

La materialización fílmica del periodo tardomedieval en *Los señores del acero* (Paul Verhoeven, 1985): dirección artística y diseño de vestuario *

The Filmic Materialisation of the Late Middle Ages in the Film *Flesh and Blood* (Paul Verhoeven, 1985): Art Direction and Costume Design

JOSÉ JAVIER ALIAGA CÁRCELES

Facultad de Letras. Universidad de Murcia. Campus de La Merced. 30001 Murcia.

josejavier.aliaga@um.es

ORCID: 0000-0003-0524-0823

JOSÉ MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

josemartinezfernandez744@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9457-0394

Recibido: 16/02/2018. Aceptado: 09/11/2018

Cómo citar: Aliaga Cárceles, José Javier / Martínez Fernández, José: “La materialización fílmica del periodo tardomedieval en *Los señores del acero* (Paul Verhoeven, 1985): dirección artística y diseño de vestuario”, *BSAA arte*, 84 (2018): 379-396.

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.84.2018.379-396>

Resumen: Para la recreación del periodo tardomedieval en la película *Los señores del acero*, dirigida por Paul Verhoeven en 1985, el departamento de dirección artística contó con Félix Murcia al frente de la dirección artística e Yvonne Blake como responsable del diseño de vestuario. La labor llevada a cabo por ambos profesionales exigió una minuciosa investigación histórico-artística que tuvo como finalidad primordial dotar de verosimilitud a los hechos representados en la obra de ficción ambientada en 1501. Por ello, en este trabajo se analizan todos aquellos elementos presentes en la puesta en escena que contribuyeron a la ambientación de la película, desde sus escenarios hasta los figurines y los elementos de atrezzo que la integran.

Palabras clave: escenografía cinematográfica; diseño de vestuario; Félix Murcia; Yvonne Blake; Tardomedievo.

Abstract: *Flesh and Blood* was directed by Paul Verhoeven in 1985. The Department of art direction worked to reach a recreation of the Late Middle Ages in the film. It was headed by Félix

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación I+D HAR2017-83666-P, titulado *El documental de arte en España (1939-1975)* y financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, y al amparo de la ayuda para la formación del profesorado universitario: FPU16/00799 otorgada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Murcia, who was in charge of the art direction; and Yvonne Blake, who faced the organisation of the costume design. The work developed by both of them required a detailed historic-artistic research whose aim was to give plausibility to the facts performed in the fiction work, which was set in 1501. So, along the current paper all the elements which can be found in the staging are analysed since all of them played an important role in the film setting. These elements are the different scenarios, figurines and props which were involved in the staging.

Keywords: film scenography; costume design; Félix Murcia; Yvonne Blake; Late Middle Ages.

INTRODUCCIÓN

La Edad Media ha estado presente en la gran pantalla prácticamente desde los inicios del cine, siendo uno de los primeros filmes conocidos ambientados en esta época la obra *Jeanne d'Arc* de George Méliès (1900). La lectura histórica que ha hecho la cinematografía del medievo ha partido tanto de los referentes iconográficos y literarios, como de la propia reflexión histórica, conformando dentro del imaginario fílmico dos aproximaciones distintas al periodo. Una de ellas es la de aquellas películas que han tratado la Edad Media desde un punto de vista romántico, donde es visible el ideal caballeresco, con ciudades y castillos de aspecto pulcro; y la otra es la de aquellos filmes que han representado el medievo como una edad oscura y sucia, donde imperan las guerras, las plagas y el hambre,¹ como es el caso de *Los señores del acero* (Paul Verhoeven, 1985).

Las primeras reflexiones científicas sobre el interés histórico de las imágenes cinematográficas fueron formuladas en la década de los setenta por el historiador francés Marc Ferro, vinculado a la escuela de los *Annales*, que llamó la atención sobre la “lectura histórica” de la película, según la cual, el cine, en tanto que producto de la cultura, se erigía como una fuente más para la historia.² Con planteamientos similares, pero diferenciados, fue seguido por otros investigadores como Pierre Sorlin o Marcel Oms que con sus aportaciones ampliaron las perspectivas de las relaciones entre cine e Historia. Precisamente, en este contexto, surgieron voces detractoras por parte de historiadores que vieron en ciertos films históricos aproximaciones anacrónicas,³ tal y como expresó George Duby en su célebre artículo *L'historien devant le cinéma*.⁴

En este sentido, uno de los aspectos más criticados hacia algunas películas históricas ha sido, precisamente, la falta de fidelidad histórica a la hora de

¹ Barrio Barrio (2005): 243-244.

² Ferro (1995): 27.

³ Sobre los anacronismos en las películas de ficción ambientadas en la Edad Media, v. Amy de la Bretèque (2004): 47-89.

⁴ “Je proclame le droit qu’a l’historien d’imaginer. Cependant son devoir est aussi de contenir son rêve dans les limites du connaissable, de demeurer véridique et de veiller à s’interdire tout anachronisme. De se taire, s’il ne peut être absolument sûr d’éviter celui-ci”, v. Duby (1984): 82.

representar los acontecimientos y abordar la dirección artística. Sin embargo, aunque el cine histórico de ficción puede permitirse ciertas licencias tanto en el argumento como en la construcción de su aspecto visual, ha de ser fiel al principio de la verosimilitud. Esto es lo que lleva al escenógrafo Félix Murcia a manifestar que en dirección artística: “hay que saber todo lo que se sabe para inventar de manera verosímil lo que no se sabe”.⁵ En efecto, la imagen fílmica propone una manera alternativa de contar la historia, que se contrapone a la historia oficial, a la disciplina de la Historia con mayúsculas.⁶ Por ello, la presencia de elementos pertenecientes a la misma etapa histórica en la que transcurre la acción de la película, pero que corresponden a siglos anteriores o posteriores al momento histórico abordado por esta, más que presentarse como un anacronismo, tienen como cometido situar al espectador en la época por medio de referentes icónicos reconocibles dentro del imaginario de periodo abordado.⁷

La materialización fílmica del periodo tardomedieval llevada a cabo en *Los señores del acero* contó con un equipo de profesionales de primera índole en el seno del departamento de dirección artística. Félix Murcia, al frente de la dirección artística, e Yvonne Blake, como responsable de la dirección de vestuario, acometieron la creación del aspecto visual de la película, que consiguió dotar de expresividad y verosimilitud histórica a todos los elementos presentes en la puesta en escena.

