ante el poder de Dios y la Iglesia católica. Dentro de este género, es posible incluir producciones como *Attila* (1954), *Il terrore dei barbari* (1959) o *La furia dei barbari* (1960). Una visión diferente es proporcionada por la coproducción internacional *Kampf um Rom I* (1968) y *Kampf um Rom II - Der Verrat* (1969), que si bien no puede ser equiparada con las mencionadas, permite obtener una visión más completa de este género cinematográfico. Ambas películas son producto de la adaptación de la novela histórica *Ein Kampf um Rom* (1876) del escritor alemán Felix Dahn, en la que se narran las luchas entabladas entre romanos, bizantinos y ostrogodos en el contexto de la guerra Gótica (535-554). Esta narración no es tan maniquea como las ficciones italianas de estas décadas, pues transcurre en un escenario de claroscuros donde la villanía y el heroísmo de los personajes es movida por la voluntad de conseguir sus deseos. Un contexto bélico donde aún es posible el amor entre romanos y ostrogodos, aunque, en este caso, solo entre aquellos que desean la restitución del antiguo orden imperial. No obstante, esta guerra terminará por asolar Italia y también con las esperanzas de revivir la antigua gloria de Roma.

TESOROS Y LINAJES DE ALCURNIA

Entre los diferentes elementos que constituyen la memoria del pueblo visigodo destaca el mito de su fabulosa riqueza. Esta consideración está íntimamente ligada al aura mística que rodeaba y todavía rodea al tesoro real visigodo, producto de las fabulosas piezas que los diferentes reyes godos acumularon a lo largo de sus conquistas entre la desembocadura del Danubio y Toledo y, especialmente, tras el saqueo de Roma en el 410. Un *thesaurus* prestigiado por incluir entre sus riquezas el botín obtenido por Tito tras la conquista de Jerusalén —con objetos como el arca de la Alianza o la mesa del templo de Salomón— o el *missorium* regalado por el general Flavio Aecio al rey Turismundo tras la batalla de los Campos Catalaúnicos (451). Esta reputación también se debe a la

propaganda alimentada por los diferentes monarcas visigodos, que lo ensalzarían como signo de identidad de su reino, de su fuerza y de su legitimidad (Arce 2011: 83-98). Una fama que incluso le llegaría a proporcionar un papel protagonista en algunas de las leyendas que envuelven el final del reino y la conquista islámica del 711 (Molina 1998).

Este imaginario es el *leitmotiv* de *El tesoro de las cuatro coronas* (1983). Producción de serie B que pretendía aprovechar el interés del público, disparado tras el éxito cosechado anteriormente por *Raiders of the Lost Ark* (1981), por aventuras épicas que incluyeran artefactos míticos y elementos sobrenaturales. La trama de la cinta gira en torno al poder legendario de cuatro coronas visigodas, similares a las que forman parte del tesoro de Guarrazar, con el poder suficiente para destruir el mundo. Una historia aderezada con la misteriosa desaparición de tres de ellas durante la conquista del 711 y posterior aparición en manos de una secta satánica. Unas referencias que una vez son presentadas al inicio de la película no volverán a tener trascendencia en el resto del largometraje. Esta producción, a pesar de contar con actores conocidos y ser rodada en 3D, no obtuvo una gran acogida entre el público de la época, pasó rápidamente al olvido y se convirtió en un objeto de culto de algunos cinéfilos.

