

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

Edició a cura de Josep Lluís Martos i Marinela Garcia Sempere

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

ISBN: 978-84-608-0956-2

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

930.85"653":791.43-24

930.85"653":82-311.6.09

Director de la col·lecció: Josep Martines

© Els autors

© D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: setembre de 2009

Portada: Llorenç Pizà

Imprimeix: Quinta Impresión S. L.

ISBN: 978-84-608-0956-2

Dipòsit legal: A-764-2009

EL MÓN MEDIEVAL CATALÀ AL CINEMA

La història del cinema compta amb un llistat quasi interminable de pel·lícules basades en obres literàries. El cinema, com a art narrativa que és, s'ha servit de textos literaris com a base per als arguments. Aproximadament un 85% dels films que han rebut Eòscar a la millor pel·lícula són adaptacions (Seiger 1993: 24).¹ Aquesta pràctica palesa la importància que ha tingut des de l'inici del cinema la literatura. També la literatura ha actuat, de vegades, com a filtre per a diverses fórmules de cinema històric. Quan es tracta de narrar esdeveniments històrics, sembla que resulta més eficaç buscar una obra literària que condensi l'esperit de l'època i les vivències de personatges significatius a través d'una trama argumental que escriure un guió original basat en tractats històrics, que sempre té el risc del didactisme o dificultats per a la comprensió d'aquella època.² En aquesta contribució, que pretén ser un panorama de les pel·lícules de tema medieval català, trobarem tant films basats en textos literaris com films que volen presentar moments i aspectes de diferents èpoques del món medieval català (en el sentit més ampli del mot «medieval»). Es per això que volem referir-nos primerament a algunes qüestions teòriques sobre el cinema històric.

El cinema històric és una amalgama de formats i gèneres molt diversos tant pel que fa a les estructures i procediments fílmics com a les pretensions i al

1. La paraula «adaptació» ha estat molt qüestionada. Hom prefereix parlar de «transposició» o «recreació»: «En la tradició dels transvasaments culturals, parlarem indistintament d'adaptar, traslladar o transposar per referir-nos al fet d'experimentar de nou una obra en un llenguatge diferent a aquell en què fou creada originàriament» (José Luis Sánchez Noriega, 2000: 47). Per a aprofundir en les interrelacions entre literatura i cinema es poden consultar els estudis de Gimferrer (1985), Peña-Ardid (1992), Sánchez Noriega (2000), Wolf (2001) i Pérez Bowie (2003).

2. Per exemple, Francesc Betriu tracta de la guerra civil en dues pel·lícules, basant-se en dues novel·les que tenen com a tema i rerefons la guerra: *La plaça del diamant* de Mercé Rodoreda i *Requiem por un campesino español* de Ramón J. Sender. Els films són de 1982 i 1985, respectivament. Pel que fa a aquestes adaptacions i altres films de Betriu vegeu Bailó, Espelt & Lorente (1990: 276-290).

MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS

valor que se li vol atorgar per al coneixement històric (Sánchez Noriega 2004: 1x2). La segona consideració que volem fer fa referència al fet que un text filmic és sempre una reelaboració de la realitat, l'històric també: sempre és una *representació* (Chartier 1992),³ fins i tot un documental, que pot manipular la història tant o més que la ficció.⁴ D'altra banda, tota pel·lícula de cine històric parla sempre del present. Els documents filmics porten adherida l'empremta de la societat en què es produeixen. La referència argumental i formal a un temps passat no pot amagar el que té de significació contemporània: des de la selecció del tema fins al tractament d'aquest i el mode discursiu elegit, totes les decisions venen condicionades pel moment de la producció. Malgrat que l'objecte immediat del discurs està en el passat, la seva enunciació és contemporània. Fins i tot caldrà tenir en compte que, amb el pas del temps, les successives mirades sobre la pel·lícula podran alterar-ne el sentit històric⁵ en funció dels canvis produïts en les concepcions historiogràfiques (Monterde, Selva & Solà 2001: 71). En la mateixa línia, cal fer notar la capacitat «documental» que tenen els fotogrames, perquè no es limiten a mostrar una història social, o la reconstrucció socioantropològica, o la història de la cultura material o de la vida quotidiana, sinó que són un reflex polític. El film històric val per allò

3. Dec la referència a Cuesta (2004: 13). El cine es representació però la història, també. Se sol oposar el cinema històric —considerat subsidiari— enfront de la història escrita, que seria la veritable Història. Però la història és també una abstracció, una reconstrucció o interpretació dels fets del passat, vehiculada a través de formes expressives concretes —representacions— com són els textos escrits. En principi, res no impedeix que un text audiovisual —poseïdor també del llenguatge verbal propi de la història oral i escrita— serveixi per a la reconstrucció de fets i processos històrics (segueixo directament Sánchez Noriega 2004: 112).