El origen de este proyecto se situaba en una propuesta inicial que Verhoeven había concebido en formato de serial televisivo, cuyo argumento estaba inspirado en los hechos acaecidos en el siglo XVI durante el asedio de la ciudad de Münster. Sin embargo, partiendo de esta propuesta inicial, se planteó reconvertirla en la trama de la película coproducida entre los Estados Unidos, Holanda y España, *Los señores del acero*.⁸

El film comienza con el saqueo de una ciudad llevado a cabo por un grupo de mercenarios, capitaneado por Hawkwood, al servicio de las tropas de Arnolfini, quien les promete disponer de veinticuatro horas de pillaje si consiguen hacerse con el control de la ciudad. Lograda la victoria, Arnolfini no cumple con su promesa y después de desarmarlos, los expulsa de la ciudad. Los mercenarios, liderados por Martin, como represalia secuestran a Agnes, la prometida de su hijo Steven. Con el fin de rescatarla, las tropas de Arnolfini asedian un castillo en el que se refugian los mercenarios.

⁵ Sobre este aspecto, la obra Cánovas Belchí / Camarero Gómez (eds.) (2018) compila los distintos trabajos que abordan la labor desarrollada por este director artístico.

⁶ Rosenstone (2014): 26.

⁷ Elliott (2010): 9-12.

⁸ Matellano (2006): 168.

1. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: SELECCIÓN Y TRANSFORMACIÓN DE LOS ESCENARIOS

La labor desarrollada por Félix Murcia en el marco de la dirección artística en España se sitúa entre la gran época de la construcción de decorados en estudios y la irrupción de la tecnología digital en el diseño escenográfico.⁹ Un momento que supone un punto de inflexión tanto en la planificación y en los métodos de trabajo como en la forma de acometer los proyectos de dirección artística.¹⁰ En este contexto, el principal cometido del director artístico es la selección y la transformación de aquellos espacios en los que se va a desarrollar la acción según las pautas establecidas en el guion.¹¹ Esta tarea requiere de una fase previa de investigación y documentación que tiene como finalidad dotar de verosimilitud a los espacios elegidos para ser sometidos a intervenciones.¹²

Para la selección de aquellos escenarios históricos en los que iba a tener lugar el rodaje de *Los señores del acero*, Félix Murcia tuvo que atender, en primer lugar, a los condicionantes espacio-temporales concretados en el guion, que situaba la película en un lugar indeterminado de Europa occidental en el año 1501. A partir de este momento, en una segunda fase, procedió a la búsqueda de aquellos escenarios fechados con anterioridad a ese año fronterizo que pudieran servirle como punto de partida para planter sus intervenciones. En este sentido, los lugares seleccionados fueron: Ávila, Cáceres y Cuenca.

1. 1. Ávila

La secuencia inicial del film, que muestra el asedio de una ciudad – imprecisa– por parte del ejército mercenario dirigido por Arnolfini, está presidida por la muralla de la ciudad de Ávila, que configura la imagen exterior de la urbe. La aparición de este escenario en películas de ficción se remonta a los años cuarenta con *Reina Santa* (Rafael Gil, 1947). A partir de este momento, y en las décadas sucesivas se convirtió en un espacio filmico recurrente, como lo ponen de manifiesto los títulos: *El caballero negro* (Tay Garnett, 1954), *Orgullo y Pasión* (Stanley Kramer, 1957), *The 3 words of Gulliver* (Yack Sher, 1960), *Teresa de Jesús* (Juan de Orduña, 1961), *Campanadas a medianoche* (Orson Welles, 1965), *Golfus de Roma* (Richard Lester, 1966), *The Phynx* (Lee H. Katzin, 1970), *Las estrellas están verdes* (Pedro Lazaga, 1973), *Teresa de*

⁹ “Posiblemente, en un futuro cercano estas tecnologías que se han empezado a aplicar a la escenotecnia llegarán a generar totalmente y para todo tipo de películas –no solo las fantásticas– los espacios escénicos, sin necesidad de que sean construidos físicamente”, señala el propio director artístico, v. Murcia (2002): 212.

¹⁰ Gorostiza (1997): 103.

¹¹ Aliaga Cárceles (2018): 19.

¹² Ramírez (2003): 58.

Jesús (Josefina Molina, 1984). A esta trayectoria, y teniendo en cuenta la película de *Los señores del acero*, se sumaron otros títulos –*Extramuros* (Teodoro Escamilla, 1985), *Los alegres pícaros* (Mario Monicelli, 1988), *La sombra del ciprés es alargada* (Luis Alcoriza, 1990), *Shevernatze, una epopeya marcha atrás* (Pablo Palazón, 2007), *Teresa, el cuerpo de Cristo* (Ray Loriga, 2007), *Adolfo Suárez, el Presidente* (Sergio Cabrera, 2010)– que hicieron de las murallas de Ávila un lugar reconocible dentro del imaginario fílmico. Así, la presencia de este escenario tanto en películas de la cinematografía nacional como internacional contribuyó a la configuración de la “personalidad” identitaria de Ávila en el cine.¹³

La significación de este espacio como lugar elegido para el rodaje de la secuencia inicial de *Los señores del acero* estribaba en que Ávila era una de las pocas ciudades que había conservado sus murallas de época medieval. De los dos kilómetros y medio que recorren los lienzos de muralla con sus puertas principales y torreones, fue el lienzo norte el lugar donde se estableció el set de rodaje. A pesar de que la espadaña del monasterio de Nuestra Señora del Carmen,¹⁴ que había sido construida en 1670 sobre la muralla –ante el riesgo que suponía levantarla sobre la propia construcción del siglo XIV–, se presentaba como un anacronismo en la escenografía de la película, se eligió este lugar por las ventajas que ofrecía. La explanada de terreno anexa a la muralla permitía: por un lado, el establecimiento del equipo de rodaje y, por otro lado, el despliegue de todos los elementos de la puesta en escena que terminarían conformando la atmósfera ambiental del film. Además, en este lienzo norte se encontraba localizada la Puerta del Carmen, a través de la cual se iba a producir la entrada del ejército mercenario para hacerse con el control de la ciudad.

