

Isabel: la recreación cinematográfica postmoderna de una reina medieval

M^a Jesús Godoy Domínguez
Universidad de Sevilla

Resumen: Este trabajo analiza la aproximación a la reina Isabel I de Castilla en la serie de televisión española *Isabel*. Para ello, se acude al texto del filósofo Fredric Jameson, *La lógica cultural del capitalismo tardío*, donde definiéndose la relación de la postmodernidad con la Historia y el arte, se establece que la ambientación del pasado en el cine último se centra en los aspectos puramente formales, frente al verdadero historicismo, el de contenido, más propio de la arquitectura. Pero aquí se defiende que el tratamiento histórico de *Isabel* no es del tipo cinematográfico, pese a ser un producto también audiovisual, sino arquitectónico; por eso y como contrapunto a Jameson, se utilizan los argumentos del historiador Robert Rosenstone, para quien el cine contiene realmente historia, incluso la hace, pero con imágenes en vez de palabras.

Palabras clave: Isabel I de Castilla, postmodernidad, historia, cine, Fredric Jameson

531

***Isabel*: the postmodern cinematographic recreation of a medieval queen**

Abstract: This essay analyses the approach to Queen Isabella I of Castile in the Spanish television series, *Isabel*. We have considered the thesis of the book *Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism*, by the philosopher Fredric Jameson. In his work, he defines the relation between Postmodernism, on one side, and History and Art, on the other. In this sense, the author remarks that historical settings in contemporary films have a nostalgic mood, with the focus on formal aspects, in contrast to genuine historicism, full of contents, as in Architecture. However, in this essay we try to justify that the historical background in *Isabel* agrees with the second type, that one of contents. That is why, in opposition to Jameson's ideas, we have followed historian Robert Rosenstone's thesis: he thinks that cinema contains real history, that films even make history with images instead of words and that, for this reason, the historical background should not be disregarded.

Keywords: Isabella I of Castile, postmodernism, history, cinema, Fredric Jameson

¿Sirve la serie de televisión española *Isabel* (2012, 2013) para conocer la vida de la última reina medieval ibérica? ¿Brinda un conocimiento válido de la historia de ese período, suponiendo que la aproximación al personaje no desmerece la del contexto sociopolítico en que vivió y que existe, por tanto, equilibrio entre el elemento individual y ambiental, como esperan los estudiosos del cine histórico¹?. Son los interrogantes de los que parte este trabajo y a los que intentaremos dar respuesta a lo largo del mismo.

Ya de entrada, el hecho de que el cine –la imagen en movimiento en general, sea para la pequeña o la gran pantalla– se ocupe de una figura de la realeza medieval, bajo cuyo reinado se produjeron hechos decisivos para el advenimiento de la modernidad en nuestro país como la unidad del territorio nacional o el descubrimiento de América, es digno de consideración: vendría a subsanar la carencia, documentada por José Antonio Barrio, según la cual algunos de los personajes más relevantes de la Historia Medieval apenas han tenido proyección cinematográfica, frente a otros insistentemente repetidos como Juana de Arco o Francisco de Asís². En el caso de Isabel I de Castilla, no es que no haya sido abordada; es que ese tratamiento ha sido normalmente tangencial, en calidad de personaje secundario –dígase en *Alba de América*, de Juan Orduña (1951); en *1492: la conquista del paraíso*, de Ridley Scott (1992); o *Juana la Loca*, de Vicente Aranda (2001); en series también como *Réquiem por Granada* (1992) o *Memorias de España* (2004)³–, y no de protagonista como en este caso. Que la factura sea además española es un dato más a tener en cuenta, pues de las más de cuatrocientas películas que, según el mismo Barrio, conforman el catálogo filmográfico medieval, más de la mitad han sido realizadas en suelo italiano o estadounidense, por lo que el mérito sería doble.

1. Postmodernidad e historia: una relación problemática

Con todo, el conocimiento del personaje de Isabel y de la España medieval que pretendemos analizar aquí –a través de la primera temporada de la serie, a la que nos ceñiremos por cuestiones de espacio– es de más hondo calado, como anuncia el propio título de esta intervención. En él, se encuentran recogidos, en efecto, los tres términos sobre los que girará nuestro discurso: «recreación cinematográfica postmoderna». Proponemos ir desentrañándolos uno a uno, pero invirtiendo su orden de aparición en esta secuencia, que es como entendemos que adquieren sentido, como forma de dar cumplimiento al objetivo de responder a los interrogantes inicialmente planteados. Proponemos hacerlo además desde una lectura crítica del ensayo del filósofo norteamericano Fredric Jameson, *La lógica cultural del capitalismo tardío*, donde estos

1 Ángel Luis HUESO MONTÓN, «La biografía o el papel de los grandes personajes en el cine», en Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz (eds.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Madrid, Ediciones JC, 2008, pp. 97-104.

2 José Antonio BARRIO BARRIO, «La Edad Media en el cine del siglo XX», *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 15 (2005), pp. 241-268.

3 La lista, evidentemente, no acaba aquí. Los títulos mencionados son simplemente representativos de diferentes momentos de la historia del cine.

tres términos, como veremos, se hallan interconectados. La ventaja de hacerlo desde Jameson es que su reflexión sobre la postmodernidad está muy imbricada en la de la historia y el pasado, por lo que parece ajustarse, mejor que ningún otro, a la meta aquí propuesta.