4. «Les diferents formes de documental, com els noticiaris i reportatges, el film de muntatge amb imatges d'arxiu, les entrevistes [...] poden ser un medi privilegiat per accedir al passat perquè d'entrada preval la voluntat d'oferir coneixements i explicacions sobre els fets a qualsevol pretensió d'entreteniment o espectacle. Però això no significa que, degut als mecanismes d'enunciació pròpies del format, la no ficció tingui la virtut de dur-nos directament a la realitat històrica enfront de l'accés oblic, metafòric, del cinema de ficció. El documental pot ser tan manipulador com la ficció: i ho és més quan es presenta com a pur coneixement històric enfront d'una ficció que rarament té autoconsciència de discurs històric» (tradueixo directament Sánchez Noriega 2004: 112-113). Vegeu també la part dedicada a «la ficció històrica documentalitzada» de Monterde, Selva & Sola (2001: 142-143).

5. Per exemplificar-ho parlarem de *La conquista de Albania*, dirigida per Alfonso Ungría l'any 1983. Si avui, setze anys després de la seva estrena, veiem aquest film, potser no farem la lectura política que es va fer en aquell moment. Aquest film, escollit pel professor Juan Antonio Barrio (2005: 266), com una de les cent millors pel·lícules ambientades en l'Edat Mitjana, explica les aventures i desventures de la companyia navarresa per terres gregues intentant conquerir Albània cap el 1370. La singularitat li ve pel fet que fou una de les primeres pel·lícules finançades íntegrament pel govern basc, fent-se una versió en èuscar, i per les circumstàncies que es produïren en la seva presentació al festival de cine de San Sebastià, retardant-se l'hora de projecció 24 hores perquè hi pogués assistir el lehendakari (la referència a les circumstàncies de l'estrena del film en Rodríguez García 2004: 9-10). Portar a col·lació aquesta pel·lícula no és casual, perquè el guió, escrit per Ungría mateix, en col·laboració amb Arantxa Urretavizcaya i Angel Amigo, està basat en textos i investigacions d'un gran medievalista català: Antoni Rubió i Lluch (1923).

que testimonia però també per l'aproximació sociohistòrica que manifesta. Per tant, el cine és un document que ens permet conèixer la percepció que té una societat —o part de la societat— del passat històric més o menys remot.

En aquesta aproximació al cine de tema medieval català, caldrà parlar també, encara que sigui breument, del cinema català, on, per cert, el gènere històric no hi té gaire representació, almenys el medieval. El cinema català és «fonamentalment un cinema de gèneres» (Bailó, Espelt & Lorente 1990: 113). Això no vol dir que el cinema considerat d'autor no s'hagi conreat amb destacades figures⁶, sinó que el gruix de la producció catalana s'hauria d'encabir en el cinema de gènere. Els gèneres dominants, però, han estat la comèdia i el *thriller*. Hi ocupen també un lloc important les adaptacions literàries:⁷ des de *La plaça del diamant* de Mercè Rodoreda, per citar una molt bona recreació, feta per Francesc Betriu (1982) —amb un reconeixement important—, les tres pel·lícules sobre novel·les de Juan Marsé,⁸ *Bearn*⁹ de Llorenç de Villalonga, les adaptacions de Salvador Espriu,¹⁰ Miquel Llor,¹¹ Pere Calders,¹² però sobretot destaquen les adaptacions de novel·la negra i més recentment d'obres de teatre. Estem pensant en les transposicions de les novel·les de Jaume Fuster,¹³ Andreu Martín¹⁴ o Ferran Torrent,¹⁵ i en el cas del teatre, les adaptacions dutes a terme

6. Pel que fa a aquesta qüestió vegeu el capítol «El cinema de gènere i el d'autor en el context català» en Bailó, Espelt & Lorente (1990: 113-117).

7. Com ha senyalat Xavier Pérez (2002: 48) «La pràctica de l'adaptació no sempre s'ha distingit, com ha passat en altres països, entre una bona literatura i una mala literatura, ni les qualitats intrínseques al producte audiovisual resultant han estat mai limitades per les qualitats prèvies del material adaptat. En la mateixa mesura, l'ús de l'idioma no sempre ha estat contemplat des d'un vessant estructurador essencial, perquè si el fet de la llengua és cabdal per a la creació literària, en el cinema tan sols constitueix un element (i no pas indispensable: vegeu el cinema *mut*) per a la producció de sentit. Amb bon criteri, la historiografia cinematogràfica catalana dedicada a oferir un seguiment cronològic general s'ha ocupat de la producció realitzada, amb independència de la llengua usada (Porter & Moix 1992). L'elaboració d'un cinema *en català* ha resultat ser sovint una qüestió de política cultural, de caire institucional (per exemple, l'obligatorietat de les anomenades «versions catalanes» en les pel·lícules subvencionades per la Generalitat de Catalunya), o de compromís amb la llengua d'uns determinats autors, però no necessàriament un problema estructural en relació a l'«adaptabilitat» de textos. La transformació d'aquests en un dispositiu narratiu cinematogràfic no depèn mai de la llengua utilitzada en el producte acabat. Que la literatura catalana hagi estat en escasses excepcions, adaptada bàsicament per la mateixa cinematografia catalana sols és exponent del seu difícil trànsit, com a tal literatura, en els bescanvis culturals entre nacions».