La revitalización del cine español fantástico y de aventuras a lo largo de la década de los noventa del siglo xx (Martínez Rodríguez 2004) no produjo nuevos intentos por introducir el imaginario visigodo dentro de este género. El fracaso de *El tesoro de las cuatro coronas* desviaría la atención de cineastas y productores, que concentrarían sus intereses en temáticas fácilmente reconocibles por el público. Así pues, la presentación de historias o personajes inspirados en el mundo godo se redujo a esporádicas alusiones. Una de ellas sería la producción televisiva hispano-lusa *La maldición de María Alva/A Maldição de Marialva* (1991). Este episodio de la serie de terror *Sabbath* es ampliamente analizado en otro capítulo de este libro, así que solo resaltaremos aquellas partes relacionadas directamente con este trabajo, ya que supone la única tentativa de

las dos cinematografías ibéricas por usar el imaginario visigodo. No como un hilo conductor dentro de la trama, sino como un fundamento de prestigio de algunos de sus personajes. Por otro lado, la narración se encuadra dentro de la Reconquista, aunque este elemento, al igual que la alcurnia goda, son detalles destinados a enmarcar la historia. En este sentido, cabe destacar que estos rasgos aparecen en esta cinta absolutamente desprovistos de connotaciones nacionalcatólicas, desaparecidas en una cinematografía liberada de las imposiciones ideológicas impuestas por los regímenes salazarista y franquista.

EPÍLOGO DE UN GÉNERO CINEMATOGRÁFICO QUE NO EXISTIÓ

En las últimas décadas, no se han estrenado nuevas propuestas cinematográficas interesadas en ambientar sus tramas en el período o en el imaginario visigodo. Esta falta de interés no es una novedad, como se ha mostrado a lo largo de este trabajo las producciones de este tipo no fueron ni muy populares ni, tampoco, muy numerosas. De esta manera, podría señalarse sin demasiada discusión a la película *Amaya* como el cenit de un género cinematográfico que nunca existió. Por otro lado, el corsé ideológico que envolvió al pueblo visigodo en la historiografía ibérica ha sido y es una clara desventaja a la hora de plantear nuevos proyectos tanto en cine como en televisión. En este sentido, no parece existir un contexto político, social y económico adecuado a este tipo de producciones. Además, el uso del pasado visigodo por parte del nacionalcatolicismo franquista, omnipresente en *Amaya*, terminó por generar un rechazo entre los realizadores españoles tras el fin de la dictadura. Un repudio acentuado tras el fracaso cosechado por la cinta *El tesoro de las cuatro coronas* o la escasa repercusión que tuvo *La maldición de María Alva*. A partir de esos años, las narraciones históricas se centrarán en la contemporaneidad española, especialmente en la Guerra Civil y en su posguerra. Los cineastas se interesarán en contar la mirada del “otro”, el relato de aquellos que habían sido partidarios o que habían luchado por la II República.

El atractivo del mundo visigodo, sin embargo, no ha desaparecido y ha encontrado un espacio dentro de las series de ficción de género histórico-bélico que ha comenzado a florecer bajo el paraguas de las nuevas plataformas de *streaming*. Este es el caso de la serie *Barbarians Rising* (2016), producida por el canal estadounidense History (antiguo The History Channel) y centrada en narrar las luchas que mantuvieron diferentes líderes bárbaros contra el Imperio romano a lo largo de la historia. La serie contó con el apoyo de expertos en historia militar, pero su concurso no impide que los capítulos exhiban una trama maniquea de héroes (bárbaros) y villanos (gobernantes y militares romanos). Además de presentar datos y hechos históricos equivocados o deliberadamente dramatizados, para acomodarlos a una narrativa que concede un carácter épico a la lucha contra el expansionismo romano. A pesar de estas carencias, lo cierto es que, dentro de este marco, el protagonismo dado a líderes visigodos como Fritigerno y Alarico es notable, aunque sea discutible el rol que se les asigna como responsables de la caída del Imperio romano. Este nuevo tipo de producciones parece ser un buen inicio para que las tramas ambientadas en el imaginario visigodo desarrollen su presencia en el cine y la televisión, aunque, en nuestra opinión, es demasiado temprano para emitir una valoración apropiada sobre su futuro.

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer tanto a los editores y a los revisores de este trabajo su paciencia y sus valiosos comentarios. Por último, indicar que este trabajo es financiado por fondos nacionales a través de la FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P, en el ámbito de la Norma Transitoria - DL 57/2016/CP1453/CT0006.