1. 2. Cáceres

Tras la entrada del ejército dirigido por Arnolfini por la Puerta del Carmen a la ciudad, se produce la concatenación de dos espacios: las murallas de Ávila y el casco histórico de la ciudad de Cáceres, que intentan simular la imagen exterior e interior de la ciudad, respectivamente. El montaje es el encargado de enlazar los dos escenarios que, aunque lejanos geográficamente, comparten proximidad temporal tanto por el urbanismo como por las muestras de arquitecturas, fechados en la época medieval.

En efecto, los modelos constructivos de la ciudad de Cáceres, su organización, el carácter de fortaleza de los palacios, la abundancia de arquitectura sacralizada y, en definitiva, su callejero urbano fueron los detonantes que llevaron a Félix Murcia a elegir este escenario como el marco espacial del interior de la urbe medieval. Entre esos espacios, además de

¹³ García Gómez / Pavés (2014): 11.

¹⁴ Martín García (2003): 169.

mostrarse los distintos callejones estrechos y tortuosos donde tienen lugar los enfrentamientos entre los mercenarios y los defensores de la ciudad, se reconocen edificios y espacios tan emblemáticos como: el palacio de los condes de Adanero, la casa-fortaleza de la familia Solís o del Sol y la Plaza de San Mateo de Cáceres, con la fachada de la iglesia, desde la que se visualiza la fachada del convento de San Pablo. De esos espacios, es la Plaza de San Mateo la que cobra un especial protagonismo como centro neurálgico, rememorándose en la película el ambiente urbano medieval que hizo en antaño de esta plaza y de la de Santa María los núcleos motores de la vida urbana de Cáceres.¹⁵

También en esta secuencia aparece el interior de un aposento, en el momento en el que el capitán de los mercenarios, Hawkwood, sube en busca del tirador, escondido detrás de un cortinaje, y tras propinarle un tajo certero en la cabeza, descubre que en realidad se trata de una religiosa. La labor de decoración y ambientación en esta escena destaca por la selección del atrezzo que la compone: muros revestidos con colgaduras y cortinajes y los elementos de mobiliario, como era habitual en la época. No obstante, el mobiliario en los interiores medievales era muy limitado, reduciéndose a la cama, la mesa, los bancos y el arcón.¹⁶ En la estancia que aparece en la película destaca una arqueta, que remite a los modelos bajomedievales por presentar una caja rectangular y un remate a dos aguas,¹⁷ y el crucifijo situado en la parte superior de la cama, de estilo románico, que representa a Cristo crucificado con un acusado hieratismo, de brazos extendidos y con cuatro clavos.

Además de escoger el casco histórico de Cáceres para el rodaje del asedio de la ciudad, también se eligieron los restos del Convento de San Antonio de Padua en el municipio cacereño de Garrovillas de Alconétar, fundado en 1476, para rodar otra de las escenas de la película. Con el inicio del proceso desamortizador impulsado por Mendizábal en 1836, se llevó a cabo la exclaustación y el posterior abandono y destrucción del inmueble.¹⁸ En este estado de devastación en el que se encontraba el convento se seleccionó uno de los laterales de la parte baja del claustro para rodar la escena del descubrimiento de la estatua de *San Martín*, hecho que da lugar en la película a la conformación de un credo religioso en el seno de los mercenarios.

1. 3. Cuenca

Sin lugar a dudas, el escenario histórico de mayor calado de la película es el del castillo de Belmonte, lugar donde décadas anteriores había tenido lugar el rodaje de *El Cid* (Anthony Mann, 1961). La elección de este emplazamiento

¹⁵ Campesino (1982): 44.

¹⁶ Ariès / Duby (1988): 188-189; García Cuadrado (1993): 237.

¹⁷ Cherry (1999): 27-28.

¹⁸ Martín Vecino (2017): 140.

ofrecía, además de la propia fortaleza, datada en 1456 y elevada sobre la suave pendiente del cerro de San Cristóbal, un entorno paisajístico dominado por la llanura manchega.¹⁹

Uno de los primeros cometidos planteados por Félix Murcia para someter a intervención fue la transformación del aspecto exterior del castillo, que presentaba un aspecto inhóspito que difería de cómo era los castillos en su génesis. Por ello, partiendo tanto de la documentación bibliográfica como de los referentes presentes en la cultura visual miniada medieval presentó los bocetos con las modificaciones preceptivas que iban a hacer del castillo un espacio adecuado al transcurso de la acción que venía especificado en el guion de la película. En este sentido, dotó a la arquitectura pétreo preexistente de estructuras de madera: escaleras, galerías, cubiertas, remates y matacanes; conformando, así, una imagen próxima a las fortalezas medievales, como el castillo de Lusignan, que aparece representado en el mes de marzo de *Las muy ricas horas* del Duque de Berry.²⁰ Igualmente, partiendo de los referentes visuales se llevó a cabo la transformación interior del castillo del que se mantuvieron como atrezzo algunos elementos del mobiliario y, además, se añadieron otros. De esos interiores, destaca el que aparece en la secuencia del banquete, una imagen que guarda conexiones con el festín representado en el *Salterio de Luttrell* del siglo XIV o el representado en una ilustración de la *Crónica de Inglaterra* (volumen III) de finales del siglo XV que muestra al rey Juan de Portugal junto a Juan de Gante.²¹