8. Jordi Cadena dirigí *L'obscura història de la cosina Montse* (1977), Vicente Aranda adaptà *La muchacha de las bragas de oro* (1980), i Gonzalo Herralde, *Últimas tardes con Teresa* (1980).

9. Adaptació feta per Jaime Chávarri l'any 1983.

10. *Laia* de Vicent Lluch, 1971.

ix. *Laura, del cielo llegó la noche* de Gonzalo Herralde, 1987.

12. *La veritat oculta* de Caries Benpar, 1987.

13. *De mica en mica s'omple la pica*, de Caries Benpar, 1983. Vicente Aranda dirigí també la pel·lícula *Fantij Pelopaja*, basada en un relat d'Andreu Martín, 1984. Maria Jaén adaptà un altre text de Martín, *Sauna*, 1989.

14. *Barcelona Connection* de Miquel Iglesias, 1987.

15. *Un negre amb un saxo* de Francesc Bellmunt, 1988; *L'illa de l'holandès*, Sigfrid Monleon, 2001.

MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS

per Ventura Pons, sobre obres de Benet i Jornet¹⁶ i Sergi Beibel.¹⁷ En general es podria dir que no s'adapten textos medievals, encara que el projecte de recrear *Tirant lo Blanc* és antic. Vicente Aranda, ja el 1978, va voler fer-ho i fins al segle XXI no ho ha pogut dur a terme. D'altra banda, el director Josep Maria Forn, amb la productora P. C. Teide que ell fundà, va presentar un projecte a TVE, per fer *Tirant lo Blanc*, adaptació del propi Forn i Maria Aurèlia Capmany. El projecte fou seleccionat i es plantejà primerament fer-ne un serial de set capítols de 55 minuts, més endavant fer-ne dos llargs de dues hores —*El cavaller Tirant lo Blanc* i *Tirant a Constantinoble*—, que després d'exhibir-se comercialment es passarien per TVE. Fins i tot s'anuncià el començament del rodatge per al setembre del 1981, però els problemes financers van fer ajornar indefinidament el projecte (Bailó, Espelt & Lorente 1990: 379). Llevat d'aquest cas, excepcional, de l'obra de Joanot Martorell, només podem parlar de films de tema històric català, no d'adaptacions literàries. Els directors catalans han estat més interessats a adaptar textos literaris dels segles XIX i XX, així com de reflectir la nostra història més recent. Les pel·lícules d'Antoni Ribas, amb clara voluntat historicista, —*La ciutat cremada* (1976) i les tres parts de *Victòria!*(1983-84)—¹⁸ estan basades en un període que va de l'any 1898 al 1917. *Companyys, procés a Catalunya* de Josep Maria Forn (1979) incideix en la recuperació de la memòria històrica. *Habanera 1820* d'Antoni Verdaguer (1993) tracta de la presència catalana a Cuba al segle XIX. *Mirant al cel*, l'última pel·lícula de Jesús Garay (2008), recrea els bombardejos de Barcelona a la primavera de 1938. Molt pocs films que podríem considerar de gènere històric català fan referència als temps medievals. En la recerca he trobat vuit pel·lícules,¹⁹ en copio el llistat seguint l'ordre cronològic (vegeu també el quadre en apèndix):

16. *Actrius*, 1996; *Amic! Amat*, adaptació de *Testament*, 1997.

17. *Carícies* de 1998 i *Morir (o no)*, 1999. Quant a les adaptacions de Ventura Pons, vegeu Pérez (2002: 54-55).

18. La primera intenció era que *Victòria!* fos una pel·lícula de durada estàndard, però es va anar transformant a mesura que s'escrivía el guió, convertint-se en un projecte de gran magnitud. L'any 1978 ja pensen en un film de tres hores; després es decidí passar d'un a dos llargmetratges, que més endavant foren tres: *La gran aventura d'un poble* i *La disbauxa del íy*, d'uns 150 minuts de durada cadascun, i el tercer, *El seny i la rauxa*, d'uns 135. Per a aquest film i la filmografia d'Antoni Ribas, vegeu Bailó, Espelt & Lorente (1990: 430-447).

19. He deixat de banda les adaptacions que sobre la vida de Rodrigo Díaz de Vivar ha fet el cinema. N'hi ha set, i sóc conscient que potser s'hauria de revisar el diferent tractament que s'hi fa de València i el Cid, però crec que aquesta tasca va més enllà de l'aproximació que estic fent aquí. He desestimat també les pel·lícules que fan referència als Reis Catòlics, perquè gairebé només tracten de la reina Isabel de Castella o de la seva filla: «La verdad es que en vez de hablar de los Reyes Católicos en el cine deberíamos decir que este medio ha preferido centrarse en la persona de la reina, Isabel I de Castilla, más que en la de su marido, Fernando de Aragón, a quien no se le ha dedicado ninguna película» (Rodríguez García 2004: 11). Ambientades en l'època de Ferran i Isabel s'han filmat vint-i-quatre pel·lícules (incloses les que recullen el descobriment d'Amèrica). Acabant de redactar aquestes línies, m'ha arribat la notícia d'un film de David Grau sobre la descoberta catalana d'Amèrica: *L'apropiació del Descobrimet d'Amèrica: Una conspiració d'Estat?* (2003).