Empezando, como hemos dicho, por el adjetivo «postmoderno», lo primero que hay que señalar es que la relación de la postmodernidad con la historia es sumamente problemática. Tengamos en cuenta que la postmodernidad supone, al fin y al cabo, un cuestionamiento de todos los grandes valores y absolutos modernos, los grandes relatos o «metarrelatos», en palabras de Lyotard⁴, que venían explicando y dando sentido a la evolución humana, afectando directamente así a la historia. Como madre de todas las narraciones, como el metarrelato por antonomasia, la historia se convierte en el gran enemigo a batir y ve deslegitimados por eso sus datos y verdades infalibles y, con ellos, la objetividad que tradicionalmente se le había supuesto. Todo se complica aún más cuando el arte se introduce en la ecuación, es decir, cuando el arte se conjuga con esa historia ya venida a menos y desacreditada, que es lo que ocurre, ni más ni menos, en Jameson. Porque, curiosamente y según se desprende de la lectura de su texto, esta época que ha perdido su confianza en la historia –como en todo lo demás– hace resurgir al mismo tiempo un vivo interés por las cuestiones históricas, hasta tal punto que habla el filósofo de un historicismo «omnipresente, omnívoro y libidinal»⁵, del que se hace eco el arte, por encima de todas las cosas. Ahora bien, esa gestión artística de la historia no es uniforme, sino que admite dos variantes, siendo una de ellas específicamente cinematográfica, que nos remite así a nuestro segundo término de estudio.

Ciertamente, la variante que Jameson llama *nostálgica* la identifica con el arte que aquí nos interesa, el cine, pero no con todo el cine ambientado en épocas pasadas, sino con uno muy concreto, aquel en el que la evocación del ayer es meramente estética o estilística, superficial si se quiere, porque el continente prima en todo momento sobre el contenido, la forma sobre el fondo. Este tipo de películas está bien lejos de las realmente históricas, pues la antigüedad no radica en los asuntos que abordan, sino en toda la parafernalia pseudohistoricista de la que hacen gala para recordar un pasado para siempre ido, según además el recuerdo estereotipado de sus rasgos en el imaginario colectivo o según la imagen socialmente compartida de esa antigüedad, más que según esa antigüedad misma. Esa importancia concedida a la apariencia la conecta Jameson, basándose en Guy Debord⁶, con la tendencia a la espectacularidad en la sociedad postmoderna en tanto sociedad de masas y de los medios de comunicación donde el imperio de la imagen y, por extensión, del engaño y el simulacro que diría Baudrillard⁷, transforma la visión en profundidad de la historia en una visión

4 François LYOTARD, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984.

5 «La lógica cultural del capitalismo tardío», en *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996, pp. 23-72. La cita es de la p. 39.

6 *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2008.

7 Jean BAUDRILLARD, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 2005.

puramente epidérmica⁸, en una trivialización o estetización del pasado donde este queda reducido a espectáculo. Como consecuencia de ello, el cine nostálgico padece la misma «sordera histórica» que afecta según Jameson a la era postmoderna en su conjunto⁹, era que en su incapacidad para ahondar en los acontecimientos del pasado, los recuerda pero como efecto de simple fachada, sin auténtica memoria; de ahí el protagonismo de la moda en este tipo de películas y que como seña de identidad de la sociedad contemporánea, esta vez como sociedad consumista, es, a ojos del pensador marxista, lo más anti-histórico que existe y todo un síntoma de la decadencia de la cultura occidental a manos del capitalismo tardío o más salvaje¹⁰.

Frente a esta modalidad falsamente histórica o directamente *ahistórica*, establece Jameson otra donde la mirada hacia atrás rezuma verdadera historia. Es la modalidad de la arquitectura historicista, cuya complejidad significativa, por oposición al efecto de superficie del cine pseudohistórico, no puede entenderse sin considerar al mismo tiempo la arquitectura moderna y racionalista contra la que ella reacciona¹¹, lo que significa que en su caso sí que existe, a diferencia del anterior, trasfondo o contenido; memoria, al fin y al cabo. Esta se deja sentir en la actitud crítica hacia la belleza funcional que habiendo arrancado con el espíritu de vanguardia de la Bauhaus e imponiendo una tiránica ascética de formas, tuvo sus mejores exponentes en los edificios de Le Corbusier y Mies van der Rohe. El pasado aquí es entonces revisitado, no desde el lamento vacío por su pérdida, como almacén de estilos ya muertos u obsoletos, sino como reivindicación de todas las maneras y visiones arquitectónicas negadas por un racionalismo henchido de sí mismo y convencido de su necesidad y universalidad¹². En resumen y siguiendo a Jameson, la arquitectura historicista trasciende el puro formalismo y el espectáculo huero del cine nostálgico para entregarse a un cometido realmente sólido y consistente: desenmascarar los resortes de poder ocultos tras ciertas prácticas arquitectónicas, en especial la moderna, acudiendo para ello a métodos en ocasiones tan poco ortodoxos como la ironía, la ridiculización o la parodia del ayer aprehendido.

8 Según Inmaculada MURCIA SERRANO, leyendo a Jameson, en «La estética del pastiche postmoderno. Una lectura crítica de la teoría de Fredric Jameson», *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 15 (2010), pp. 223-241.

9 «Introducción», en *Teoría de la...*, p. 11.

10 Según la crítica al tratamiento del pasado en los pensadores marxistas realizada por George STAND y Bryan S. TURNER en «Nostalgia, postmodernism and the critique of mass culture», *Theory Culture and Society*, 2-3 (1988), p. 509.