FILMOGRAFÍA

- BALDI, Ferdinando (1983): *El tesoro de las cuatro coronas*. MGM/UA.
- CAMPOGALLIANI, Carlo (1959): *Il terrore dei barbari*. Standard Produzione/American International Pictures.
- CONTREIRAS, Aníbal, CAMPOS, Henrique, y GIL, Rafael (1947): *Rainha Santa*. Suevia Films/Filmes Albuquerque/Cesáreo González P. C.
- FRANCISCI, Pietro (1954): *Attila*. Compagnie Cinématographique de France/Lux Film/Ponti-de Laurentiis.
- GEORGE, Simon, O'DWYER, Declan, y SWEENEY, Maurice (2016): *Barbarians Rising*. October Films/History Channel.
- MACEDO, Antonio (1991): *La maldición de María Alva*. RTVE.
- MALATESTA, Guido (1960): *La furia dei barbari*. Arion/Columbia Pictures.
- MARQUINA, Luis (1953): *Amaya*. CIFESA.
- ORDUÑA, Juan de (1950): *Agustina de Aragón*. CIFESA.
- (1951): *Alba de América*. CIFESA.
- (1960): *La leona de Castilla*. CIFESA.
- (1960): *Locura de amor*. CIFESA.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Francisco (2022): *La antorcha de los éxitos. Cifesa 1932-1961*. RTVE.
- SIODMARK, Robert (1968): *Kampf um Rom*. CCC Filmproduktion/ Documento Film/Studioul Cinematografic Bucuresti.
- (1969): *Kampf um Rom - Der Verrat*. CCC Filmproduktion/ Documento Film/Studioul Cinematografic Bucuresti.
- SPIELBERG, Steven (1981): *Raiders of the Lost Ark*. Lucasfilm.
- VARI, Giuseppe (1960): *La vendetta dei barbari*. Oriental Film.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMEIDA FERNANDES, Paulo (2017): “*Forma mentis*. El valor del pasado medieval en el ideario del Estado Novo (1933-1974)”, en Francisco José Moreno Martín (ed.), *El franquismo y la apropiación del pasado: el uso de la historia, de la arqueología y de la historia del arte para la legitimación de la dictadura*. Madrid: Pablo Iglesias, pp. 653-685.

- ARRIGHI, Carlo (2022): *Civiltà sotto assedio. Il volto della barbarie dall'antichità a oggi*. Bologna: Bologna University Press.
- AYALA MARTÍNEZ, Carlos (2020): “¿Reconquista o reconquistas? La legitimación de la guerra santa peninsular”, *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 32: pp. 8-11.
- BELLO CUEVAS, Juan Antonio (2012): “Cine español (1896-1930): origen y evaluación de sus géneros y estructuras industriales”, *FILMHISTORIA Online*, 22/2.
- BENET FERRANDO, Vicente (2012): *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- BRANCO, Maria João (1993): “Portugal no Reino de León: etapas de uma relação (866-1179)”, en Manuel Recuero Astray (ed.), *El reino de León en la Alta Edad Media. IV: la Monarquía (1109-1230)*. León: Archivo Histórico y Diocesano, pp. 537-623.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2012): *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta (1939-1950)*. Santander: Shangrila.
- COOTE, Lesley Ann, y LEVY, Brian J. (2003): “‘The Middle Ages Go to the Movies’: Medieval Texts, Medievalism, and E-Learning”, *Studies in Medieval and Renaissance Teaching*, 10/2: pp. 25-49.
- CUNHA, Paulo (2005): *Os filhos bastardos. Afirmação e reconhecimento do Novo Cinema Português 1967-74*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- DOHIJO, Eusebio (2017): “La etnicidad de la *Gens Gothorum Spaniae* y su asociada cultura material, un posicionamiento y una propuesta como línea de investigación”, *Oppidum*, 13: pp. 199-248.
- FANÉS, Félix (1982): *CIFESA, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- FERNÁNDEZ ORDOÑEZ, Inés (2015): “La denotación de ‘España’ en la Edad Media. Perspectiva historiográfica (siglos VII-XIV)”, en Teresa Bastardín Candón y Manuel Rivas Zancarrón (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española (Cádiz, 2012)*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 49-106.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo (2011): *La memoria del pasado*. Madrid: Galaxia Gutenberg.

- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio (2002): *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*. Madrid: Ariel.
- GARCÍA SEGÚI, Alfons (1990): “CIFESA, la antorcha de los éxitos (1939-1945)”, en Julio Pérez Perucha (ed.), *CIFESA, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, pp. 38-49.
- GIARDINA, Andrea (1999): “Esplosione di tardoantico”, *Studi Storici*, 40/1: pp. 157-180.
- GUBERN, Román (1990): “La decadencia de CIFESA”, en Julio Pérez Perucha (ed.), *CIFESA, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, pp. 58-65.
- HALSALL, Guy (2013): *Worlds of Arthur. Facts and Fictions of the Dark Age*. Oxford: Oxford University Press.
- MATTOSO, José (1993): *História de Portugal. Monarquia Feudal (1096-1480)*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- MINGO LORENTE, Adolfo (2018): “Amaya (Luis Marquina, 1952) o los visigodos en el cine”, *Urbs Regia*, 3: pp. 54-63.
- MOLINA, Luis (1988): “Un relato de la conquista de al-Ándalus”, *Al-Qantara*, 19/1: pp. 39-64.
- MORADIELLOS, Enrique (2002): *La España de Franco (1939-1975)*. Madrid: Síntesis.
- PAYNE, Stanley (2008): *España. Una historia única*. Madrid: Planeta.
- PRADES PLAZA, Sara (2012): “Discursos históricos e identidad nacional. La historia de España del nacionalcatolicismo franquista”, en Ismael Saz y Ferran Archilés i Cardona (eds.), *La nación de los españoles: discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 55-79.
- PRIETO ARCINIEGA, Alberto (2000): “La dependencia melancólica y la dependencia divina: Amaya”, *ARYS: Antigüedad, Religiones y Sociedades*, 3: pp. 279-297
- (2010): “El franquismo en el cine: Amaya”, en David Romero Campos (ed.), *La Historia a través del cine: memoria e historia en la España de la posguerra*. Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 35-64.

- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2012): “Una nación de cartón-piedra. Las ficciones históricas de CIFESA”, en Ismael Saz y Ferran Archilés i Cardona (eds.), *La nación de los españoles: discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 499-519.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2018): *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros*. Madrid: Alianza.
- SOLANO FERNÁNDEZ-SORDO, Álvaro (2009): “La ideología del Reino de Asturias a través de sus *Crónicas*”, *Boletín de Letras del Real Instituto de Estudios Asturianos*, 173-174: pp. 109-158.
- TARRÍO, Ana María (2014): “Del antigoticismo en la península ibérica. Los godos en la cultura portuguesa”, en Carmen Codoñer y Paulo Farmhouse Alberto (eds.), *Wisigothica: After M. C. Díaz y Díaz*. Firenze: Sismel, pp. 653-685.
- VIADERO, Gabriela (2016): *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*. Madrid: Marcial Pons.
- WILLIAMS, David (1990): “Medieval Movies”, *The Yearbook of English Studies*, 20: pp. 1-32.

WEBGRAFÍA

- “Amaya. Libreto”, *Kareol*, <http://www.kareol.es/obras/amaya/amaya.htm> [Consultado 31/10/2023].
- “CIFESA: películas para después de una guerra”, *Documentos RNE*, <https://www.rtve.es/play/audios/documentos-rne/documentos-rne-cifesa-peliculas-para-despues-guerra-27-08-14/2383848/> [Consultado 01/08/2023].
- “Medieval History in the Movies”, *Internet Medieval Sourcebook*, <https://sourcebooks.fordham.edu/medfilms.asp> [Consultado 15/07/2023].