- 1978, *La portentosa vida del padre Vicente*, de Carles Mira.
 1987, *Daniya, el jardí de l'harem*, de Carles Mira.
 1990, *Desperta ferro! el crit del foc*, de Jordi Amorós.
 1991, *Tramuntana*, de Carlos Pérez Ferré.
 1994, *Don Jaime el Conquistador*, d'Antoni Verdaguer.
 2003, *A la recerca del Grial*, de David Grau.
 2006, *Tirant lo Blanc*, de Vicente Aranda.²⁰
 2006, *Els Borgia*, d'Antonio Hernández.

Cal fer, però, dues consideracions prèvies. La primera fa referència a la pel·lícula que dirigí Antoni Verdaguer l'any 1994, que du per títol *Don Jaime el Conquistador*.²¹ Es tracta en part d'una adaptació d'un text teatral de Serafi Pitarra, per la qual cosa és medieval però de manera indirecta. L'obra de Federic Soler és una paròdia bufa de *Don Jaime el Conquistador* d'Antoni Altadill, dramaturg contemporani de Pitarra.²² En la pel·lícula assistim a una representació teatral del text de Serafi Pitarra en una llar d'avis, i malgrat que el text és fidel a la peça de Pitarra, l'escenificació inclou cançons; s'ha transformat d'alguna manera en un musical, que acaba incorporant a dalt de l'escenari alguns dels personatges externs a l'obra teatral, la monja superiora que dirigeix la residència i el conseller de la «Genialitat de Gatunya»,²³ que ha assistit convidat a la representació. Pensem que l'argument de la pel·lícula podria estar inspirat en les circumstàncies que van envoltar la composició de l'obra d'Altadill. El drama històric fou un encàrrec del teatre *Circo Barcelonés*, en motiu de la visita de la Reina a Barcelona, però la peça s'estrenà al Circo el 31 de gener de 1861 sense la presència reial.²⁴ A la pel·lícula, les monges que regenten la residència decideixen representar per als avis una obra edificant sobre la nostra història

Està basada en les investigacions de Jordi Bilbeny sobre l'origen català de Colón i l'esforç sistemàtic de la monarquia castellana per manipular la història i amagar els documents autèntics sobre el descobriment. La narradora del Uargmetratge és l'actriu Carme Sansa; també hi col·laboren, mitjançant converses i entrevistes, el propi Bilbeny, Ferran Juste i Armand de Fluvià. La productora del film és Pilar Montoliu PC, la mateixa d'*A la recerca del Grial*. Tampoc he inclòs els llargmetratges fets per a televisió. De totes maneres, pel tema que tractem aquí cal fer esment d'*Ausiàs March* de Daniel Mugica (2003), telefilm de la Televisió Valenciana sobre la vida del poeta, amb guió de Mugica i Pedro Telechea, que va originar una gran polèmica per emetre's en castellà (Payán 2007: 96). No he pogut veure cap còpia del film; no sé per quina raó no és a les filmoteques.

20. No comento aquest film perquè en aquestes mateixes actes teniu el magnífic treball de Rafael Alemany sobre l'adaptació que ha fet Aranda del *Tirant*.

21. Edició del text a Vinyoles i Vidal (1992: 1-54). La proximitat de les dates entre aquesta edició i la pel·lícula (1994) ens fa pensar en una possible relació, o d'alguna manera en una certa revifalla del text de Pitarra en cercles culturals catalans.

22. Per al tractament del mite de Jaume I en la literatura del segle XIX, vegeu Sunyer (2006: 119-135).

23. Així consta en un cartell en una escena de la pel·lícula.

24. La notícia de l'encàrrec es publicà al *Diario de Barcelona*, del 21 d'agost de 1860. Dec la referència a Morell i Montadri (1995: 192).

—*Doit Jaume el Conquistador*— i aprofiten l'avinentesa per convidar al Conseller del qual depenen per a obtenir una subvenció. Quan les monges veuen la representació s'escandalitzen —en clar contrast amb els avis que estan molt contents— pensant que el conseller quan arribi i vegi l'obra els denegarà l'ajut econòmic però el conseller acaba feliç i recordant uns antics amors amb la mare superiora quan era una jove donzella.²⁵

L'altra consideració fa referència a *La portentosa vida del padre Vicente* de Carles Mira, de 1987, que està basada fonamentalment en un text del segle xvm, la *Vida del valenciano apóstol de la Europa San Vicente Ferrer* del frare de l'Orde de Predicadors Francisco Vidal i Micó, que es publicà l'any 1735 (Bailó, Espelt & Lorente 1990: 408).

