

**INVISIBLES Á VISTA:  
MULLERES MEDIEVAIS NO CINEMA  
(1900-2022)**

---

Autora: Inés Canto González

Directora: Diana Pelaz Flores

Departamento de Historia Medieval

Traballo de Fin de Grao

Grao en Historia

Curso académico: 2022-2023

---



## ÍNDICE

RESUMO .....	2
PALABRAS CHAVE .....	2
INTRODUCCIÓN .....	4
ESTADO DA CUESTIÓN E MARCO TEÓRICO .....	4
DESENVOLVEMENTO .....	8
1. Da gran pantalla á mentalidade colectiva. ....	8
1.1. Poñer o foco nas mulleres. ....	13
1.1.1. Bruxaría. ....	13
1.1.2. Xoana de Arco. ....	18
2. Miradas dende a dirección cinematográfica. ....	20
2.1. Unha mirada que pervive. O caso de Disney. ....	21
2.2. A mirada feminina detrás da cámara. ....	22
3. Da busca de modelos no pasado á construción de personaxes para o presente... 24	
3.1. Arquetipos polarizados. Dó cúmulo de virtudes ao pozo de vicios. ....	26
3.2. Individualizar ás mulleres, protagonizar a historia. ....	27
3.3. Mulleres como parte das paisaxes escenográficas. ....	28
CONCLUSIÓNS .....	30
BIBLIOGRAFÍA .....	32
ANEXO I. GRÁFICAS DA ENQUISA. ....	36
ANEXO II. MODELO DE FICHA ANALÍTICA. ....	37
ANEXO III. PELÍCULAS REFERENCIADAS. ....	38
ANEXO IV. IMAXES DAS PELÍCULAS. ....	42

### *Invisibles á vista: mulleres medievais no cinema (1900-2022)*

#### **RESUMO**

O cine inflúe notoriamente no coñecemento histórico que unha gran parte da sociedade ten sobre a Idade Media. A maior parte da representación fílmica sobre as mulleres medievais está marcada polos estereotipos e roles de xénero. Isto, sumado ao escaso tratamento da historia destas mulleres por parte do ensino secundario, condiciona e reforza a mentalidade popular. A través dunha enquisa realizada e da análise dunha listaxe variada de filmes, preténdese presentar unha investigación sobre as personaxes e condutas máis elixidas polos directores e as súas causas. Polo tanto, afondarase na predominancia de Xoana de Arco e da bruxaría, no papel de Disney na recreación medieval destinada ao público infantil e no enfoque das escasas directoras. Ademais, valorarase a finalidade que teñen as personaxes na trama, marcada pola dualidade patriarcal de boas e malas mulleres. Alén de fixármonos nas protagonistas, observaranse as facetas do cotián das mulleres que saen de fondo. Desta maneira, quérese demostrar que a representación dominante, a pesar de colocar as mulleres medievais á vista, mostra un marcado nesgo de invisibilidade e submisión.

#### **PALABRAS CHAVE**

historia das mulleres, neomedievalismo, historia do cine, xénero, bruxaría.

### *Invisibles a la vista: mujeres medievales en el cine (1900-2022)*

#### **RESUMEN**

El cine influye notoriamente en el conocimiento histórico que una gran parte de la sociedad tiene sobre la Edad Media. La mayor parte de la representación fílmica sobre las mujeres medievales está marcada por los estereotipos y roles de género. Esto, sumado al escaso tratamiento de la historia de estas mujeres por parte de la enseñanza secundaria, condiciona y refuerza la mentalidad popular. A través de una encuesta realizada y del análisis de una lista variada de películas, se pretende presentar una investigación sobre los personajes y conductas más elegidas por los directores y sus causas. Por lo tanto, se ahondará en la predominancia de Juana de Arco y de la brujería, en el papel de Disney en la recreación medieval destinada al público infantil y en el enfoque de las escasas directoras. Asimismo, se valorará la finalidad que tienen los

personajes en la trama, marcada por la dualidad patriarcal de buenas y malas mujeres. Además de fijarnos en las protagonistas, se observarán las facetas de la vida cotidiana de las mujeres que salen de fondo. De esta manera, se quiere demostrar que la representación dominante, a pesar de colocar las mujeres medievales a la vista, muestra un marcado sesgo de invisibilidad y sumisión.

### **PALABRAS CLAVE**

historia de las mujeres, neomedievalismo, historia del cine, género, brujería.

### ***Invisible in plain sight: medieval women in film (1900-2022)***

#### **ABSTRACT**

Film has a significant influence on the historical knowledge that a large part of society has about the Middle Ages. Most of the filmic representation of medieval women is marked by stereotypes and gender roles. This, together with the lack of treatment of the history of these women in secondary education, conditions and reinforces the popular mentality. Through a survey and the analysis of a varied list of films, the aim is to present an investigation into the characters and behaviours most chosen by directors and their causes. Therefore, the predominance of Joan of Arc and sorcery, Disney's role in medieval recreation for children's audiences and the approach of the few female directors will be explored. The purpose of the characters in the plot, marked by the patriarchal duality of good and bad women, will also be assessed. As well as focusing on the protagonists, the roles of the everyday life of the women in the background will be observed. By doing so, the aim is to illustrate that the dominant representation, despite making medieval women visible, shows a marked bias towards invisibility and submissiveness.

#### **KEY WORDS**

women's history, neomedievalism, history of film, gender, sorcery.

## INTRODUCCIÓN

A representación das mulleres medievais no cinema está marcada por un enfoque xeral de invisibilización, desprestixio, romanticismo e submisión. O principal obxectivo deste traballo é a análise das personaxes femininas levadas á gran pantalla, coa intención de afondar nas condutas e estereotipos que son transmitidos nas películas e que calan na mentalidade colectiva. Así, valórase a potencialidade e utilidade historiográfica destas reconstrucións artísticas inspiradas no pasado medieval, dado que a maneira de visualizar a Historia condiciona o coñecemento popular sobre as mulleres e a súa vida cotiá. A certeza dunha presenza feminina invisibilizada na gran maioría dos filmes pode relacionarse coa ausencia de alusións a mulleres nas explicacións das materias de Historia na Educación Secundaria Obrigatoria (ESO), o que conecta cunha necesidade de profundizar na reflexión e investigación destes temas.

En canto á metodoloxía, fíxose unha recompilación de películas nas que se recrea a Idade Media, reunindo un total de 239 filmes. Ademais, realizouse unha enquisa<sup>1</sup> sobre as películas e personaxes femininas máis coñecidas, así como sobre o tipo de vínculo que se establece entre o cine e transmisión da historia (*vid.* anexo I). Da listaxe inicial de filmes, seleccionáronse 35, cun rango temporal que vai dende o 1900 ao 2022, para obter unha perspectiva ampla do tema mediante unha ficha analítica (*vid.* anexo II). Así mesmo, a consulta de bibliografía permitiu incrementar as referencias fílmicas deste traballo a 73 películas (*vid.* anexo III), achegando información histórica para contrastar as representacións máis habituais.