11 Seguimos a Charles JENCKS como teórico por definición de la arquitectura postmoderna en su estudio, ya clásico, *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1986.

12 Matei CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Tecnos, 2003, p. 274.

2. Cine, recreación histórica y entretenimiento

Pero si por algo hemos escogido el texto de Jameson es para intentar demostrar que las tesis postmodernas de la historia que son aplicables a la serie *Isabel* no son las del cine *pseudohistórico*, sino las de la arquitectura historicista, luego las de un pasado con mucho fondo, y no desfondado. Para defender este argumento, vamos a ayudarnos esta vez del historiador Robert Rosenstone, uno de los promotores de la capacidad del cine para representar y explicar el pasado y, en ese sentido, una de las primeras voces en anunciar el enorme desafío que el cine supondría para la idea académica de historia¹³. En efecto, desde los años ochenta aproximadamente, Rosenstone ha venido sosteniendo –en contraposición, sin saberlo, a Jameson– que el cine contiene realmente historia, incluso que la hace, solo que con imágenes en vez de palabras, lo que ha obligado a ampliar y redefinir el concepto establecido de la misma, nada más y nada menos que el de las prácticas historiográficas decimonónicas de signo positivista¹⁴. Solo desde esa reconceptualización histórica, es posible ver el cine, dice el teórico californiano, como algo más que una puesta en escena de las crónicas en las que puede basarse un director para hacer una película. Porque, si el cine se limita a eso, a ilustrar enciclopédicamente los textos, como parece exigir Jameson para que haya profundidad histórica, incitan más al bostezo y al sueño, opina Rosenstone, que al conocimiento histórico¹⁵. Pero tampoco se trata de lo contrario: de fabular el pasado reduciéndolo a un relato de pasión o de aventuras al más puro estilo del cine comercial hollywoodiense¹⁶; relato –es posible añadir enlazando con Jameson–, donde siendo el ingrediente principal el espectáculo, no queda sino desconfiar, como hace el filósofo, de las películas históricas postmodernas.

La pregunta es entonces inmediata: ¿qué tratamiento del pasado cabe esperar del cine para que sea portador de verdadera historia?. Rosenstone responde sin ambages: la reconstrucción, al igual que en la ciencia histórica, pues por mucho que esta crea reflejar los hechos pretéritos como un espejo, lo que hace en realidad es reconstruirlos, porque además no puede hacer otra cosa, como ha puesto de relieve el giro narrativo de los procesos historiográficos, en el último tercio del siglo XX, bajo el influjo estructuralista. A este respecto, explica Juan Jesús Aguilar que uno de los fundamentos de la teoría postmoderna de la historia es la falta de correspondencia precisamente entre

13 De sus muchos escritos en este sentido, nos valdremos aquí de los siguientes: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*, Barcelona, Ariel, 1997; «Inventando la verdad histórica en la pantalla», en G. Camarero, B. De las Heras y V. De Cruz (eds.), *Una ventana indiscreta...*, pp. 9-18; y «La película histórica como campo, como modo de pensamiento (historiar) y un montón de malas jugadas que le hacemos a los muertos», en Ángel Luis Hueso Montón y Gloria Camarero Gómez (coords.), *Modelos de interpretación para el cine histórico*, Universidad de Santiago de Compostela, 2013, pp. 74-85.

14 Para una ampliación de este proceso, ver Juan Jesús AGUILAR OSUNA, «La historia se funde con la ficción, el hecho se confunde con la fábula: historia y postmodernidad», en Manuel Almagro Jiménez (ed.), *Representaciones de la postmodernidad: una perspectiva interdisciplinaria*, Sevilla, Arcibel Editores, 2011, pp. 225-275.

15 *El pasado en imágenes...*, p. 17.

16 *Ibid.*, p. 18.

la historia escrita y el pasado fenomenológico y extradiscursivo sobre el que escribe. El motivo es que la aproximación a ese pasado es siempre textualizada, o sea, organizada en estratos de lecturas e interpretaciones que hacen que ese pasado sea al final más narrativo que factual, o directamente, más *recreado* que *real*¹⁷. Sale así a relucir el término que aún teníamos pendiente, la «recreación», que en estrecho vínculo con la reconstrucción de Rosenstone, indica que los textos son igual de válidos –o no válidos– que las películas para conocer el pasado: todos son productos subjetivos, revestidos, sin embargo, de objetividad. Llegamos así al punto más conflictivo, sin duda, para la historia académica, la *invención*, que siendo común, como vemos, a ambos tipos de discursos, en papel y en fotogramas, es más acusada en este último por la necesidad de llevar a imagen lo que los textos no recogen a veces ni con palabras.