Les pel·lícules més interessants, al meu entendre, són les dels directors valencians: Carles Mira i sobretot Carles Pérez Ferré, perquè representen un clar intent de fer un cine des de la perifèria, allunyant-se del cinema urbà predominant a Madrid i a Barcelona. Ja el primer film de Carles Pérez Ferré,²⁶ *Hèctor (l'estigma de la por)*, 1982, ambientat a Alcoi, on es va rodar també *La portentosa vida del Padre Vicente* de Carles Mira i amb molts dels actors col·laborant en ambdues produccions, vol ser la crònica d'un drama rural on Hèctor —l'Ovidi Montllor— és l'únic propietari que es nega a abandonar la seva finca on volen fer una urbanització (Bailó, Espelt & Lorente 1990: 418-419). A *Tramuntana* ens trobem la vida d'una pobra gent que fa un llarg i dificultós viatge des d'un poblet del Pirineu —Carós— a la recerca de la terra promesa: les terres valencianes. Són els futurs repobladors, però quan arriben a Burriana on ja tenen feina de fusters, ferrers, pagesos, i un cop establerts, es veuen obligats a allistar-se a la força per conquerir València. En aquest film la perspectiva no és la del gran rei en Jaume i la dels seus nobles fidels sinó que veiem el punt de vista de les persones, homes i dones que van marxar de casa per fam i misèria, per la seva condició de marginats (mora fugitiva, dones soles...) i que es juguen la vida en la llarga travessa fins arribar al seu destí final. Només hi ha un noble que se salva, per la seva actitud, don Guerau —interpretat per Álvaro de Luna—, que vetlla per conduir el grup per camins segurs malgrat que ell no arribarà viu a València. Hi ha una seqüència, per a mi una de les més significatives, un cop València ja ha capitulat, en què veiem una caravana de moros que s'han vist forçats a sortir de la ciutat, que ens fa pensar immediatament en aquell grup de persones que se'n va anar de casa seva allà al Pirineu, en un clar intent del director per mostrar-nos com no hi ha diferència entre uns i altres i

25. Com a mostra del to de la pel·lícula, copiem la reflexió final que hi ha als títols: «Per quatre dies que hem de viure més val trempar i riure». Pel que fa l'assessorament històric: «Estarà de vacances»; assessorament espiritual «Moreneta de la serra». I ja a l'últim títol: «Aquells espectadors que hem vist que no reien durant tota la projecció, que s'ho facin mirar».

26. Pel que fa a la filmografia de Carlos Pérez Ferré, vegeu Bailó, Espelt & Lorente (1990: 418-20) i Torres (1999: 655).

potser dient-nos que aquests són els veritables protagonistes de la història. Els assessors del film són Vicente García Edo i Mikel de Epalza.

Carles Mira és l'altre director valencià. Ha desenvolupat un cinema molt crític i qüestionat i la seva filmografia ha estat considerada un típic producte de la transició democràtica, pel seu tema popular, mediterrani i festiu. Els miracles, representacions escèniques entorn de fets miraculosos de sants, representats en esglésies o al carrer per nens, de forta tradició i arrelament populars al País Valencià són el marc i rerefons de *La portentosa vida del padre Vicente*. L'elecció de Sant Vicent ve motivada no només per ser el patró de València sinó també per ser un sant típicament mediterrani amb miracles prou espectaculars, en contraposició als austers sants castellans. La pel·lícula ha estat titllada d'astracanada, però conté, a banda de moltes escenes còmiques i divertides, una crítica al poder eclesiàstic. Contrasten l'austeritat del sant, que és vegetarià i abstemi, amb el pecat de gola exemplificat amb els frares del convent que el reben, que s'afarten com porcs, i en una escena clarament carnavalesca, canten amb caps de porc al cap. També presenciem una discussió sobre la rendibilitat de llogar la companyia del pare Vicent com alternativa a la matança d'infidels, en un to clarament crític. Conforme va avançant la història assistim a la transformació de la processó que acompanya al sant en una veritable companyia teatral, un muntatge amb nens, malalts, dones penedides... que cobren per fer de figurants als pobles i ciutats per on passen, tot perfectament organitzat. La pel·lícula està estructurada com un auca, narrant els diferents miracles del sant i cada miracle es tanca amb una tonada laudatòria, que ens toma a remetre a l'espectacle teatral.²⁷ La pel·lícula, en el moment de la seva estrena va ser considerada «un insulto al pueblo valenciano» i en la seva estrena a Alcoi van posar una bomba al cine.²⁸

En *Daniya, el jardí de l'harem* (estrenada a Barcelona el 18 de febrer de 1988), Carles Mira tracta un tema que ja havia desenvolupat, d'una manera sobretot vitalista i còmica, en *Que nos quiten lo bailao* (1983):²⁹ el contrast entre les cul-

27. La vinculació de Mira amb el teatre ja la trobem de bon començament en la seva trajectòria: va ser ajudant de direcció de José Luis Gómez en diferents muntatges teatrals (Bailó, Espelt & Lorente 1990: 407). Per a la biografia i obra d'aquest director, vegeu Bailó, Espelt & Lorente (1990: 407-417) i Torres (1999: 546).