A estrutura do traballo organízase en tres apartados. Primeiro, analízanse as películas de maior influencia na mentalidade colectiva, alén de poñer o foco na bruxaría e na figura de Xoana de Arco. Despois, estúdase a dirección cinematográfica dende a mirada de Disney e dende o enfoque das directoras. Por último, faise fincapé na finalidade das personaxes na trama e na dicotomía entre boas e malas mulleres, reflexiónase sobre o protagonismo feminino e sobre as mulleres que crean as paisaxes escenográficas. Así, establécese un contraste entre os retratos femininos máis repetidos e a información histórica sobre as mulleres medievais.

---

<sup>1</sup> A enquisa, realizada vía *Google Forms*, pode consultarse no seguinte enlace: <https://n9.cl/enquisatfg>

## ESTADO DA CUESTIÓN E MARCO TEÓRICO

O presente traballo orbita arredor da Historia das mulleres, a Historia do cine e o Neomedievalismo. A Historia das mulleres xorde como unha forma plural de rescatar un suxeito social que se mantiña oculto na historiografía (Herández Sandoica, 2004, p. 29). Así, moi influídas pola segunda onda do feminismo nos anos 70, fixéronse investigacións (fundamentalmente feitas por mulleres) que presentaban ás mulleres como suxeito activo da Historia (Scott, 2008, p. 36). Moitos destes traballos leváronse a cabo en relación coa Historia social e das mentalidades (Rosillo e Badia, 2015, p. 595). No ámbito concreto da Idade Media, cómpre aludir ao labor de Margaret Wade Labarge, Régine Pernoud ou Georges Duby<sup>2</sup>.

O cine é unha arte que nace a finais do século XIX, cunha evolución rápida e rica, moi influenciada pola industria comercial e cun especial florecemento despois da Segunda Guerra Mundial na investigación historiográfica (Gubern, 2003, pp. 9-11). En relación coa cultura de masas, faise evidente que “el cine está haciendo al hombre de hoy” (Gubern, 2003, p. 12). Entón, marca pautas de comportamento social e ofrece novas posibilidades de representar a historia. Así, o cine inspirado na Historia, debido á súa gran aceptación, fixo que a imaxe do pasado que proxecta sexa a que posúe unha parte importante da poboación (García e Ortiz, 2017, pp. 7 e 11), ademais de que transmite aspectos e valores do momento no que se produciu a película (Gutiérrez, 2008, pp. 85-87). No estudo das relacións que se poden establecer entre Historia e cine, salienta a figura de Rosenstone (Uroz Sáez, 2018, pp. 3-5)<sup>3</sup>.

A Idade Media estivo presente no cine dende o seu nacemento (Lacalle, 2023, p. 243); de feito, é unha das épocas máis utilizadas como escenario, dominando especialmente a historia inglesa (García e Ortiz, 2017, pp. 8 e 18). En xeral, reconstruíuse o pasado cunha “estética medieval” atractiva para o público, afastándose moitas veces dos ideais de reconstrución histórica (Barrio, 2005, pp. 247 e 250). O

---

<sup>2</sup> No plano peninsular, pódense mencionar autoras como Teresa Vinyoles, M<sup>a</sup> Isabel del Val Valdivieso ou M<sup>a</sup> del Carmen García Herrero. É pertinente aludir tamén á Historia de xénero, cuxa principal impulsora foi Joan Scott nos anos 80, ao introducir o xénero como unha construción útil para a análise histórica, froito da necesidade de estudar as relacións culturais e sociais que se establecen entre homes e mulleres (Scott, 2008, p. 74).

<sup>3</sup> Así mesmo, Marc Ferro foi un dos primeiros en poñer en valor os produtos audiovisuais como medio para achegarse ao coñecemento histórico (Sánchez Zapatero, 2014, pp. 366-367).

imaxinario medieval adoita presentarse baixo unha dobre perspectiva: unha máis positiva -romántica e nostálxica- e outra máis negatiga -vinculada á barbarie e a superstición- (Lacalle, 2023, p. 1). Ademais, cómpre matizar que moitas destas características non se extraen de textos medievais, senón que foron xestadas no Romanticismo (Gutiérrez, 2008, pp. 88-89, 97-98). Así, por exemplo, moitas películas atopan a súa inspiración visual na pintura histórica do século XIX (García e Ortiz, 2017, p. 16).

O Neomedievalismo é un enfoque de carácter interdisciplinario, que se encarga de analizar as maneiras, os motivos e os efectos da recuperación do período medieval por parte dunha gran variedade de manifestacións culturais e discursivas (Lacalle, 2023, p. 1-2, 5). Aínda que o presente traballo se centra na investigación de producións ficcionais, o Neomedievalismo (co seu potencial de ser analizado posteriormente) tamén ten unha forte pegada noutras manifestacións da sociedade tecnolóxica: moda, festividades, música, videoxogos, literatura, arquitectura... O termo “Neomedievalismo”<sup>4</sup> foi acuñado por Umberto Eco nos anos 70, momento no que se identifica o inicio do auxe dos estudos sobre Medievalismo, dándose unha dobre vertente: Neomedievalismo fantástico e investigación filolóxica. Este fenómeno de recreacionismo recibe un interese especial por parte do ámbito académico a mediados dos 90. En liñas xerais pode dicirse que as orixes do Neomedievalismo sitúanse no terceiro cuarto do século XX, polo que se considera unha disciplina de recente fundación (Lacalle, 2023, pp. 8-9)<sup>5</sup>.

En canto á bibliografía centrada no estudo do cine que representa a Historia medieval, é preciso mencionar o artigo “La Edad Media en el cine del siglo XX” (Barrio, 2005). Tamén dentro do ámbito español, salientan tres obras monográficas: *La Edad Media en el Cine* (Alonso et al., 2007), *La lectora de Fontevraud: derecho e historia en el cine, la Edad Media* (San Miguel Pérez, 2013) e *Del castillo al plató: 50*

---

<sup>4</sup> Arredor deste termo déronse debates terminolóxicos que evidencian confusións e diversidade de usos, nos que non se afondará neste traballo (Lacalle, 2023, p. 28).

<sup>5</sup> Entre os autores con traballos vinculados a esta área salientan os seguintes: N. Altschul, L. D’Arcens, M.J. Toswell, Leslie Workman, L. Amor, C. Domínguez, V. Ferré, F. Gómez Redondo, Antonio Huertas Morales, C. Zubillaga. Na actualidade, teñen especial protagonismo as achegas sobre estudos literarios, como os de Raquel Crespo-Vila (Lacalle, 2023, pp. 28-29).