Por consiguiente, el recurso a la invención en las películas de época –invención «verdadera», matiza Rosentone, en la medida en que se les presupone concordancia con los hechos e interpretaciones acreditados por el *corpus* histórico¹⁸–, no es deliberado ni caprichoso, sino que viene exigido por las propias características del medio audiovisual, gracias a las cuales la historia filmada llega a donde la escrita no podrá nunca llegar: a «humanizar el pasado», afirma Rosenstone¹⁹; a identificar el receptor con los hechos e introducirlo así en la trama, afirmó en su día Aristóteles²⁰, no con relación al cine, obviamente, sino a la tragedia antigua, cuyos presupuestos son extrapolables de un caso a otro en base al relato común que los une y vertebrado según la fórmula clásica de planteamiento, nudo y desenlace²¹. Esta experiencia mucho más fuerte y, desde luego, mucho más viva de la historia está en consonancia con el objetivo del cine, que es el entretenimiento, desde el enfoque de la cultura popular, o la experiencia estética, desde el de la alta cultura, donde las posibilidades oscilan entre la emoción aristotélica y la reflexión de tipo brechtiano²². Lo que no persigue, en ningún caso, es la documentación, como sí hacen, en cambio, los escritos históricos. Esta diferencia de miras hace que el regreso al pasado en las películas no tenga que ser riguroso y veraz como el de los libros; basta con que sea *verosímil*, como dejó asentado también Aristóteles para el drama en contraste precisamente con la historia como disciplina²³. Más que recoger entonces lo que ocurrió –algo que, a la luz de lo que venimos diciendo, tampoco haría la historia escrita–, el cine recoge lo que *pudo ocurrir*, anteponiendo así, como en la antigua tragedia, plausibilidad a exactitud, al ser la credibilidad lo prioritario, o que los

17 «La historia se funde...», pp. 235-242.

18 R. ROSENSTONE, *El pasado en imágenes...*, p. 60.

19 *Ibid.*, p. 28.

20 *Poética*, 1453b 1-13.

21 Establecida, por cierto, también por Aristóteles en su *Poética* (1449 b 24).

22 Ver ambas posibilidades en Enrique HERRERAS, «El arte de la recepción. Bertolt Brecht contra la *Poética* de Aristóteles», *Estudios Filosóficos*, 59 (2010), pp. 25-42.

23 Dice textualmente Aristóteles: «No es tarea del poeta contar lo sucedido, sino lo que podría suceder y lo que es posible según la verosimilitud o la necesidad. Pues el historiador y el poeta no se diferencian por escribir en prosa o en verso (pues sería posible poner en verso las obras de Herodoto y no sería menos historia con metro que sin metro), sino que se diferencian en que uno cuenta lo que ha sucedido y otro lo que podría haber ocurrido» (*Poética*, 1451a 36).

personajes y acciones mostradas conmuevan al espectador y este se involucre en ellos sin grandes problemas.

En definitiva, que si como dice Julio Montero, en línea con las formulaciones aristotélicas, «la explicación racional exacta y meticulosa mata la esencia del cine»²⁴, la invención en las películas históricas es absolutamente legítima, además de inherente a su idiosincrasia, a la necesidad de mostrarlo todo en la pantalla, desde la vestimenta al mobiliario, pasando por la entonación y la gestualidad. Lejos de ser así su punto débil o reprochable, como los más reacios se empeñan en objetar²⁵, ayuda a vivir en propia piel las situaciones ajenas, como en el drama. A propósito de ello, habla Rosenstone de una serie de estrategias cinematográficas –«artificios», los llama sin remilgos Juan Manuel Orgaz²⁶–, que empleadas en la recreación filmica del ayer ni lo desvirtúan ni lo falsean, sino que le dan, por el contrario, consistencia y fuerza dramática. El interés que tienen para nosotros es que van dotando de fondo y contenido a las imágenes a medida que van aumentando la carga inventiva en ellas, o más exactamente y conectando con Jameson, van volviéndolas cada vez más históricas conforme van poniendo entre interrogantes la misma historia a la que hacen referencia –especialmente, en la última de ellas–, como sucede, ni más ni menos, según Jameson, en la arquitectura historicista. Qué mejor para entender esta paradoja –que ha llevado a tildar el cine histórico postmoderno de «cine de (de)construcción histórica»²⁷– que verla plasmada en *Isabel*, cuya estructura narrativa es, sin embargo, absolutamente convencional y, por ello, totalmente *realista* o adaptada al código cinematográfico más presuntamente objetivo²⁸, y de paso, más fiel a las crónicas positivistas del pasado –como certifica su exposición lineal de hechos (el relato de los mismos respeta el orden en que se dieron, salvo el *flash-back* inicial, que nos sitúa al final de la historia, en el momento de la auto-coronación de Isabel y su proclamación como reina, para dar el salto inmediatamente al principio, a su infancia en Arévalo), la omnisciencia del punto de vista (que nos

24 «La realidad histórica en el cine: el peso del presente», en G. Camarero, B. De las Heras y V. De Cruz (eds.), *Una ventana indiscreta...*, pp. 175-176.

25 Si bien, cada vez son menos, de acuerdo con Fernando Martínez Gil, quien al trazar la evolución en las relaciones entre historia y cine, habla del paso de las «amistades peligrosas» del primer momento a lo que hoy por hoy ha devenido un «love story» en toda regla. Véase «La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas?», *Vínculo de Historia*, 2 (2013), pp. 351-372.

26 «Historia proyectada: relaciones entre el cine histórico y la historia medieval», *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 16 (2006), pp. 291-306.

27 David VERDÚ SCHUMANN, «Hacia un cine histórico postmoderno: las películas de (de)construcción histórica», en José María Caparrós Lera (coord.), *Història & Cinema. 25 aniversari del Centre d'Investigacions Film-Història*, Universidad de Barcelona, 2009, pp. 277-295. Aunque en un principio ambas denominaciones eran equivalentes, con posterioridad ha señalado Verdú una gran diferencia con relación a la segunda: mientras que el cine histórico postmoderno es un cine experimental y *alternativo*, el de deconstrucción histórica sería ya propiamente comercial, porque su reescritura de la historia, sus códigos de representación, son ya familiares al gran público. Del mismo autor, «El cine de historia postmoderno según Rosenstone: una propuesta de ampliación», en A. L. Hueso y G. Camarero (coords.), *Modelos de interpretación...*, pp. 287-304.