28. Jesús Pla, des de l'arquebisbat de València, en el *Boletín de medios de comunicación*, sense haver vist el film, només per les referències de la revista *Fotogramas*, començà una campanya de denúncia de la pel·lícula, titllant-la d'«insulto al pueblo valenciano». Ignacio Carrau, president de la Diputació valenciana envià un telegrama al Ministeri de Cultura demanant la prohibició del film. Com a acte de desgreuge al sant s'organitzà una caravana de cotxes i autocars cap a Madrid el setembre de 1978 per fer una tancada a San Jerónimo del Real (Bailó, Espelt & Lorente 1990: 409-10).

29. La festa i l'espectacle son els veritables protagonistes del film. Se situa en l'època en què les cultures cristiana i àrab conviuen a les terres valencianes. Es fa palès el contrast entre dues maneres antagòniques de veure el món: d'una banda, l'ambient cristià que envolta al marquès de Mocoño, i de l'altra, l'ambient àrab del sultà Al Parrús (els noms ja són prou transparents). La filla del marquès, Isabelita, és venuda al sultà. El seu promès l'anirà a salvar però es quedarà,

MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS

tures cristiana i àrab. Bernat és enviat pels comtes de Barcelona (en temps de Ramon Berenguer I, 1035-1076) a Daniya (Dénia) per aconseguir de l'emir la concessió de l'arquebisbat del seu regne. A través de les cartes de Bernat se'n va descobrir la costa mediterrània i anem fent el seu viatge i observant les diferències entre ambdues cultures. L'emir envia a Tortosa la seva esclava favorita, Leila, per fer-li el viatge a Bernat més agradable, però el jove ambaixador s'enamorarà d'ella. L'emir obligarà Bernat a tornar a Barcelona. L'assessor històric va ser Mikel de Epalza. Xavier Bru de Sala hi col·laborà com a lletrista de les cançons, que interpreten Maria del Mar Bonet i Bangali Jamila (del Marroc). La mediterraneïtat³⁰ és la característica més definitiva del cinema de Carles Mira, que situa la seva obra en un àmbit d'identitat cultural, que s'ha vist «en posició de subordinació respecte a cultures com la de la Meseta a Espanya o la dels països del Nord d'Europa pel que fa en general a països sud-europeus o nord-africans» (Bailó, Espelt & Lorente 1990: 416).

Al recull de pel·lícules hi ha un film d'animació que mereix un comentari, no solament pel gènere sinó també pels mites nacionals que desenvolupa: *Deperto ferro! el crit del foc* (1990) de Jordi Amorós i Ballester.³¹ Narra l'odissea de Llúria, un nen de dotze anys, fascinat per la història dels almogàvers. El petit Llúria somia amb aquests guerrers mentre és al Parc Güell de Barcelona, quan de cop, les figures de Gaudí, entre elles l'emblemàtic drac de l'entrada del Parc, cobren vida, demanant-li ajuda per convèncer els almogàvers que deixin de ser violents i cruels i tomin a Barcelona. D'una banda hi trobem els almogàvers, mite patriòtic dels romàntics catalans,³² amb el seu crit que dona títol al film, però d'algun manera són desmitificats alhora, ja que se'ls demana la renúncia a la violència.³³ Aquest mite s'encreua amb el de Gaudí i el Modernisme a la ciutat de Barcelona (l'enfrontament amb Rocafort acaba a cops d'espasa a la Sagrada Família). El film és un impecable exercici d'animació, i ha estat considerat, per la crítica, brillant i molt superior a la majoria de films del gènere. El disseny de personatges és d'Enric Ventura. En les cançons hi col·laborà Lluís Llach.

Per acabar, em referiré al film de David Grau Abadal *A la recerca del Grial*, 2003, pel·lícula innovadora, que respon a un nou model sorgit al cinema espanyol als primers anys del mil·lenni.³⁴ Àngel Quintana (2007: 141-144), que s'ha referit

com ella, fascinat pel món nou que descobrirà, on el plaer i el goig de viure ho presideix tot: «No deixis per demà el plaer d'avui».

30. Mediterraneïtat que trobem també al cinema de Berlanga, Betriu, Fellini o Bellocchio (Bailó, Espelt & Lorente 1990: 415).

31. Pel que fa a la biografia i perfil de Jordi Amorós, vegeu Artigas (1990: 167-168).

32. Quant al mite imperial dels almogàvers, vegeu Sunyer (2006: 165-183). L'almogàver és sinònim de patriota, de defensor o lluitador per la terra, la força rebel d'un país.

33. Les cròniques medievals els descriuen com a guerrers cruels, eficaços, que tenen la guerra com a forma única de subsistència i que viuen del botí (segueixo directament Sunyer 2006: 167).