*miradas de cine sobre la Edad Media* (García e Ortiz, 2017)<sup>6</sup>. Alén destes traballos máis amplos, hai outros que se centran en aspectos concretos, como a análise da representación do amor cortés no cine, as diferentes versións fílmicas de materias medievais como o mito arturiano ou o Cid e o emprego do cine con finalidade didáctica. Entón, hai estudos sobre figuras masculinas, pero con respecto ás mulleres medievais no cinema -máis alá dos artigos sobre Xoana de Arco- apréciase unha falta de investigación. Con todo, é pertinente facer referencia ao labor de Letícia Schneider Ferreira, autora de dous artigos relacionados con este tema. Ademais, os libros *La opresión y la represión de la mujer vista por la historia del cine* (González-Fierro Santos, 2011) e *Vidas de mujer que el cine cuenta* (García, 2020) inclúen achegas interesantes sobre a representación feminina medieval no cinema.

---

<sup>6</sup> Ademais, pode aludirse ás interesantes contribucións de catro obras: *A Idade Média no cinema* (Macedo e Mongelli, 2009), *L'Edat Mitjana en el cinema i la novela històrica* (Martos e García, 2009), *Le Moyen âge au cinéma: panorama historique et artistique* (François Amy de la Bretèque, 2015) e *The Middle Ages in popular imagination: memory, film and medievalism* (Sturtevant, 2018).

## DESENVOLVEMENTO

### 1. Da gran pantalla á mentalidade colectiva.

O cine constitúe un xénero artístico cunha gran capacidade de transmisión de ideas, tamén cara ao pasado. Grazas ao seu potencial, moitas personaxes históricas atopan cabida na mentalidade colectiva, como pretende amosar a enquisa realizada en relación a este traballo<sup>7</sup>. A través delas podemos achegarnos á percepción das mulleres medievais e destacar cales son os casos máis rechamantes, xa sexa individualmente – Xoana de Arco– ou en grupo –a bruxaría–.

O achegamento á mentalidade colectiva proporcionada polos resultados da enquisa permite coñecer cales son as canles de acceso ás miradas fílmicas sobre o pasado medieval e a partir de que momento comezan a forxarse estereotipos en relación aos roles de xénero. Así, a película máis coñecida (74'9%) é a versión de animación da lenda de *Robin Hood* (1973), producida por Walt Disney. Nela, representada como unha raposa que viste de rosa, *Maid Marian*, a dama protagonista (*vid. anexo IV: figura 1*), é loubada pola súa beleza e bondade e é tratada como un obxecto, por exemplo, ao ser ela o premio dun torneo, bicando o triunfador<sup>8</sup>. Esa mirada sobre o corpo feminino continúa presente en películas de natureza moi dispar, como *El nombre de la rosa* (1986), a segunda película cun maior resultado na enquisa (71,8%)<sup>9</sup>. As apreciacións sobre as mulleres non veñen só da actuación feminina, senón tamén a través da mirada do varón, insistindo na mirada pexorativa dende a Igrexa que tamén pode atoparse nas fontes medievais con frecuencia<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> A enquisa realizada permite coñecer as películas máis visualizadas. Das 13 seleccionadas pola súa maior popularidade, só un 7% non viu ningunha, polo que é pertinente analizar as súas personaxes femininas.

<sup>8</sup> A súa historia co heroe está cargada dos mitos do amor romántico, evidente en sentencias como “No podría vivir sin ti, Robin”. Ademais, en relación co tradicional rol da muller entregada á maternidade, ela afirma que desexa ter cando menos seis fillos. Así mesmo, a galiña Lady Kluck fai compañía a Marian e, ante unha pelexa masculina, advírtea: “Vete de aquí, este no es lugar para una dama”. Polo tanto, a representación feminina no filme máis visto segundo a enquisa é escasa e estereotípica.

<sup>9</sup> Baséase na novela homónima de Umberto Eco, ambientada no 1327 nunha abadía do norte de Francia. Só aparece unha muller, da cal practicamente non se inclúe ningunha intervención falada. Trátase dunha campesiña pobre, acusada de bruxaría, que está moi sucia e que é posible que exercese a prostitución no mosteiro, dado que “uno de los monjes (...), a cambio de sus favores” lle tería dado un corazón de boi. Ademais, dáselle unha connotación romántica por parte do novicio Adso tras ter mantido unha relación sexual, xa que afirma que “fue el único amor terrenal (...), aunque nunca supe ni averigüé su nombre”.

<sup>10</sup> Algunhas sentencias dos monxes de *El nombre de la rosa* (1986) así o indican: “La mujer se apodera del alma del hombre”. Efectivamente, na Idade Media é frecuente que os varóns consideren que na muller “reside el mal”, en relación coa natureza enganosa e pérfida do xénero feminino (Rábade e Plaza 2011,

A popularidade de *Braveheart* (1995), coñecida por 487 persoas (64'4%), do estadounidense Mel Gibson e gañadora de cinco Premios Óscar, dá a posibilidade de desenvolver miradas cara a personaxes históricas como é Isabel de Francia. A súa presenza xira arredor da relación con Wallace, de quen namora nos encontros que realiza como mediadora para lograr a rendición do heroe escocés do século XIII, enviada polo rei de Inglaterra, pai do seu marido. Porén, o romance non ten fundamento histórico, principalmente porque, a nivel cronolóxico, Isabel e Wallace non se terían coñecido. Aínda que empregadas baixo clichés románticos que serven como xustificación, en boa medida, das accións do protagonista, as mulleres supoñen un activo determinante na trama. Así ocorre con, Murrón, a muller de Wallace que é asasinada polos soldados ingleses, feito que desencadea a rebelión. Segue presente a través de soños e do pano que ela lle regala e que conserva nas batallas e na execución<sup>11</sup>.

Así mesmo, a película aproveita para establecer como unha realidade convencional na época, lonxe da realidade histórica propiamente dita, a teórica restauración levada a cabo polo rei de Inglaterra do *Ius prima nocte*<sup>12</sup>, pola cal “Cuando cualquier muchacha plebeya se case, nuestros nobles tendrán derechos carnales sobre ella en su noche de boda”<sup>13</sup>. A mitificación da Idade Media, sexa positiva ou negativa, alenta a realización dunha boa parte dos filmes históricos, así como xustifica a súa pegada social e cultural, o que explica o coñecemento xeralizado da comedia romántica de *La princesa prometida* (1987, 42'1%); que non é, senón unha “deconstrucción de un cuento de caballeros y doncellas” (García e Ortiz, 2017, p. 149)<sup>14</sup>.

---

pp. 214-216). Outro relixioso, Ubertino da Casale, ao admirar unha estatua da Virxe María, modelo feminino medieval, expresa que “Cuando la mujer, tan perversa por naturaleza, se torna sublime por su santidad, entonces puede ser el más noble vehículo de la gracia”. Engade que “Bellos son los pechos que sobresalen solo un poco”, na liña do ideal gótico: “pechos pequeños y redondos” (Vinyoles, 2020, p. 62).

<sup>11</sup> É salientable que a nai de Murrón non aparece, só é mencionada unha vez, polo que é unha familia na que o elemento patriarcal está moi presente (Martínez en Martos e García, 2009, p. 420).

<sup>12</sup> Este suceso tamén ten importancia dramática na película de *El señor de la guerra* (1965).