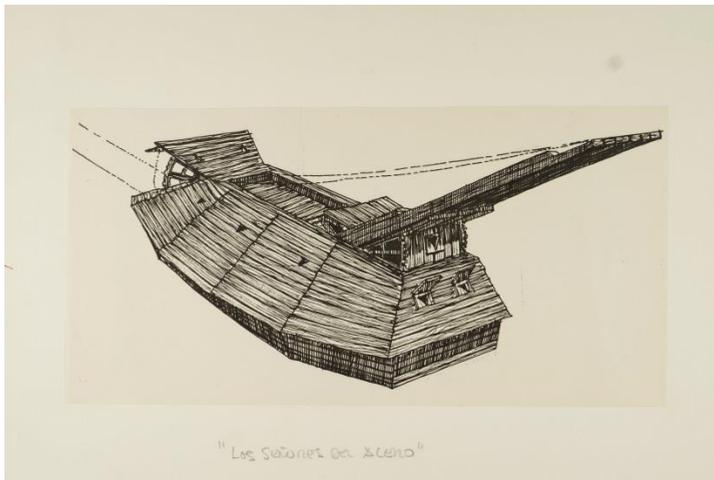


Fig. 1. *Máquina de asedio*. Félix Murcia. 1984. Colección particular.

¹⁹ Jiménez Esteban *et alii* (1995): 129-130.

²⁰ Kramer (2000): 152.

²¹ Cherry (1999): 36.

Por su parte, el entorno paisajístico próximo al cerro del San Cristóbal fue, igualmente, transformado. Además de dotar al espacio de elementos de atrezo, se trasplantó artificialmente un pinar frente al castillo, en el cual, durante la película, iban a ser talados parte de los árboles para construir una máquina de guerra. El diseño de esta máquina de asalto, que fue ideado *ex profeso* por Félix Murcia para la película, partió de un modelo propuesto por Leonardo da Vinci a finales del siglo XV.²² El proyecto de Leonardo consistía en una estructura móvil con un puente que permitía ser apoyado en la fortaleza enemiga con el fin de poder penetrar en su interior. Siguiendo esta propuesta, Félix Murcia ocultó en el interior de la máquina una escalera que, gracias a un sistema de engranaje, permitía darle salida a través del puente levadizo (figs. 1-2).



Fig. 2. *Máquina de asedio*. Félix Murcia. 1984. Colección particular.

En efecto, los avances tecnológicos de la época favorecieron el desarrollo de sofisticadas armas de asedio, confeccionadas para la destrucción de los muros de las plazas fortificadas.²³ A pesar del refinamiento del equipo de asedio, la destrucción o asalto por la fuerza de un muro suponía disponer de una gran cantidad de tiempo, recursos y tropas, teniendo, además, en cuenta los estragos que producían las enfermedades y la escasa logística para abastecer una hueste, ya que la guerra durante la Edad Media se basaba en el saqueo y asedio de fortalezas. Ante la necesidad de apresurar el sitio de una ciudad o baluarte con el objetivo de disminuir los gastos económicos que conllevaba el mantenimiento de un ejército y evitar la llegada de refuerzos enemigos por la retaguardia de la hueste sitiadora, fue costumbre el lanzamiento de cadáveres tanto de animales como de humanos infestados por plagas, para acelerar el

²² Valencia Giraldo (2004): 128.

²³ Alonso *et alii* (2007): 105.

desgaste y la rendición de las fuerzas defensoras. Un ejemplo fue el asedio llevado a cabo en la colonia genovesa de Caffa en 1347, donde se cuenta que el *Khan* de Mongolia lanzó hacia la urbe cercada los cuerpos infestados por la peste negra de los soldados que componían su propio ejército que fallecieron por la pandemia.²⁴ Esta táctica se muestra en la película cuando el antiguo capitán de los mercenarios, Hawkwood, elabora una catapulta rudimentaria para lanzar sobre los muros del castillo los restos descuartizados de un perro infestado por la peste.

2. DISEÑO DE VESTUARIO: FIGURINES Y REFERENTES ICONOGRÁFICOS

Así como los escenarios son elementos inherentes de la puesta en escena, el vestuario también ocupa un lugar decisivo en la concepción espacial y en la expresividad plástica final de la película. En el caso de *Los señores del acero*, como ya hemos señalado más arriba, el diseño de vestuario corrió a cargo de la figurinista británica Yvonne Blake. El rigor y el talento que se desprende de sus creaciones y la estrecha colaboración en la que trabajó con Félix Murcia en este proyecto fueron los factores que hicieron de sus diseños una contribución de primera índole en esa materialización fílmica del tardomedievo.

Los amplios conocimientos en Historia del Arte y en Historia de la Indumentaria fueron los que dotaron de verosimilitud a sus diseños. Partiendo de los testimonios gráficos y pictóricos extraídos principalmente de las obras de Durero y el Bosco, Yvonne Blake conformó un repertorio de figurines a los que confirió una visión personal de la indumentaria en los albores del siglo XVI.²⁵

Por un lado, los diseños de Blake se basan en la reinención de la peculiar moda surgida durante la primera mitad del siglo XVI llamada el “acuchillado”, estilo originario de Alemania que se fundamentó en la elaboración de cortes en las mangas para dejar ver la camisa blanca interior.²⁶ En los años precedentes al desarrollo de las “cuchilladas”, concretamente en la década de los ochenta del siglo XV, la moda imperante seguía la tendencia de la corte de Borgoña, basada en la elaboración de formas rígidas y estilizadas en el vestuario.²⁷

La moda de las “cuchilladas” se expandió por la Europa occidental a través del traje militar por las famosas compañías de soldados a sueldo que recibieron el nombre de lansquenets. Estos mercenarios no solo lucharon al servicio de los Emperadores del Sacro Imperio Romano, sino también para los grandes monarcas europeos, como Felipe II en la campaña de África de 1564.²⁸ La táctica de estos soldados se basaba en el combate cuerpo a cuerpo, combinando

²⁴ Blanco (1990): 86.