34. A l'extrem contrari està la pel·lícula *E/s Borgia*, una gran coproducció, amb altíssim pressupost. Hi col·laborà Antena 3; es plantejà com a capítols que es passarien també per televisió, això ha fet, però, que el producte resultant del muntatge per al cinema sigui massa llarg i no estigui

a aquest tipus de cine, parla dels films que qüestionen l'existència d'una diàfana frontera entre la ficció i el documental.³⁵ L'estudi d'aquestes fronteres, centrat en una sèrie de pel·lícules sorgides a Catalunya³⁶ durant els últims anys, ha creat un altre debat interessant sobre les formes de creativitat contemporànies, el centre del qual no és Madrid sinó Barcelona (Quintana 2007: 141). *A la recerca del Grial* no és un film «clàssic» sinó que és una mena de documental amb ficció. Hi ha un narrador, interpretat per Jordi Dauder, que ens va explicant la història del Grial, com diu el títol, la recerca de la humanitat buscant l'objecte sagrat. La pel·lícula està estructurada en sis blocs³⁷ i bona part d'ella es centra en els orígens del mites, la relació del grial amb Occitània, els trobadors (on desenvolupa la llegenda de Guillem de Cabestany i el cor menjat), els càtars, la batalla de Muret, Montsegur... Per a explicar aquestes tradicions remet als llibres d'Otto Rahn, que també surt al film com a personatge. Ens ofereix una versió molt «personal» del mite del Grial, que lliga al tema del canvi climàtic, la globalització i la destrucció de la natura, com si la terra estigués erma com quan el Rei Pescador estava malalt. La literatura artúrica, doncs, ben viva i revisitada.

Maria Mercè López Casas

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ARTIGAS I CANDELA, Jordi (1990), «Quien es quien en el cine de animación catalán. Primera parte: Realizadores, Animadores y Estudios profesionales.

ben result. De totes maneres, la salva com a pel·lícula les interpretacions dels actors (magnífic Lluís Homar). Pel que fa a la part històrica, se situa d'alguna manera en la línia de defensa dels Borja. Cèsar Borja no va intervenir en la mort del seu germà Joan, el fill predilecte de Roderic Borja; els amors incestuosos entre pare i filla i entre Lucrecia i el seu germà Cèsar tampoc es fan explícits en el film.

35. «Si realizamos una mirada más precisa a los modelos surgidos en el cine español en los primeros años del milenio nos encontramos con otra interesante paradoja: por primera vez en muchos años el modelo institucional ha tenido que convivir con un modelo alternativo que ha empezado a conquistar el prestigio en los mercados internacionales, a partir de una serie de vías que no guardan ninguna relación con los caminos institucionales. Mientras el realismo tímido proclama su adoración a los guiones y a las estructuras dramáticas, algunos cineastas han empezado a llevar a cabo un proceso de escritura basado en la disolución del peso sacrosanto del guión, en la reivindicación del valor del azar como patrimonio de lo real y en la construcción de la obra en la mesa de montaje, no en el laboratorio dramático de escritura que se lleva a cabo previo al proceso de rodaje» (Quintana 2007: 141).

36. Films de Joaquim Jordà, Isaki Lacuesta, Mercedes Álvarez, Albert Serra, Marc Recha (Quintana 2007: 142-144).

37. I Els orígens; II la Croada contra el Grial; III La recerca continua; IV El Grial de Wolfram; V El Grial ocult; VI L'heroi existencial.

MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS

- Asociaciones, Escuelas y Publicaciones», en Joaquim Romaguera Ramio i Peio Aldazábal Bardají (eds.), *Cinematógrafo 2. Hora actual del Cine de las Autonomías del Estado Español (II Encuentro de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Bilbao, 2 y 3 diciembre 1988)*, Donostia, Euskadiko Filmategia / AEHC, pp. 167-186.
- BALLÓ, Jordi, Ramon ESPELT & Joan LORENTE (1990), *Cinema català 1915-1986*, Barcelona, Columna.
- BARRIO BARRIO, Juan Antonio (2005), «La Edad Media en el cine del siglo XX», *Medievalismo*, 15, pp. 241-268.
- CHARTIER, R (1992), *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa.
- CUESTA BUSTILLO, Josefina (2004), «Del cine como fuente histórica», en *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (El caso español)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, pp. 13-24.
- GIMFERRER, Pere (1985), *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta.
- GÓMEZ VILCHES, José (1998), *Cine y Literatura: Diccionario de adaptaciones de la literatura española*, Málaga, Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Málaga.
- MINGUET I BATLLORI, Joan M. (1990), «La ausencia de referentes culturales autóctonos en el cine producido en Catalunya», en Joaquim Romaguera Ramio i Peio Aldazábal Bardají (eds.), *Cinematógrafo 2. Hora actual del Cine de las Autonomías del Estado Español (II Encuentro de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Bilbao, 2 y 3 diciembre 1988)*, Donostia, Euskadiko Filmategia / AEHC, pp. 131-142.
- MONTERDE, José Enrique, Marta SELVA MASOLIVER & Anna SOLÀ ARGUIMBAU (2000), *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal.
- MORELL I MONTADÍ, Carme (1995), *El teatre de Serafí Pitarra: entre el mite i la realitat (1860-1887)*, Barcelona, Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- PAYÁN, Miguel Juan (2007), *La historia a través del cine*, Madrid, Cacitel.
- PEÑA-ARDID, Carmen (1992), *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra.
- PÉREZ, Xavier (2002), «La literatura catalana i el cinema», *Caplletra*, 33, pp. 47-58.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, ed. (2003), *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*, Salamanca, Plaza Universitaria.
- PORTER-MOIX, Miquel, (1992) *Historia del cinema a Catalunya*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.
- QUINTANA, Ángel (2007), «Madrid-Barcelona. Dos modelos estéticos contrapuestos», en Nancy Berthier i Jean-Claude Seguin (dirs.), *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez.
- RIPOLL, Xavier (1996), «Cataluña», en *Cine español. Una historia por autonomías*, i, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 211-244.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, José Manuel (2004), «Cartón piedra y ruido de espadas. La historia medieval y el cine español», *Historia 16*, 337, pp. 99-107.