<sup>13</sup> Con respecto á veracidade desta referencia ao “dereito de pernada”, Federici expón que era reivindicado polos señores nalgúns rexións (2010, p. 40). Para outros autores, a existencia deste mito non está demostrada (García e Ortiz, 2017, p. 10), ou, cando menos, foi algo pouco habitual (Alonso et al., 2007, p. 14 e 87), como un dereito señorial que era evitado mediante pagos.

<sup>14</sup> Rob Reiner nomea á súa protagonista feminina (cuxo principal atributo é a beleza) como Buttercup (“taza de manteiga”). A súa historia participa de moitos dos estereotipos dun conto de fadas: é obrigada a casar cun home que non quere, o seu secuestro quere usarse para comezar unha guerra e finalmente é

Grazas ao impacto que tivo a novela *bestseller* de Noah Gordon, a adaptación cinematográfica de *El médico* (2013) logrou un gran impacto social, que pode percibirse nos resultados da enquisa (283 persoas, 37'4%). Ambientada na Inglaterra e Persia do século XI, a súa principal (e case única) personaxe feminina é Rebecca. Pese a unha orixinal historia de curiosidade científica por parte do protagonista masculino, o papel de Rebecca non é moi diferente do resto de personaxes femininos comentados ata agora. É tratada como un obxecto, dentro do “negocio” que representa para ela o matrimonio<sup>15</sup>. Nun plano máis secundario aparece a nai do protagonista, pobre e que vive soa ao cargo de tres fillos. A súa acción dramática limítase á súa morte<sup>16</sup>. Moi diferente será a presenza feminina que aparece en *Macbeth* e, máis concretamente, na súa versión máis actual (2015), que tamén ten un impacto bastante notorio na sociedade<sup>17</sup>. Neste caso, *Lady Macbeth* de Justin Kurzel representa a maldade oculta<sup>18</sup>.

*Los cuentos de Canterbury* (1972) é outra das películas máis recoñecidas<sup>19</sup>, que forma parte da *Trilogía della vita* de Pasolini, cunha modernidade evidente nos seus temas (Amy de la Brèteque, 2015, pp. 128-129) ao celebrar a sensualidade nun ton traxicómico e visceral (Baile en Martos e García, 2009, p. 95)<sup>20</sup>. Non é extraño, polo tanto, que aparezan moitas adúlteras<sup>21</sup>. Unha pluralidade de personaxes e casuísticas que

---

rescatada polo seu amor verdadeiro. Así, o suxeito feminino é un activo na trama romántica a partir da cal pode desenvolverse ou pretextarse a sucesión de acontecementos que se queiran formular na historia.

<sup>15</sup> Rebecca é levada dende España a Persia para casar co seu marido (moito maior ca ela), quen a deixa soa ante a chegada da peste. Queda embarazada do protagonista e é condenada por adulterio (entérrana coa cabeza de fóra). Finalmente é liberada polo *sha* e marcha co seu namorado.

<sup>16</sup> A causa será “la enfermedad del costado”: o trauma que lle provoca a Rob e o feito de que non teña cura é o que o impulsa a querer estudar medicina e curar aquelas doenzas que parecen non ter posibilidade de sanación polos límites culturais e relixiosos da época.

<sup>17</sup> Esta película é coñecida por 253 persoas (33'5%).

<sup>18</sup> Así, aínda que non realiza as principais accións que levan ao poder ao seu marido, parece ser a súa impulsora: “Derribaré con el brillo de mi lengua, todo lo que te impide alcanzar esa dorada corona”. Desta maneira, logo de animalo, mentres *Lady Macbeth* reza, o marido mata o rei. Outra personaxe feminina é a muller de Macduff (inimigo de *Macbeth*), á que queiman xunto cos seus fillos.

<sup>19</sup> É coñecida por 246 persoas da enquisa (32'5%).

<sup>20</sup> Ambientada na época do Renacemento, leva á pantalla os relatos do século XIV de Geoffrey Chaucer (Bock, 2001, p. 17), con diversas personaxes femininas. A trama da maioría está marcada por unha conduta sexual que non cumpre co modelo de castidade tipicamente medieval. Unha intervención representativa é a dunha muller nun mercado: “Ninguna parte del Evangelio ordena que hay que preservar la virginidad (...), ¿para qué fueron creados los órganos genitales? Desde luego, no para dejarlos dormir”.

<sup>21</sup> Mayo, Eloísa e a muller e filla dun muiñeiro son infieis aos seus maridos. Salienta especialmente a Comadre de Bath, que casa ata cinco veces, e que, mentres un dos seus maridos ten relacións sexuais con ela, expresa: “¿Has terminado? ¡Un cuerno me voy a callar! No voy a hacer siempre lo que tú quieras”.

pode atopar un certo paralelismo en *El séptimo sello* (1957), un dos clásicos de Ingmar Bergman, que foi nomeada por 151 persoas (20%)<sup>22</sup>.

Lonxe destas expresións corais, unha das películas recentes<sup>23</sup> con máis sonda é *The King* (2019), cunha representación feminina moi escasa. Unha das mulleres é Felipa de Inglaterra<sup>24</sup>, raíña de Dinamarca e irmá menor do protagonista, Enrique V de Inglaterra, aparece co seu marido Erico no banquete de coroación. En relación coa influencia do xénero na cuestión sucesoria ao longo da historia, cómpre salientarmos a referencia á lei sálica que fai un arcebispo inglés para cuestionar a leximitidade de Carlos de Francia, con quen quere comezar a guerra: “La lei sálica, de origen franconio, dicta que la corona francesa quedará sin sucesión si el trono recae sobre una mujer, por lo que ningún descendiente de dicha mujer será por derecho, heredero al trono”<sup>25</sup>.

*El reino de los cielos* (2005) está ambientada nas Cruzadas, entrelazando personaxes sen axustarse cronoloxicamente entre eles, co fin de reflexionar acerca da fusión de culturas que era posible en Tierra Santa, ademais de presentar as figuras do bo e mal gobernante, máis alá do seu credo<sup>26</sup>. A personaxe feminina é Sibila de Xerusalén, que desempeña un papel menor ao actuar como o interese amoroso de Balian, sendo así parte da subtrama romántica habitual nas películas de aventuras e épicas<sup>27</sup>. Esta película

---

<sup>22</sup> As personaxes están inspiradas nas pinturas baixomedievais das igrexas escandinavas (Villarme, 2007, p. 161). Salienta Mía, bela e coidadora, a única que se salva da morte xunto co seu marido e o seu fillo, unha familia que representa a vida apacible (Alonso et al., 2007, pp. 197-199). Lisa, “la adúltera, (...), la ramera, la desvergonzada” é a contraposición moral, que escapa cun home e dille ao seu marido que foi o amante quen a seduciu. Aparece tamén unha campesiña que é salvada de ser violada polo mesmo home que logo quere abusar dela e que a converte en criada. Parece muda, ata que exclama: “Consummatum est”, as palabras que Cristo dixo na cruz (Alonso et al., 2007, pp. 197-199). Ademais, Karin, a muller do protagonista espéran na casa durante os dez anos que está nas Cruzadas e recíbeo con hospitalidade.