28 El conocido como Modo Representativo institucional (MRI). Para más señas, véase Noël BURCH, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987.

pone a los espectadores en situación de ventaja respecto a los personajes en el conocimiento de los hechos, ya que nosotros los sabemos de antemano) o el uso de la cámara objetiva (colocándonos a la altura de la mirada de esos personajes y desde fuera de los mismos para asistir a lo que se cuenta o se dice)²⁹-. Esa paradoja, traducida en términos de las estrategias de Rosenstone, da como resultado las siguientes:

2.1. Condensación

La muestra más clara de esta estrategia está en la misma forma de exponer la vida de Isabel en torno a la que gira la serie, cuyos primeros e idílicos diez años transcurridos en Arévalo son obviados por completo para hacer arrancar la trama en los momentos previos a concebir un vástago el rey Enrique IV, hecho tras el cual Isabel y su hermano Alfonso son llamados a palacio y apartados de su madre, viuda de Juan II de Castilla; esta comprensión temporal es aún mayor si nos fijamos en la edad de la protagonista sugerida en la pantalla, sobre unos quince años. El alejamiento de los hechos se limita en este caso –es de suponer– a ahorrarle al espectador aspectos irrelevantes para la acción por venir. Pero hay más ejemplos de condensación, como la caracterización del personaje de Gonzalo Chacón, mayordomo y tesorero de los dos infantes durante su estancia en Arévalo, a quien la serie atribuye un papel casi paternal, cuando todo apunta a que en puestos cercanos y de poder debió haber personas con más influencia sobre la futura reina. Se funde de ese modo en él la figura del tutor con la del sirviente leal en un medio tan peligroso y hostil a veces como la corte.

2.2. Alteración

Entre las modificaciones de hechos documentados, que es en lo que consiste este artificio, cabe mencionar: el traslado de la residencia en Arévalo del Palacio de Juan II –hoy derruido– al castillo de esa misma localidad³⁰; y la enajenación y postración en cama de Isabel de Portugal, madre de Isabel de Castilla, décadas antes de que esta realmente enfermara y muriera, para asociar filmicamente el fatal desenlace al arrebato de sus hijos e intensificar así la acción dramática; igualmente se altera la diferencia de edad entre Isabel y Fernando de Aragón, quien no era, como aparece en la serie, mayor que ella bastantes años sino algo menor, pero con ello se hace concordar la fuerte personalidad del actor con la que tuvo también, al parecer, el personaje al que él da vida en la pequeña pantalla³¹.

29 Rasgos, todos ellos, que hacen desaparecer las marcas de enunciación, según denominación de la narrativa fílmica, y crean la ilusión de transparencia o de que el espectador está asistiendo a los hechos mismos. Ver Jesús GONZÁLEZ REQUENA, *El espectáculo informativo*, Madrid, Akal, 1989.

30 Según el especialista en la figura isabelina y cronista oficial de Arévalo, Ricardo GUERRA SANCHO, *La labor de un cronista* [en la red]. Disponible en <http://www.cronistasoficiales.com/?p=1650> [Consulta: 1/5/2014].

31 Según información de Ricardo Guerra, recogida en Julián DÍEZ, *La serie a debate, ¿cómo de real es Isabel?* [en la red]. Disponible en <http://www.xlsemanal.com/actualidad/20131027/serie-debate-como->

2.3. Metáfora

Hay dos detalles especialmente que hablan por sí solos de esta tendencia, en suma, a la simbolización. En uno de ellos, la reina Juana de Avis, mujer de Enrique IV, llora mientras contempla una escena de alcoba entre dos amantes, que se convierte en símbolo inmediato para el espectador de su frustrada vida sexual. El otro es la propia cabecera de la serie, que resulta de lo más elocuente también desde el enfoque de la invención verdadera de Rosenstone: en ella, se ve volando un águila como la que Isabel y Fernando adoptaron como emblema de su reinado, de ahí que sobrevuele dos caminos que convergen al final en uno, al igual que dos fueron también los reinos de los que ellos eran respectivamente soberanos y que acabaron convergiendo asimismo en una sola monarquía. Al tiempo que ello ocurre, suena de fondo el tema compuesto por Federico Jusid, «Anima mea», en alusión a lo que Castilla significó para Isabel, su alma, su vida entera y, por ende, lo que la serie pretende dar a conocer también del personaje protagonista³².

2.4. Invención –propiamente dicha–

Siendo este supuesto el de aquellos pasajes donde se ignora sin más la realidad, no puede haber, naturalmente, constancia alguna de ellos en las crónicas. No la hay, por ejemplo, de que Beltrán de la Cueva salvara la vida del rey Enrique IV en una batalla contra los musulmanes, tal y como afirma el monarca en un momento dado mientras enseña la cicatriz que la contienda dejó grabada en el torso del noble y militar castellano. Pero es el modo hallado por el guionista para escenificar las excelentes relaciones entre los dos personajes pese a los rumores de las presuntas aventuras de Beltrán con la reina Juana. Tampoco parece haber documentos que avalen que los nobles del reino juraran ante notario que la recién nacida no era hija del soberano, como da a entender la serie. Sin embargo, con esta distorsión de hechos se resalta la importancia que el nacimiento de la hija de Enrique IV –recordemos, apodado el impotente–, tuvo para sus futuros encuentros y desencuentros con Isabel por los derechos dinásticos y, una vez fallecido este, para los encuentros y desencuentros de Isabel con su sobrina, que acabarían, como ya sabemos, en guerra civil. En principio, ni lo uno ni lo otro ocurrió, porque carecemos de pruebas escritas que lo confirmen, pero *pudo haber ocurrido*, en el sentido aristotélico de la expresión, por lo que tampoco habría por qué descartarlo en su plasmación fílmica.