²⁵ Matellano (2006): 173.

²⁶ Bernis (1962): 25-27.

²⁷ Bernis (1979): 43-46.

²⁸ Edelmayer (2015): 29-42.

dentro de la misma formación hombres armados con picas, alabardas, arcabuces o ballestas y los famosos *Zweihänder*,²⁹ espada para el combate a dos manos que aparece en las primeras secuencias del film. En este sentido, fue de tal importancia la moda de las “cuchilladas”, que este nuevo estilo de vestir alcanzó tanto la indumentaria masculina como femenina.³⁰

Por otro lado, y junto a la introducción de las prendas con “cuchilladas”, donde se distinguieron los exiguos y alargados cortes, elaborados durante la primera mitad del siglo XVI, y los cuantiosos pero reducidos tajos transformados a finales de la centuria, destacó de la llegada del Sacro Imperio las prominentes braguetas, que configuraron la imagen prototípica masculina.³¹ En cuanto al calzado, surgió la tendencia a achatar el zapato, abandonando la costumbre de calzar de los últimos años del periodo gótico, que se caracterizaba por el uso de zapatos apuntados a la “polaca”. Esta evolución del calzado comenzó a desarrollarse entre las últimas décadas del XV y los albores del siglo XVI.³²

Asimismo, las armaduras y las armas que portan los protagonistas y extras también fueron diseñadas por la figurinista británica. En este caso, se recurrió a las distintas tipologías de arneses y armas empleados en los diferentes siglos a lo largo de la Edad Media.³³

Siguiendo un orden cronológico, entre los diferentes cascos que están presentes en la película, de la primera secuencia del asedio a la ciudad ficticia, destaca un arquetipo de yelmo denominado *Spangenhelm*, un casco que fue empleado por los europeos desde la caída del Imperio Romano, hasta finales del siglo XIV. Las formas que caracterizaron a este tipo de yelmo fueron muy variadas, desde los realizados en una sola pieza hasta los configurados por varias que iban reforzadas mediante láminas de hierro y remaches y/o con protectores maxilares y un nasal. El prototipo que aparece en la película está conformado por cuatro planchas de hierro triangulares, unidas mediante barras de hierro y engarzadas por remaches de bronce, un modelo presente en obras de la cultura visual medieval como el *Tapiz de Bayeux*, confeccionado en Inglaterra en la primera mitad del siglo XI, o la *Biblia Maciejowski*, redactada en los condados del norte de Francia hacia 1250.

Sucesor del *Spangenhelm*, apareció en la Europa de principios del siglo XIV una nueva variedad de yelmo denominado bacinete, configurado desde sus inicios por una calva cóncava, que evolucionó a lo largo de la centuria del trescientos hasta convertirse en un yelmo de calva ojival. A diferencia del *Spangenhelm*, cuya protección se orientaba a la parte superior del cráneo, el

²⁹ Grant (2007): 113.

³⁰ Sigüenza Pelarda (1998): 358.

³¹ Bernis (1962): 25-26.

³² Bernis (1979): 46-47.

³³ Amy de la Bretèque (2004): 766.

bacinete se prolongaba para proteger los lados y la parte posterior de la cabeza. Además de poseer una visera cónica diseñada para desviar el impacto de las saetas y los virotes que iban dirigidos al rostro, los bordes del casco presentaban unos orificios en los que iban las argollas, encargadas de unir el collarín o alpartaz para incorporarlo al yelmo y proteger, así, el cuello de cualquier tajo. Este modelo de casco, presente en las miniaturas de las *Crónicas de Saint Denis* de finales del siglo XIV, aparece, igualmente, en la primera secuencia del film.

El último estilo de yelmo realizado en el medievo fue la celada del arnés gótico, una tipología que se convirtió en uno de los prototipos más icónicos del periodo y que se elaboró entre el 1450 y las primeras décadas del siglo XVI. Al igual que el *Spangenhelm* o el bacinete, las celadas se elaboraban con múltiples formas, siendo la más destacable la celada de cola larga y visera de una sola mirilla. Unido a la celada, existía una segunda pieza denominada barbote, confeccionada para proteger la zona inferior del cráneo y la mandíbula. En la película aparece la celada tanto en el equipamiento del capitán de los mercenarios, como en los caballeros que constituyen la guardia personal de Arnolfini. A pesar de las similitudes, la celada diseñada por Blake, que encuentra su referente en obras como *Las Crónicas de Jean de Froissart* del siglo XV, presenta ciertas licencias, como lo son la anchura de las mirillas del visor y los bordes dorados del yelmo, ya que estos últimos eran exclusivos de las armaduras de los torneos o de parada.

De entre las armas más representativas de la película, destaca el *Zweihänder*, que fue uno de los ejemplares de espada más utilizados durante el Renacimiento por los mercenarios alemanes.³⁴ El origen de esta arma se remonta a las espadas de mano y media de finales de la Edad Media.³⁵ El *Zweihänder* era usado por ambas manos, ya que por su peso era imposible ser usado con un escudo. Normalmente solía medir entre un metro cuarenta y un metro ochenta de larga, y pesaba entre cuatro y siete kilos, dependiendo del tamaño de la hoja. Por el enorme peso que suponía portar este tipo de espada, la zona de la hoja más cercana al guardamano estaba desprovista de filo para que el combatiente pudiera blandirla con mayor facilidad. Además, en la mencionada sección de la hoja había unas lengüetas encargadas de esquivar los tajos que iban destinados a la mano. En el largometraje podemos apreciar el *Zweihänder* en la secuencia inicial del asedio, blandido por Martin. El *Zweihänder* de la película sigue una tipología característica de los años ochenta del siglo XVI, con los gavilanes del guardamano curvo hacia adelante y la zona de las lengüetas de la hoja recubiertas por cuero.