<sup>23</sup> É coñecida por 211 persoas (27,9%).

<sup>24</sup> O novo rei fáille un regalo e dille “que su belleza simbolice la tuya, reflejo de la de Inglaterra”. A outra muller é Catalina de Valois, con quen casa Enrique. Cando xa está en Inglaterra coas súas damas, o rei dille que está preciosa e que deben falar en inglés, ao que ela responde que debe gañarse o seu respecto.

<sup>25</sup> É significativo o coñecemento xeral cara a esta lei e a capacidade de convertela en norma ao pensar no modelo sucesorio convencional na Idade Media, con independencia do territorio. De feito, continúa a ser común pensar que as posibilidades femininas de herdar o trono eran alleas ao marco legal. Pode que esta circunstancia garde relación coa percepción que xera o singular personaxe principal feminino presente noutra das películas máis coñecidas en relación a adaptacións da Idade Media na gran pantalla.

<sup>26</sup> Esta película coñécese 189 persoas (25%). Balian, o protagonista, marcha a Xerusalén tras suicidarse a súa muller (“se hundió en la melancolía, perdió el entendimiento”) ao falecer o fillo. Só aparece unha vez morta e nos recordos del. Outra muller que só se menciona é a irmá de Saladino. Cando a matan, “El sultán exige el cuerpo de su hermana, la cabeza de los responsables y la rendición de Jerusalén”.

<sup>27</sup> Este romance carece de rigor histórico. Nesa época, o Balian histórico tería máis de cincuenta anos e estaría casado (Sturtevant, 2018, p. 126, 164 e 171). No filme, Sibila causa indirectamente a caída do

non sería a única achega de Ridley Scott ao cine ambientado no período medieval. Recentemente, levou á pantalla *El último duelo* (2021)<sup>28</sup>, baseada nun ensaio histórico de Eric Jager, un discurso ficcional que se impón na mentalidade da sociedade. Ambientada na Francia de 1386, céntrase en Marguerite de Carrouges<sup>29</sup>, unha dama que acusa de violación ao escudeiro Jacques LeGris. Logo, o rei Carlos VI de Francia decide que o conflito se resolva cun duelo a morte entre este home e o marido dela. O filme estrutúrase<sup>30</sup> en tres partes, contando a versión dos feitos de Jean Carrouges, Jacques LeGris e a dama Marguerite (esta última presentada como: “a verdade”)<sup>31</sup>.

A última película das seleccionadas como as de maior impacto é *El león en invierno* (1968)<sup>32</sup>. A protagonista feminina é Leonor de Aquitania. Sofre o encerro por parte do seu marido, o rei, quen lle di “Nunca te liberaré. Has encabezado muchas guerras civiles contra mí”<sup>33</sup> e “Debí haberte matado hace años”, ademais de insultala chamándoa “Medusa”. Ela, a pesar do seu forte carácter, lamenta o abandono por parte

---

reino de Xerusalén ao coroar ao seu marido Guy de Lusignan, logo da morte de Balduino IV (Sturtevant, 2018, p. 126, 164 e 171). Con todo, nun primeiro momento quería ter coroadado a Balian, pero este rexéitao e, despois de render Xerusalén, marchan xuntos a Francia.

<sup>28</sup> Este filme é indicado por 108 persoas da enquisa (14’3%).

<sup>29</sup> O seu principal atributo é a súa beleza, o seu “gran atractivo”.

<sup>30</sup> Esta maneira de presentar a testemuña das personaxes segue o modelo de *Rashomon* (1950), película na cal tamén se discute a violación dunha muller (ademais da morte do marido, un señor feudal).

<sup>31</sup> A película plasma o proceso e as consecuencias da denuncia, como a perda e traición por parte de amizades. A nai de Jean Carrouges critica a Marguerite por traer a deshonra á familia, aludindo a que moitas campesiñas son forzadas polos soldados e non se queixan e a que ela tamén foi violada de nova e non dixo nada. Así mesmo, o filme reflicte o tratamento do matrimonio como un negocio e a presión arredor da muller para contribuír cun herdeiro á liñaxe. Con respecto á concepción, un médico transmite a necesidade de que a dama teña “conclusión placentera”; opínase que, ao quedar en cinta tras cinco anos de matrimonio, Marguerite gozou do abuso sexual porque “Una violación no puede causar embarazo, lo dice la ciencia”. Así, un cura afirma que “La pena para la mujer que levanta falso testimonio contra un hombre en caso de violación es desnudarla y cortarle el pelo, ajustarle al cuello una argolla de hierro, atarla a un poste y sumariamente quemarla viva”. A protagonista é tratada como un trofeo, principalmente porque se considera que “la violación no es un derecho contra una mujer, es un delito contra la propiedad de su señor”. Finalmente, Jean de Carrouges vence e a película informa que Marguerite viviu trinta anos máis con prosperidade e felicidade como señora da finca de Carrouges, sen volver casar.

<sup>32</sup> É citada por 71 persoas da enquisa (9’4%). O director, Anthony Harvey, adapta a obra de teatro de James Goldman, ambientada no 1183 na corte do rei Enrique II Plantagenet. En xeral, retrata unha Idade Media convincente a nivel histórico (García e Ortiz, 2017, pp. 116-118) e mostra a intensidade da variedade de sentimentos que experimentan as súas personaxes.

<sup>33</sup> Leonor conspirou contra o rei, polo que estivo prisioneira na fortaleza de Chinon ata a morte de Enrique en 1189 (Alonso et al., 2007, p. 227).

de Enrique (que ademais quere a anulación matrimonial cara ao final do filme) e teñen discusións sobre que fillo debe reinar (tendo Leonor a Ricardo como favorito)<sup>34</sup>.

Ningunha muller escapa, en definitiva, das debilidades consideradas “propias do seu sexo”. Nin sequera as mulleres poderosas e de carácter indómito conforme á historiografía, como é o caso de Leonor de Aquitania, escapan a ollos do cine das vexacións masculinas ou da necesidade de ser amadas. En consecuencia, pode apreciarse como o tópico cinematográfico na construción dos personaxes femininos conforme aos estándares actuais está vixente dende hai décadas, no conxunto da industria do cine, xa sexa de temática histórica ou non. Por iso, é necesario continuar perfilando eses roles e a súa arquetipación, como se realizará nos apartados seguintes.

### *1.1. Poñer o foco nas mulleres.*

Algunhas películas de ambientación medieval teñen por título referencias a mulleres concretas, como *Lady Godiva* (1911), *Inés de Castro* (1944), *Teodora, emperatriz de Bizancio* (1954) ou *La Celestina* (1996). Outras teñen por nome diversas referencias ao feminino, como *La bella durmiente* (1959), *El manantial de la doncella* (1960) ou *La princesa prometida* (1987). Isto non quere dicir que sexa a mirada feminina a que poida percibirse, senón a do varón, o que afonda no mantemento de moitos estereotipos e a polarización entre o negativo e o positivo. A continuación insistiremos en dous exemplos, respectivamente, desa mesma realidade.