-real-6452.html [Consulta: 6/5/2014].

32 Siguiendo las declaraciones de los propios responsables de la serie. Véase Rocío PONCE, *¿Por qué nos gusta Isabel?* [en la red]. Disponible en <http://www.abc.es/tv/series/20121204/abci-isabel-claves-exito-201212031554.html> [Consulta: 7/5/2014].

2.5. Anacronismo

Conviene aclarar, antes de nada, que este recurso, a diferencia de los anteriores, frecuentes en el cine histórico convencional o de verdad, como diría Jameson, es exclusivo de la recreación cinematográfica postmoderna de la historia, de manera que es el más susceptible de relacionar también, como pretendemos, con los argumentos del filósofo. Hay que precisar igualmente que los anacronismos a los que nos referiremos aquí no son los puramente visuales, que los hay y muchos –como que los atuendos femeninos parezcan en ocasiones más románticos que medievales, que el marqués de Villena vista entero de cuero negro al estilo *Matrix* o que los músicos de la corte de Enrique toquen en el siglo XV un instrumento del XVI como el violonchelo–, porque sería quedarnos en el nivel superficial de la amalgama, el collage o el *pastiche* de estilos que asimila Jameson a la nostalgia³³. Los que abordaremos aquí son, por el contrario, aquellos, que extremando la invención, revelan auténticas semejanzas entre *Isabel* y la arquitectura historicista según Jameson, por cuanto evidencian un nivel de significado realmente profundo. Son los anacronismos que, sin ser ni mucho menos accidentales o producto del descuido³⁴, hacen de Isabel un personaje contemporáneo o dan sentido en el presente a los hechos pretéritos que se relatan; anacronismos, gracias a los cuales, la serie demuestra ser mucho más que una ventana abierta al Medioevo³⁵; que tiene densidad intelectual, ya que mediante la sensación de extrañeza y falta de familiaridad que transmiten³⁶, superan la respuesta emocional e identificativa del drama aristotélico y se adentran en el terreno de la distancia y la reflexión del teatro de Bertolt Brecht; anacronismos que confirman, en definitiva, la creencia de Linda Hutcheon o Matei Calinescu en que la postmodernidad dista de ser una época ahistórica, desfondada o desmemoriada³⁷.

Dos son los anacronismos fundamentales a este respecto. Uno es el que se da cuando buscando Enrique esposo para su hermanastra Isabel y encontrarlo en Alfonso V de Portugal, esta expresa a su doncella y amiga Beatriz de Bobadilla su determinación de no casarse más que con quien ella elija y, de hecho, lo rechaza, como hace después también con el marqués de Guyena. El otro tiene que ver con el problema de fondo de aquel momento, el de la unidad de los dos reinos, Castilla y Aragón, para conformar un solo Estado fuerte, sólido y moderno llamado España. En ambos casos, la aproximación al pasado es increíblemente actual, a la vez que provocativa³⁸:

33 I. MURCIA, «La estética del *pastiche*...».

34 Un muestrario de los mismos puede consultarse en Julio VILARIÑO CABEZAS, «De romanos y relojes. Anacronismo y performatividad cinematográficos como elementos para una dialéctica histórica», en A. L. Hueso y G. Camarero (coords.), *Modelos de interpretación...*, pp. 305-318.

35 Emulando la metáfora de la ventana abierta al mundo con la que los pintores renacentistas identificaban sus cuadros tras el hallazgo representativo de la perspectiva.

36 E. HERRERAS, «El arte de la recepción...», p. 38.

37 Linda HUTCHEON, *A poetics of postmodernism. History, theory and fiction*, Nueva York/Londres, Routledge, 2005, p. 87. M. CALINESCU, *Cinco caras...*, p. 276.

38 R. ROSENSTONE, «Inventando la verdad histórica...», p. 16.

en el primero, como ha señalado la crítica³⁹, tenemos un comportamiento impropio en una mujer medieval; más todavía, cuando se acordó el casamiento entre Isabel y Fernando, ellos, al parecer, ni se conocían. El anacronismo consiste aquí en proyectar nuestra sensibilidad feminista de inicios del siglo XXI sobre los cánones y convenciones sociales de un tiempo distinto que dictaba sumisión absoluta del sexo femenino al masculino. Mostrándola, por tanto, reticente a asumir el papel que la sociedad de la época le otorgaba, la caracterización del personaje de Isabel de Castilla, es cierto que desoye lo que dicen las crónicas, pero por eso resulta reveladora también de que como crónicas, como simples discursos, no dejan de ser constructos narrativos determinados ideológica y culturalmente; de ahí que a su presunta verdad contraponga otra igual de condicionada, y desde luego evitada, a través de la cual ofrecer una visión histórica más plural y honesta; una contra-verdad o contra-narrativa antipatriarcal que obliga a revisar la Historia con mayúsculas, que desde esta óptica, el tratamiento que merecería, acudiendo de nuevo a Linda Hutcheon, sería el de las minúsculas⁴⁰.