Otra de las armas utilizadas para la ambientación del film, es la carabina que porta Agnes, ricamente ornamentada con motivos florales dorados, con un sistema de disparo que combina la llave de rueda con la lleva de mecha. La

³⁴ Miller (1976): 10-11.

³⁵ Oakeshott (1980): 146.

llave de rueda era un complejo sistema de disparo elaborado en Alemania, cuyo mecanismo se asemejaba al funcionamiento de un reloj, ya que para disparar había que darle cuerda con una llave o manivela. Este tipo de arma, vinculado al ámbito cinegético, fue empleada exclusivamente por caballeros y nobles. Por su parte, la llave de mecha fue empleada por la infantería hasta el siglo XVII, y a diferencia de la llave de rueda, la pólvora era detonada por la chispa producida por la percusión de un pedernal sostenido por el “can”, el brazo encargado de la percutir el arma.³⁶

2. 1. Figurín para Rutger Hauer (*Martin*, mercenario)

El diseño del figurín para el mercenario *Martin*, que protagonizó Rutger Hauer, se basó en una reinterpretación personal de la vestimenta de los mesnaderos, caracteriza por el uso de las “cuchilladas” (fig. 3). Esta moda, como se ha señalado anteriormente, se difundió ya adentrado el Renacimiento, encuadrándose, de este modo, en décadas posteriores a la fecha en la que se desarrollan los acontecimientos de la película.

Fecha los más antiguos en el Sacro Imperio Romano Germánico, los jubones con “cuchilladas”, el prototipo de traje con el que aparecen los figurines, proyectan un estilo característico de los años 1510 y 1520,³⁷ donde destacaban las mangas ajustadas en los antebrazos, ensanchándose posteriormente desde los codos hasta los hombros en los llamados musequíes. Sin embargo, hacia el 1500, etapa aún cercana al medievo tanto en política como en cultura, fue común vestir con jubones de mangas ajustadas. No obstante, se manifestó el musequí con formas menos voluminosas, en contraste con las enmarcadas a mediados del siglo XVI.

2. 2. Figurín para Rutger Hauer (*Martin*, príncipe)

El diseño del figurín de Rutger Hauer como *Martin* ataviado con un traje de noble blanco, presenta un jubón corto con un escote curvo que llega hasta la mitad del torso, revestido por encima de una camisa con escote cuadrado. Las mangas comienzan con un musequí dividido en dos partes y unido a través de lazos, que se estrechan desde el codo hasta la muñeca. Cubriendo las articulaciones inferiores exhibe las medias calzas con una bragueta y unos zapatos escotados muy chatos, característicos desde finales de siglo XV³⁸ (fig. 4). A pesar de que a partir de 1500 comienzan a desaparecer los rígidos cuellos del jubón del periodo gótico y surge la tendencia de dejar un escote cuadrado

³⁶ Ocete Rubio (2009): 15-16.

³⁷ Bernis (1962): 38.

³⁸ Bernis (1979): 46-47.

que permite ver la camisa interior,³⁹ jamás en aquella época la apertura llegó a la mitad del tórax. En el caso de este figurín, Yvonne Blake propone un diseño personalizado de un noble del periodo tardomedieval al que le incorpora un amplio escote al jubón, dotando de cierta sensualidad al modelo. Junto a ello, destaca la costumbre que surge a finales del medievo, que consistía en que los varones iban ataviados con unas calzas muy ceñidas, con el objetivo de acentuar la musculatura de los muslos y erotizar la figura del hombre. Respecto a los musequies, además de que no eran excesivamente amplios a principios de siglo XVI, menos aún estaban separados y unidos a través de lazos como aparece en la imagen del figurín. Igualmente, al ir ataviado como un noble, no era usual vestir simplemente unas medias calzas para cubrir las articulaciones inferiores, si no que era frecuente revestir con unas bragas acuchilladas, para revestir la zona de la que abarca la cadera y la parte superior del muslo.⁴⁰ Todo ello, pone de manifiesto la mirada personal con la que Blake se aproxima a la indumentaria de este periodo, poniendo de relieve la entidad que sus diseños adquieren al ser adaptados al carácter plástico del film.



Fig. 3. *Figurín para Rutger Hauer (Martin, mercenario)*. Yvonne Blake. 1983. Colección particular.

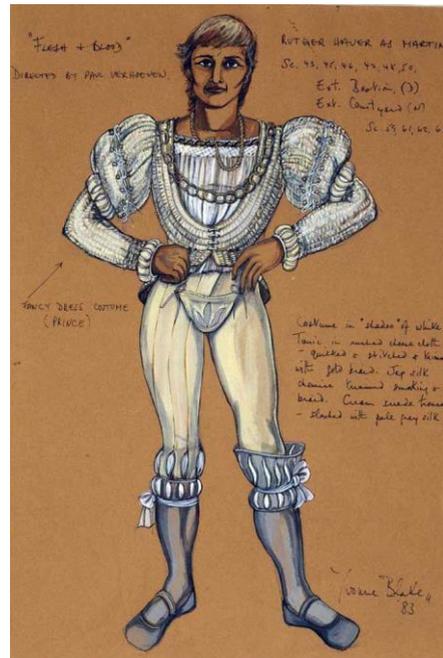


Fig. 4. *Figurín para Rutger Hauer (Martin, príncipe)*. Yvonne Blake. 1983. Colección particular.

³⁹ Bernis (1962): 36.

⁴⁰ Bernis (1962): 39-41.