#### *1.1.1. Bruxaría.*

Entre a listaxe identificada de títulos de filmes con alusións ao feminino, cómpre salientar catro centrados na bruxaría, que é un aspecto que aparece representado nun elevado número de películas ambientadas na Idade Media. De feito, na maioría delas hai cando menos unha personaxe feminina que é considerada unha bruxa, ou á que se lle

---

<sup>34</sup> Grazas ao seus recordos, coñécense momentos da vida da raíña, como o matrimonio anterior, do que naceron tres nenas e ningún varón (aludindo ao “papel que juega el sexo en la historia”), ou a experiencia nas cruzadas (“vestí a mis doncellas de amazonas y cabalgamos con un pecho descubierto”). Demostra que é muller culta e intelixente. Para Alonso et al., é o símbolo da muller ideal do s. XII (2007, pp. 229 e 241). A outra personaxe feminina é Alais Capel, irmá de Felipe de Francia, quen a entregou de nena a Enrique II para casar co seu herdeiro, pero converteuna na súa amante. O rei xoga emocionalmente con ela, dado que lle confirma o seu amor (“La única persona que he amado de verdad (...) ha sido a ti”), á vez que lle di que “Yo te cogí por tu dote” e “haré contigo lo que quiera”. Aínda que a relación de Leonor e Alais está marcada pola envexa, a raíña manifesta que “Yo la eduqué y le tengo afecto y cariño”.

atribúen sospeitas por parte do seu entorno. Ademais, tamén é destacable que é frecuente que o termo “bruxa” se inclúa nos diálogos a modo de insulto. O potencial do xénero permite desenvolver películas moi diversas entre si, sendo unha das máis singulares *Haxän. La brujería a través de los tiempos* (1922), do danés Benjamin Christensen<sup>35</sup>. Considerada unha das obras fundacionais do cine de terror, mestura ficción dramática e cine fantástico. Así, inclúe escenas de tortura e reunións de bruxas, ambientadas nunha época medieval de maxia e sombras. Polo tanto, mostra unha sociedade supersticiosa, presentando a evolución da bruxaría ao longo de varios séculos como un mundo feminino perseguido e criminalizado. Ademais, establécese unha relación coas enfermidades mentais e a histeria das mulleres, tratada nos psiquiátricos do século XX. É mester salientar, así mesmo, como se remarca a violencia dos homes da Igrexa contra as mulleres, cun certo ton anticlerical, o que a converte nunha obra rompedora e moi orixinal<sup>36</sup>.

Moi diferente é a visión proporcionada por Suzanne Schiffman en *Le moine et la sorcière* (1987). Neste caso, a “bruxa” protagonista é unha campesiña que coñece as propiedades e usos curativos das plantas naturais, un tipo de personaxe semellante á campesiña retratada en *El señor de la guerra* (1965) quen, na súa busca de plantas medicinais, é considerada inicialmente bruxa polo cabaleiro Chrysagon, a pesar de estar lonxe temporalmente dos autos de fe e da inquisición (Alonso et al., 2007, p. 92)<sup>37</sup>. O filme introduce elementos históricos de relevancia, como o culto ao galgo Guinefort,

---

<sup>35</sup> Esta película muda perpetúa tópicos sobre a bruxaría. Dise que “las brujas habían firmado un pacto ilegítimo con el diablo, y por tanto eran quemadas en la hoguera”, ademais de que “se creía que maldecían a la gente con enfermedades con la ayuda de pociones mágicas”. A estas apócemas tamén se lles atribuíu a finalidade de namorar unha persoa, como sucede co encargo que lle fai unha doncela á personaxe da bruxa Karna. Tamén a bruxa de *La pasión de Beatrice* (1987) ofrece “filtros de amor”.

<sup>36</sup> Inclúe imitacións de miniaturas de tratados medievais e está parcialmente baseada no *Malleus Maleficarum*, un manual de inquisidores de 1486 (García e Ortiz, 2017, pp. 23, 31-33), ante a consideración papal de que a bruxaría era unha nova ameaza. Nese momento recóllense as primeiras descrições do aquelarre e a maxia é declarada unha forma de herexía (Federici, 2010, pp. 224-226). Este tratado amosa o sexismo da Igrexa: “Cuando una mujer piensa sola, piensa mal” (Ehrenreich e English, 2009, p. 8). O seu autor, Heinrich Kramer, foi o primeiro en sinalar as mulleres como as principais adeptas dunha suposta seita, ademais de que considerar as parteiras as peores das bruxas (Castell, 2022, p. 231). A falta de control masculina nos partos sería obxecto de sospeita e desconfianza.

<sup>37</sup> Estes casos representan como o emprego de prácticas máxicas tradicionais vinculadas co labor de curandeira podía percibirse como bruxaría, froito dunha percepción alterada dos seus coidados.

unha “superstición” propia do norte de Lyon, identificada na década de 1250 polo dominico Étienne de Bourbon<sup>38</sup>.

Schiffman aposta por unha revisión feminista da figura da “bruxa”, presentándoa como “perfectamente racional”<sup>39</sup>. Esta perspectiva pode relacionarse tamén coa película da directora islandesa Nietzchka Keene: *Cuando fuimos brujas* (1990) e os conflitos que experimentan as súas protagonistas polos perigos e críticas que poden implicar os dons sobrenaturais que posúen<sup>40</sup> e os dilemas éticos que lles formulan<sup>41</sup>.

Con frecuencia, a inclusión da bruxa é un pretexto para xustificar os males que sofre a sociedade, converténdose nun catalizador da trama que, á súa vez, necesita desas circunstancias externas para atopar a súa razón de ser. Esta formulación vese tanto *En tiempo de brujas* (2011) de Dominic Sena<sup>42</sup>, como *El séptimo sello* (1957)<sup>43</sup>. Outro trazo común nestes dous filmes é a impotencia dos protagonistas masculinos por querer salvarlas, dubidosos da súa culpabilidade. Ademais, elas presentan un carácter aparentemente marcado pola tolemia, o que, no caso de Bergman (1957), transmite a idea de que a persecución da bruxaría puido terse relacionado con problemas psicolóxicos que levaron á fogueira, como símbolo da destrución do maligno, a rapazas culpadas de orixinar a epidemia (Villarme e Evans, 2007, pp. 158-159).

---

<sup>38</sup> Unha das fontes de información histórica da película debeu ser *Le Saint lévier*, libro de Jean-Claude Schmitt (Amy de la Bretèque, 2015, pp. 177-178). Como se fose un mártir, o can estaba enterrado nun bosque, onde as mulleres levaban os fillos enfermos e realizaban rituais para curalos, mostra do valor simbólico dos elementos naturais para tratar doenzas (Albert-Llorca, 2005, pp. 1-3). En *Le moine et la sorcière*, a protagonista realiza unha cerimonia para curar un recém nado que non para de chorar. Coa axuda da nai, pasan a criatura dun lado a outro dunha árbore e ademais, aparece un cánido, que parece que parece levar os espíritos malignos, tras liberalos do bebé (Amy de la Bretèque, 2015, pp. 177-179).