- Romaguera i Ramió, Joaquim (1990), «Literatura y Cine en Catalunya», en Joaquim Romaguera Ramió i Peio Aldazábal Bardají (eds.), *Cinematógrafo 2. Hora actual del Cine de las Autonomías del Estado Español (II Encuentro de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Bilbao, 2 y 3 diciembre 1988)*, Donostia, Euskadiko Filmategia / AEHC, pp. 143-165.
- RUBIÓ i LLUCH, Antoni (1923), «Los Navarros en la Albania», en *Conquista de Tebas por Juan de Urrutia (Episodio de la Historia de los Navarros en Grecia)*, San Sebastián, Imprenta de la Diputación de Guipúzcoa.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- (2004), «Momentos significativos del cine histórico español. Hipótesis de trabajo sobre cine e Historia», en *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (El caso español)*, Valladolid, Junta de Castilla y León / Consejería de Cultura y Turismo, pp. 111-122.
- SEGER, Linda (1993), *El arte de la adaptación*, Madrid, Rialp.
- SUNYER, Magi (2006), *Els mites nacionals catalans*, Vic, Eumo.
- TORRES, Augusto M. (1999), *Diccionario Espasa del Cine Español*, Madrid, Espasa-Calpe.
- TUBAU, Iván (1990), «El cine catalán y el problema de la lengua», en Joaquim Romaguera Ramió i Peio Aldazábal Bardají (eds.), *Cinematógrafo 2. Hora actual del Cine de las Autonomías del Estado Español (II Encuentro de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Bilbao, 2 y 3 diciembre 1988)*, Donostia, Euskadiko Filmategia / AEHC, pp. 187-201.
- VINYOLES i VIDAL, Joan J., ed. (1992), *Don Jaume el conqueridor de Serafi Pitarra, i Don Pere d'Aragó o sigui L'engendrament de Don Jaume de Silvestre Perasa*, Barcelona, Millá.
- WOLF, Sergio (2001), *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós.

MARIA MERCÈ LOPEZ CASAS

Titul	any	Director	Guiónista	Producció	Actors
<i>La portentosa vida padre Vicente</i>	1988	Carles Mira	Carles Mira	Asele Films S.A. (Cooperativa entre director, actors i tècnics)	Albert Boadella, Ovidi Mont- llor, Angela Molina Rafa Miró (Ximo)
<i>Daniya, el jardí de l' rem</i>	1988	Carles Mira	Carles Mira	Carles Jover Ricart TV de Catalunya, Generalitat de Catalunya i Ministeri de Cultura	Ramon Madaula, Laura del Sol, Fermí Reixach, Alfred Luchetti
<i>Desperta ferro! el crit del foc</i>	1990	Jordi Amorós	Carles Andreu Benet Rossell	Equip Produccions (Barcelona) Maran Films (Alemanya)	Animació. Veus de Joan Bor- ràs, Toni Cruz, Roger Pere, Teresa Soler, Josep M. Mainat
<i>Tramuntana</i>	1992	Carlos Pérez Ferré	Carlos Pérez Ferré	José Luis Olaizola Pep Ferrándiz Canal 9 i Ministeri de Cultura	Emma Suárez, Jorge Sanz, Alvaro de Luna, Sara Mora
<i>Don Jaime el Conqi- tador</i>	1994	Antoni Verdaguer	Antoni Verdaguer Ferran Torrent, José Antonio Pérez Giner	Antoni M. Baquer per a Figaró Films. Hi col·laboren Anexa, Da- goll-Dagom, Generalitat de Cat., La Cubana, La Fura dels Baus	Joan Borràs, Mercè Bruque- tas, Amparo Moreno, Carles Canut
<i>A la recerca del Grial</i>	99	David Grau	David Grau	Pilar Montoliu Televisió de Catalunya	Jordi Dauder, Dani de la Orden, Jonay Fuentes, Ma- ria Riera, Cèlia Pastor, Laia Blanch
<i>Tirant lo Blanc</i>	2008	Vicente Aranda	Vicente Aranda	Enrique Viciano Carolina Films, DeAplaneta Future Films (Anglaterra) Mikado Film (Itàlia); Gen. Val	Caspar Zafer, Esther Nu- biola, Victoria Abril, Leo- nor Watling, Ingrid Rubio, G. Giannini, Charlie Cox, Rafael Amargo
<i>Els Borgia</i>	2011	Antonio Hernández	Piero Bodrato	Ensueño Films (Madrid) Dap Italy (Roma) Antena 3- Gen. Valenciana, RTVV, Ministeri de Cultura	Lluís Homar, Sergio Peris- Mencheta, María Valverde, Angela Molina, Paz Vega