Más complejo aún es el segundo caso, donde la mirada hacia atrás puede y debe leerse en clave de actualidad, de acuerdo con Marc Ferro⁴¹, padre de los estudios en el campo de las relaciones entre historia y el cine junto a Pierre Sorlin, esto es, como una transposición de los problemas del presente al pasado y que en *Isabel* apunta a la unidad de España, hoy por hoy amenazada. Esto quiere decir que, comentando nuestro pasado, la serie diserta al mismo tiempo sobre nuestro presente y recuerda con ello que están íntimamente ligados. De no ser así, el territorio que a día de hoy encarnaría esa amenaza –el mismo, no por casualidad, que en la serie da más quebraderos de cabeza al rey Juan II de Aragón y, tras él, a su hijo Fernando– no habría impedido la grabación de parte de la segunda temporada en uno de sus edificios más emblemáticos, arguyendo falta de rigor histórico⁴². Si lo hicieron fue porque captaron en lo visible el mensaje invisible que encerraba, siguiendo a Sorlin⁴³: el debate abierto y la respuesta narrativa ofrecidos por *Isabel* a la España de nuestro tiempo; lo que no deja de causar asombro, dicho sea de paso, habida cuenta que la productora de la serie –la empresa Diagonal TV–, procedente de allí mismo, al igual que gran parte del elenco de actores, es parte implicada en la dimensión actual del problema, como prueba un detalle, para nada despreciable, como es que la palabra «España» no sea pronunciada ni una sola

39 Ramón Sánchez, presidente de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. Recogido en Gorka DÍEZ, *La serie Isabel engancha sin desvirtuar la historia* [en la red]. Disponible en http://eldiadiigital.es/not/64631/la_serie_¿isabel_¿engancha_sin_desvirtuar_la_historia [Consulta: 1/5/2014].

40 L. HUTCHEON, *A poetics of...*, pp. 91-95.

41 *El cine, una visión de la historia*, Madrid, Akal, 2008, p. 163. Pero también *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995, y *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

42 Ver Ideal.es, *La oposición crítica a Trías la censura al rodaje de Isabel en el Saló del Tinell de Barcelona* [en la red]. Disponible en <http://www.ideal.es/jaen/20130918/gente/oposicion-critica-trias-censura-rodaje-isabel-salo-tinell-barcelona-201309180351.html> [Consulta: 1/5/2014].

43 «Cine e historia, una relación que hace falta repensar» en G. Camarero, B. De las Heras y V. De la Cruz (coords.), *Una ventana indiscreta...*, pp. 19-31. Ver también *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990*, Barcelona, Paidós, 1996, y *Sociología del cine*, México, FCE, 1985.

vez en toda la serie, cuando se sabe que circulaba en la época, y se emplee en su lugar «Castilla», para no herir susceptibilidades⁴⁴.

3. *Isabel*: un trabajo legítimo de historia

Queda patente así que la serie *Isabel* se inscribe, ciertamente, en los parámetros post-modernos de la arquitectura historicista: reconocemos en ella, al igual que Jameson en esta otra forma artística, una preocupación por los hechos que se impone al afán ornamental y decorativo propio de la espectacularidad, a las «lustrosas cualidades de la imagen»⁴⁵ que detecta el filósofo en el cine nostálgico. No en vano, una de las críticas más repetidas a la serie ha sido precisamente la pobre escenografía y el abuso del croma en las escenas exteriores –motivado, todo hay que decirlo, por un presupuesto muy limitado–, escenas que por eso mismo son escasas en comparación con las interiores. Siendo en estas otras donde se desarrolla realmente la trama, dejan entrever que son, en efecto, los diálogos y las relaciones entre personajes lo que realmente importa, porque orientan la atención hacia el significado que hay más allá de la pura imagen, hacia el componente racional que existe y desborda el emotivo. Ese significado está concebido además como revisión de la historia, de la pasada y también de la presente, de ahí sus licencias, que quedan así plenamente justificadas; o mejor, induce a pensar, por medio de ellas, que en el pasado están las claves para entender y descifrar el presente, algo que ha formado parte, por cierto, de la investigación histórica desde siempre⁴⁶. Desde esta perspectiva, no es que *Isabel* sirva para conocer el personaje de la última reina medieval ibérica, no es que brinde un conocimiento histórico válido de ese período –como nos preguntábamos al principio–, es que actualizando ese personaje y conectando aquellos hechos con estos debiera ser entendida como un trabajo sencillamente bueno sobre nuestra historia, la de antes y la de ahora.

542

4. Referencias

4.1. Bibliográficas

- AGUILAR OSUNA, Juan Jesús, «La historia se funde con la ficción, el hecho se confunde con la fábula: historia y postmodernidad», en Manuel Almagro Jiménez (ed.), *Representaciones de la postmodernidad: una perspectiva interdisciplinar*, Sevilla, Arcibel Editores, 2011, pp. 225-275.
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. trilingüe de Agustín García Yebra, Madrid, Gredos, 1999.

44 Ver opinión al respecto de Óscar Villaroel, medievalista de la Universidad Complutense de Madrid, recogida en J. DÍEZ, *La serie a debate...* [en la red]. Disponible en <http://www.xlsemanal.com/actualidad/20131027/serie-debate-como-real-6452.html> [Consulta: 6/5/2014].

45 «La lógica cultural...», p. 40.