<sup>39</sup> Segundo Michelet, os procesos de bruxaría eran unha forma de represión do xénero feminino (García e Ortiz, 2017, p. 33). A pesar da boa acollida do filme, hai autores que critican que a protagonista, unha nai solteira e loitadora, é demasiado contemporánea (Amy de la Bretèque, 2015, pp. 177-179).

<sup>40</sup> Baseada nun conto dos Irmáns Grimm, a trama xira en torno a dúas irmás que marchan da casa despois de que a súa nai fora queimada por bruxa. Tiña visións, grazas ás cales “podía predecir todo”, un poder que tamén experimenta Margit, a irmá pequena, e que rexeita porque “A ella la quemaron porque veía”.

<sup>41</sup> Katla, a irmá maior, realiza un feitizo para conseguir marido, un preparado de herbas para quedar embarazada e outro ritual tras causar a morte do fillo do marido (estaba convencido de que era bruxa). Para que non se soubese nada, córtalle dous dedos: un métello na boca antes de coserlla e outro cocíñao, dándolle unha cunca ao marido. Ao ser descuberta, foxe, o que se podería vincular co temor a unha sanción por infanticidio, castigado na época con pena de morte (Miguel Sesmero, 2019, p. 332), aínda que, en xeral, nin a xurisdición eclesíastica nin a laica foron demasiado severas (Fuente, 2023, p. 278).

<sup>42</sup> Está ambientada no século XIV, coas cruzadas e a peste como transfondo. A muller protagonista está prisioneira por bruxa e por atribuírselle a chegada da peste á cidade, a modo de “maldición del infierno”.

<sup>43</sup> Esta bruxa (*vid.* anexo IV: *figura 2*), acusada de ter “intimidades amorosas con el diablo”, tamén “tiene la culpa de la peste que nos está invadiendo”, así que será queimada viva.

En relación á necesidade de determinar a existencia ou non de bruxas, a ordalía é referenciada en *Escape*<sup>44</sup> (2012) ou, indirectamente, en *En tiempo de brujas* (2011)<sup>45</sup>. Nesta última, a meiga convértese nunha misión para dous cabaleiros escapados das cruzadas, para acabar co seu poder e restablecer a orde, sendo o elemento que explica a trama. Tras descubrir que non é unha bruxa, practican un exorcismo, liberando así á rapaza, que aparece espida no chan<sup>46</sup>.

En calquera caso, a bruxaría está presente dunha maneira moi común nas películas relacionadas coa Idade Media, sexa ou non o nó central da trama. Pode lembrarse a propósito *El nombre de la rosa* (1986) e a acusación inxusta sufrida pola campesiña<sup>47</sup>; *La princesa prometida* (1987) e a bruxa anciá e muller do milagreiro Max, a quen axuda a facer unha poción revividora; *Macbeth* (2015), na que teñen gran importancia dramática tres bruxas, que aparecen de maneira premonitoria en paraxes de montaña<sup>48</sup>; ou *Brancaleone en las cruzadas* (1970), onde se rescata unha bruxa que está a piques de ser queimada (Amy de le Bretèque, 2015, p. 152). Tamén en *Ivanhoe* (1952), a xudía Rebeca será acusada de bruxaría, vai ser salvada de ser queimada pola intercesión do heroe, que pide o xuízo de Deus (Amy de le Bretèque, 2015, p. 80). Cun enfoque cómico, pero semellante na maneira de proceder, salienta unha escena de *Los*

---

<sup>44</sup> Ambientada na Noruega de 1363, de novo, a chegada da peste é inxustamente atribuída a unha muller. Dagmar conta como ela e máis a súa filla foron sometidas á ordalía da auga: a nena afogou pero ela escapou e converteuse en xefa dunha banda de asaltantes.

<sup>45</sup> A protagonista comenta a historia dunha rapaza á que tiraron a un lago e, ao non afogar, confirmouse que era unha bruxa, polo que a queimaron. Ademais, tres campesiñas son afogadas no río, aínda que de noite saen da auga, dándolle un enfoque de terror ao filme. En *La brujería a través de los tiempos* (1922) coméntase que “una mujer sospechosa de brujería es lanzada al agua para averiguar si es culpable o no”. Polo tanto, semella unha crenza habitual vincular a morte na auga coa comprobación de ser bruxa.

<sup>46</sup> O *Malleus Maleficarum* alude á capacidade do demo de “seducir a las vírgenes y a las niñas más puras” (Macedo e Mongelli, 2009, pp. 104-105). O tópico do “travestismo del diablo” é frecuente tamén en biografías de santos, como proba de virtude. Así, o dominico Jacopo Passavanti narra a historia dun monxe que foi capaz de identificar o “maligno” nunha bela peregrina, polo que se transmite a idea de evitar calquera encontro coas mulleres, por ser o habitáculo preferido do demo (Frugoni, 1992, p. 424). En canto ao exorcismo dunha posuída, as vidas de santos reflicten liberacións reparadoras, como a do poder taumatúrxico de San Francisco, representada nunha táboa do século XIII (Frugoni, 1992, p. 425).

<sup>47</sup> Acusada de seducir un dos monxes, é condenada (aínda que escapa da fogueira) por “haber copulado con un demonio con aparencia de gato negro”. Sobre isto, Guillaume d’ Auvergne, bispo do século XIII, afirmaba que: “Lucifer se presenta a sus adoradores bajo la forma de un gato” (Alonso et al., 2007, p. 35). O inquisidor Bernardo Gui non tería realizado estes xuízos por bruxaría; de feito, no seu manual só se atopa unha alusión e é en masculino: “brujos, adivinos e invocadores del demonio” (Lecouteux, 2005, pp. 93-94). Ata o *Formicarius* de Jean Nider de 1435-1437, non se fará fincapé no papel da muller na bruxaría, acadando un punto álxido a partir do *Malleus Maleficarum* (Alonso et al., 2007, p. 35 e 38).

<sup>48</sup> “Las hermanas fatídicas” transmiten profecías a Macbeth e incluso llen fan unha apócema.

*caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores*<sup>49</sup> (1975), na que un grupo de aldeáns pretende queimar a unha suposta bruxa (Alonso et al., 2007, p. 35-36).