2. 3. Figurines para Jennifer Jason-Leigh (*Agnes*)

De los dos figurines que realizó Yvonne Blake para Jennifer Jason-Leigh, como el personaje de *Agnes*, el primero se complementaba con el pelo recogido por un tocado, que dejaba sin cubrir un mechón de pelo en la parte posterior de la cabeza. En el diseño la dama aparece ataviada con una capa de terciopelo rojo, con forro de piel de armiño blanco asomando por los bordes y las mangas, como se muestra en el film momentos antes de ser emboscada su caravana por los mercenarios. La capa cubre un traje rojo largo con escote cuadrado y musequís acuchillados siguiendo la moda renacentista, indumentaria que presenta paralelismos con la figura de Judith, representada en la pintura que realizó Lucas Cranach “El Viejo” titulada *Judith con la cabeza de Holofernes*, realizada en 1537 (fig. 5). Las mangas están completamente ajustadas al brazo, tal y como era costumbre a finales del medievo y principios del siglo XVI. Al ser una práctica habitual que las mujeres llevaran la cabeza cubierta, el figurín lleva el pelo recogido por una cofia de red, un elemento característico del tercer cuarto del siglo XV. No obstante, la protagonista en la película aparece sin el tocado, ya que desde tiempos inmemoriales, existía la tradición de que las doncellas llevaran el pelo al descubierto.⁴¹



Fig. 5. Figurín para Jennifer Jason-Leigh (*Agnes*). Yvonne Blake. 1983. Colección particular.



Fig. 6. Figurín para Jennifer Jason-Leigh (*Agnes*). Yvonne Blake. 1983. Colección particular.

⁴¹ Bernis (1978): 16-17.

En cuanto al segundo figurín diseñado para la figura de *Agnes*, fue cubierto por un vestido blanco de seda con escote cuadrado, moda desarrollada entre los años 1500 y 1520,⁴² con mangas ajustadas, con una sucesión de dos globos en ambos brazos, situados en la zona de los codos y hombros, correspondiendo estos con los musequés. El vestido ceñido a la figura se ensancha en la zona correspondiente a la cadera, siguiendo la costumbre de vestir renacentista,⁴³ ornamentado además con bordados de hilo de oro (fig. 6). A pesar de la licencia artística de las mangas, donde son apreciables características de la moda de los años 1500 y 1520, con elementos enmarcados entre 1520 y 1530, la acentuación de las curvas femeninas en el traje y la elaboración de los mismos en seda son peculiaridades que dotan al vestido de rigor histórico. Desde principios del siglo XVI, la zona oriental del Mediterráneo gozó de un comercio prospero de dicha materia prima, siendo Italia la principal región de elaboración de prendas de seda.⁴⁴

2. 4. Figurín para Jack Thompson (*Hawkwood*) y los caballeros

El figurín del caballero fue esbozado tanto para Jack Thompson, que protagonizó al personaje de *Hawkwood*, como para el resto de los jinetes que conformaron la guardia personal de Arnolfini. En este caso, Blake se inspiró directamente en el grabado *El caballero, la muerte y el diablo*, que Durero realizó en 1513. En la ilustración aparece un caballero montando a caballo, ataviado con una armadura al estilo gótico, caracterizada por presentar formas afiladas y estrías en las placas, que aumentaban tanto la protección, como la flexibilidad del arnés (fig. 7). La armadura gótica fue un complejo sistema de superposición de placas de acero, que tuvo su origen concretamente en la Alemania de mediados del siglo XV y fue empleado, sobre todo, por los caballeros de la Europa Occidental, siendo las más costosas las elaboradas en el Milanesado y el principado de Baviera, concretamente en Núremberg. Una particularidad que comparten las armaduras tanto del grabado de Durero como del figurín de Blake es la ausencia de las piezas correspondientes a la greba y el escarpe. Esto se debe a que con los avances de las armas de fuego en el siglo XVI la armadura fue progresivamente perdiendo fragmentos. Respecto al yelmo que Blake diseña para su figurín, presenta una licencia en el visor de la celada ya que, aunque se tiene constancia de la existencia de visores de doble mirilla rectangulares y estrechos, los más comunes eran los de una sola mirilla, y en este caso propone un visor doble con forma triangular.

⁴² Bernis (1962): 36.

⁴³ Bernis (1962): 41.

⁴⁴ Bernis (1978): 20-21



Fig. 7. *Figurín para Jack Thompson (Hawkwood) y los caballeros.*
Yvonne Blake. 1983.
Colección particular.

CONCLUSIONES

El análisis de los elementos iconográficos que configuran el aspecto visual de la película, gestado desde el departamento de dirección artística, ha permitido constatar que el interés por dotar de expresividad y verosimilitud histórica a la puesta en escena fueron las dos metas que trazaron los proyectos escenográficos y de diseño de vestuario ideados por Félix Murcia e Yvonne Blake, respectivamente.

Partiendo de la reflexión esbozada por Rosenstone de que “un film histórico (...) no es una ventana abierta al pasado sino una reconstrucción del mismo”,⁴⁵ la materialización fílmica de período tardomedieval puso la invención al servicio de la verosimilitud. Ambos profesionales, partiendo de las fuentes documentales y visuales, plantearon unos diseños que, filtrados en ocasiones por reinventiones personales, lograron aproximarse a ese fronterizo año de 1501. Félix Murcia, al frente de la dirección artística, llevó a cabo la selección de aquellos escenarios en los que iba a tener lugar el rodaje de la película -Ávila, Cáceres y Cuenca- y concretó los espacios que debían ser

⁴⁵ Rosenstone (1997): 95.

sometidos a intervención, a fin de dotarlos de fidelidad histórica. No obstante, las limitaciones técnicas del momento, concretamente en el campo de la postproducción digital, hicieron que en algunos escenarios fuera imposible suprimir los elementos que resultaban anacrónicos, como el caso de la espadaña del monasterio de Nuestra Señora del Carmen construida sobre la muralla de Ávila. Por su parte, los figurines de Yvonne Blake pusieron de relieve una forma muy personal de aproximarse a la indumentaria del momento. En este sentido, proyectó unos diseños en los que combinó elementos característicos del siglo XV con otros que serían propios de la moda de la centuria siguiente. Junto a ello, los repertorios de armas y armaduras para los protagonistas y los extras respondieron a distintas tipologías que fueron empleadas en los diferentes siglos a lo largo de la Edad Media. Con todo, cabe considerar que más que presentarse como visiones anacrónicas del tardomedievo, todos estos aspectos tuvieron como cometido facilitar y situar al espectador en la época por medio de referentes icónicos reconocibles dentro del imaginario del período abordado.