46 R. ROSENSTONE, *El pasado en imágenes...*, p. 18.

- BARRIO BARRIO, José Antonio, «La Edad Media en el cine del siglo XX», *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 15 (2005), pp. 241-268.
- BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 2005.
- BURCH, Noël, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987.
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Tecnos, 2003.
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2008.
- FERRO, Marc, *El cine, una visión de la historia*, Madrid, Akal, 2008.
- FERRO, Marc, *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *El espectáculo informativo*, Madrid, Akal, 1989.
- HERRERAS, Enrique, «El arte de la recepción. Bertolt Brecht contra la Poética de Aristóteles», *Estudios Filosóficos*, 59 (2010), pp. 25-42.
- HUESO, Ángel Luis, «La biografía o el papel de los grandes personajes en el cine», en Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz (eds.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Madrid, Ediciones JC, 2008, pp. 97-104.
- HUTCHEON, Linda, *A poetics of postmodernism. History, theory and fiction*, Nueva York/Londres, Routledge, 2005.
- JAMESON, Fredric, «La lógica cultural del capitalismo tardío», *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996, pp. 23-72.
- JAMESON, Fredric, «Introducción», *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996, pp. 9-22.
- JENCKS, Charles, *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1986.
- LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando, «La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas?», *Vínculo de Historia*, 2 (2013), pp. 351-372.
- MONTERO, Julio, «La realidad histórica en el cine: el peso del presente», en Gloria Camarero, Beatriz De las Heras y Vanessa De Cruz (eds.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Madrid, Ediciones JC, 2008, pp. 175-176.
- MURCIA SERRANO, Inmaculada, «La estética del pastiche postmoderno. Una lectura crítica de la teoría de Fredric Jameson», *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 15 (2010), pp. 223-241.
- ORGAZ, Juan Manuel, «Historia proyectada: relaciones entre el cine histórico y la historia medieval», *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 16 (2006), pp. 291-306.
- ROSENSTONE, Robert, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*, Barcelona, Ariel, 1997.
- ROSENSTONE, Robert, «Inventando la verdad histórica en la pantalla», en Gloria Camarero, Beatriz De las Heras y Vanessa De Cruz (eds.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Madrid, Ediciones JC, 2008, pp. 9-18.
- ROSENSTONE, Robert, «La película histórica como campo, como modo de pensamiento (historiar) y un montón de malas jugadas que le hacemos a los muer-

- tos», en Ángel Luis Hueso Montón y Gloria Camarero Gómez (coords.), *Modelos de interpretación para el cine histórico*, Universidad de Santiago de Compostela, 2013, pp. 74-85.
- SORLIN, Pierre, «Cine e historia, una relación que hace falta repensar» en Gloria Camarero, Beatriz De las Heras y Vanessa De la Cruz (coords.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Madrid, Ediciones JC, 2008, pp. 19-31.
- SORLIN, Pierre, *Sociología del cine*, México, FCE, 1985.
- SORLIN, Pierre, *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990*, Barcelona, Paidós, 1996.
- STAND, George y TURNER, Bryan S., «Nostalgia, postmodernism and the critique of mass culture», *Theory Culture and Society*, 2-3 (1988), p. 509.
- VERDÚ SCHUMANN, David, «Hacia un cine histórico postmoderno: las películas de (de)construcción histórica», en José María Caparrós Lera (coord.), *Història & Cinema. 25 aniversario del Centre d'Investigacions Film-Història*, Universidad de Barcelona, 2009, pp. 277-295.
- VERDÚ SCHUMANN, David, «El cine de historia postmoderno según Rosenstone: una propuesta de ampliación», en Ángel Luis Hueso Montón y Gloria Camarero (coords.), *Modelos de interpretación para el cine histórico*, Universidad de Santiago de Compostela, 2013, pp. 287-304.
- 544 VILARIÑO CABEZAS, Julio, «De romanos y relojes. Anacronismo y performatividad cinematográficos como elementos para una dialéctica histórica», en Ángel Luis Hueso Montón y Gloria Camarero (coords.), *Modelos de interpretación para el cine histórico*, Universidad de Santiago de Compostela, 2013, pp. 305-318.

4.2. Digitales

- DÍEZ, Gorka, *La serie Isabel engancha sin desvirtuar la historia* [en la red]. Disponible en http://eldiadicional.es/not/64631/la_serie__isabel__engancha__sin_desvirtuar_la_historia [Consulta: 1/5/2014].
- DÍEZ, Julián, *La serie a debate, ¿cómo de real es Isabel?* [en la red]. Disponible en <http://www.xlsemanal.com/actualidad/20131027/serie-debate-como-real-6452.html> [Consulta: 6/5/2014].
- GUERRA SANCHO, Ricardo, *La labor de un cronista* [en la red]. Disponible en <http://www.cronistasoficiales.com/?p=1650> [Consulta: 1/5/2014].
- Ideal.es, *La oposición crítica a Trías la censura al rodaje de Isabel en el Saló del Tinell de Barcelona* [en la red]. Disponible en <http://www.ideal.es/jaen/20130918/gente/oposicion-critica-trias-censura-rodaje-isabel-salo-tinell-barcelona-201309180351.html> [Consulta: 1/5/2014].
- PONCE, Rocío, *¿Por qué nos gusta Isabel?* [en la red]. Disponible en <http://www.abc.es/tv/series/20121204/abci-isabel-claves-exito-201212031554.html> [Consulta: 7/5/2014].