BIBLIOGRAFÍA

- Aliaga Cárceles, José Javier (2018): "Félix Murcia y su faceta de historiador", en Joaquín Cánovas Belchí / Gloria Camarero Gómez (eds.): *La realidad imaginada: la dirección artística de Félix Murcia en el cine español*. Madrid, Akal, pp. 19-26.
- Amy de la Bretèque, François (2004): *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*. París, Honoré Champion.
- Alonso, Juan J. et alii (2007): *La Edad Media en el cine*. Madrid, T&B Editores.
- Ariès, Philippe / Duby, Georges (1988): *Historia de la vida privada (II). De la Europa feudal al Renacimiento*. Madrid, Taurus.
- Barrio Barrio, Juan Antonio (2005): "La Edad Media en el cine del siglo XX", *Medievalismo*, 15, 241-268.
- Bernis, Carmen (1962): *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC.
- Bernis, Carmen (1978): *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos I. Las mujeres*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC.
- Bernis, Carmen (1979): *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos II. Los hombres*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC.
- Blanco, Ángel (1990): *La Peste Negra*. Madrid, Anaya.
- Campesino, Antonio José (1982): *Estructura y paisaje urbano de Cáceres*. Madrid, Colegio de Arquitectos de Extremadura.
- Cánovas Belchí, Joaquín / Camarero Gómez, Gloria (eds.) (2018): *La realidad imaginada: la dirección artística de Félix Murcia en el cine español*. Madrid, Akal.
- Cherry, John (1999): *Las artes decorativas medievales*. Madrid, Akal.
- Duby, Georges (1984): "L'historien devant le cinéma", *Le Débat*, 30, 81-85.
- Edelmayer, Friedrich (2015): "Lansquenets del Sacro Imperio al servicio de la Monarquía Católica en el siglo XVI", en Enrique García Hernán (coord.):

- Presencia germánica en la milicia española*. Madrid, Ministerio de Defensa, pp. 29-61.
- Elliott, Andrew B. R. (2010): *Remaking the Middle Ages: The Methods of Cinema and History in Portraying the Medieval World*. Jefferson (Carolina del Norte), McFarland & Company.
- Ferro, Marc (1995): *Historia Contemporánea y cine*. Barcelona, Ariel.
- García Cuadrado, Amparo (1993): *Las Cantigas: El Códice de Florencia*. Murcia, Universidad de Murcia.
- García Gómez, Francisco / Pavés, Gonzalo M. (coords.) (2014): *Ciudades de cine*. Madrid, Cátedra.
- Gorostiza, Jorge (1997): *Directores artísticos del cine español*. Madrid, Cátedra y Filmoteca Española.
- Grant, Robert (2007): *Warrior: A Visual History of the Fighting Man*. Nueva York, DK.
- Jiménez Esteban, Jorge et alii (1995): *El castillo medieval español y su evolución*. Madrid, Aguilar.
- Kramer, Charlotte (2000): *Ars millenii. Mil años de arte miniado. Una retrospectiva milenaria*. Madrid, Ars millenii, FMCE y UP y Ayuntamiento de Gijón.
- Martín García, Gonzalo (2003): “Las muralla en la Edad Moderna: obras de mantenimiento y nuevas construcciones”, en Ángel Barrios García (dir.): *La muralla de Ávila*. Madrid, Fundación Caja Madrid.
- Martín Vecino, José María (2017): “El convento olvidado. San Antonio de Padua. Garrovillas de Alconétar (Cáceres)”, *Historia Digital*, 30, 128-154.
- Matellano, Víctor (2006): *Diseñado por... Yvonne Blake, figurinista de cine*. Madrid, Fundación Autor.
- Miller, Douglas (1976): *The Landsknechts*. Botley, Osprey Publishing.
- Murcia, Félix (2002): *La escenografía en el cine. El arte de la apariencia*. Madrid, SGAE.
- Oakeshott, Ewart (1980): *European Weapons and Armour: From the Renaissance to the Industrial Revolution*. Nueva York, The Boydell Press.
- Ocete Rubio, Rafael (2009): *Catálogo de armas. Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*. Sevilla, Junta de Andalucía.
- Ramírez, Juan Antonio (2003): *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid, Alianza.
- Rosenstone, Robert A. (1997): *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, Ariel.
- Rosenstone, Robert A. (2014): “La película histórica como campo, como modo de pensamiento (historiar) y un montón de malas jugadas que les hacemos a los muertos”, en Ángel Luis Hueso / Gloria Camarero Gómez (coords.): *Hacer historia con imágenes*. Madrid, Síntesis, pp. 19-30.
- Sigüenza Pelarda, Cristina (1998): “La vida cotidiana en la Edad Media: la moda de vestir en la pintura gótica”, en José Ignacio de la Iglesia Duarte (coord.): *La vida cotidiana en la Edad Media. VIII Semana de Estudios Medievales*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 353-368.
- Valencia Giraldo, Asdrúbal (2004): “El ingeniero Leonardo da Vinci”, *Revista Facultad de Ingeniería Universidad de Antioquia*, 32, 114-134.