Alén dos casos comentados, destaca a personaxe de Matilde en *Ophelia* (2018), que vive soa no bosque<sup>50</sup> e á que lle chaman bruxa porque “A los 19 años quedé en cinta de un hombre que juró que se casaría conmigo. Cuando mi criatura murió dentro de mí, corrieron rumores de que era obra del diablo. Me creyeron muerta y declararon vencido al diablo”, pero “Tenía mi antídoto (un falso veneno) y por eso viví”. Cara ao final, sábese que Matilde é irmá da raíña, quen se refire a ela como “sanadora” e non como bruxa. En *La portuguesa* (2018) hai unha personaxe que pode considerarse unha bruxa, malia recibir un tratamento diferente ao habitual no cine. Trátase dunha muller maior que quedou soa e triste despois de que lle morrera un fillo, que era “idiota e lisiado”, segundo di a dama protagonista. Polas súas facultades de vidente, lévana ao salón do señor Von Ketten e dille “Só curarás se levas a bo termo algunha empresa”<sup>51</sup>.

As acusacións de bruxaría e herexía contra as mulleres estaban moi vinculadas a razóns políticas, polo que era necesario un apoio poderoso para a súa absolución (Labarge, 1988, pp. 272-276). Así, por exemplo, a raíña Xoana de Navarra, madrastra de Enrique V, foi acusada de feiticería e nigromancia, posiblemente por mor dun interese económico na súa pensión de viuvez, aínda que finalmente non se xulgou e estivo baixo custodia tres anos. Na Francia do século XIV, Mahaut d’Artois foi acusada de alta traizón por ter recorrido a unha bruxa moi coñecida para crear unha poción que fixese que o marido da súa filla Xoana perdoase o seu escarceo amoroso. Con todo, esta condesa foi declarada inocente ante a falta de probas (Labarge, 1988, p. 117).

Aínda que a persecución da bruxaría é un fenómeno historicamente máis asociado á Idade Moderna, a relación entre Medievo e bruxaría na mentalidade actual é evidente. É dicir, non é na Idade Media cando “una terrible Inquisición quemaba miles de brujas en todas las aldeas” (Alonso et al., 2007, p. 12). Segundo Federici, a maxia formaba parte da vida cotiá, pero a caza de bruxas en Europa, non se produciu na Idade

---

<sup>49</sup> Esta película foi mencionada por 10 persoas na enquisa no apartado final de suxerencias, polo que pode considerarse que tamén ten unha influencia no imaxinario popular sobre a Idade Media.

<sup>50</sup> Ao igual que a bruxa de *Brave* (2012), solitaria na súa cabana e que axuda a Mérida cun feitizo.

<sup>51</sup> Co desenvolvemento das universidades, o control masculino legal da medicina desautorizou as sanadoras, como Jacqueline Felicie en 1322. Esta persecución de curandeiras, na súa maioría campesiñas, foi promovida pola Igrexa, con apoio das autoridades civís (Minkowski, 1992, p. 288).

Media<sup>52</sup>. En calquera caso, a sospeita cara ás mulleres constrúe unha frutífera argumentación na súa caracterización, na formulación temática ou no desenvolvemento estético, capaz de transcender o período medieval.

### 1.1.2. Xoana de Arco.

A herexía feminina e a súa vinculación co poder político e relixioso implica necesariamente facer un achegamento ao caso da Idade Media cun maior impacto na nosa sociedade: o de Xoana de Arco (1412-1431), a campesiña de Domrémy cuxa historia xerou e xera unha gran fascinación (Labarge, 1988, p. 272)<sup>53</sup>. A maioría das películas presentan un argumento semellante en relación aos feitos básicos coñecidos pola historiografía sobre a súa vida<sup>54</sup>. En 1900 gravouse unha curtametraxe, dirixida por George Mèliés (García, 2020, p. 138). Nela preséntase o camiño lendario desta heroína, eludindo episodios militares e enfatizando o encarceramento (Amy de la Bretèque, 2015, p. 16 e 19). Tamén Cecil B. DeMille, en 1916, se centra na súa figura, ambientándoa na Primeira Guerra Mundial: co achado da súa espada perdida, o exército francés avanza baixo o liderado da Doncela de Orleáns (García, 2020, p. 138)<sup>55</sup>.

Robert Bresson, cunha gran sutileza analítica (San Miguel Pérez, 2013, p. 173), afonda en *El proceso de Juana de Arco* (1962) nunha protagonista encarcerada, que se expresa con escasas palabras e xestos. É unha protagonista atemporal, posto que nela se recoñece o estado dun ser humano privado da súa liberdade (San Miguel Pérez, 2013,

---

<sup>52</sup> Aínda que os primeiros xuízos a bruxas datan de mediados do século XV, é a partir de mediados do século XVI cando aumenta a cantidade de mulleres xulgadas, cando as institucións económicas e políticas propias do capitalismo mercantil estaban substituíndo as relacións feudais (Federici, 2010, pp. 224-226).

<sup>53</sup> Xoana de Arco é a muller máis coñecida das presentadas na enquisa (foi seleccionada polo 98% das persoas). O seu papel preponderante na mentalidade popular pode relacionarse coa súa ampla filmografía: protagoniza trece películas, aínda que Amy de la Bretèque, sobe a cifra a trinta filmes (2015, p. 16).

<sup>54</sup> Destaca o seu papel como emisaria da vontade divina á hora de procurar a coroación do delfín francés, que será Carlos VII (Alonso et al., 2007, p. 230), en Reims. Así, intervén na guerra dos Cen Anos, dirixindo o exército e liberando o asedio de Orleáns para expulsar os ingleses. Logo, no fracasado ataque de París, é feita prisioneira e condenada por acusación de bruxaría (González Fierro, 2011, pp. 17-18).

<sup>55</sup> Dreyer dirixe a versión de 1928 (*vid.* anexo IV: *figura 3*), influído pola canonización de 1909 e o nomeamento como patroa de Francia en 1920 (González Fierro, 2011, pp. 17-18). Provocou admiración pola súa figura (García e Ortiz, 2017, p. 52 e 81) e estableceu un paralelismo coa Paixón de Cristo, plausible ao colocarlle unha coroa de espiñas (Amy de la Bretèque, 2015, p. 55). Céntrase no xuízo e condea, cuns primeiros planos de fonda carga psicolóxica (González Fierro, 2011, p. 19) polo interrogatorio no que se basea. Outra versión é a de Victor Fleming (1948), baseada na obra teatral de Maxwell Anderson, que intenta respectar os feitos históricos con frases das actas do proceso (González Fierro, 2011, p. 19). No 1954, Roberto Rosellini fai unha aposta orixinal, cunha Xoana que rememora os episodios importantes da súa vida, atada á estaca onde é queimada (González Fierro, 2011, p. 20).

pp. 183-185). Inspirada tamén nas actas do seu xuízo (González Fierro, 2011, p. 20), inclúe a carta da nai que defende a inocencia da filla (San Miguel Pérez, 2013, p. 183)<sup>56</sup>. No 1994, Jacques Rivette presenta unha personaxe máis humana, decidida e intelixente: non enfatiza o seu carácter espiritual e céntrase na trama sociopolítica da carreira militar e o proceso inquisitorial (González Fierro, 2011, p. 22). En calquera caso, a película máis influente na concepción popular de Xoana de Arco é a de Luc Besson (1999)<sup>57</sup>. Aínda que a veracidade foi un dos reclamos comerciais (González Fierro, 2011, pp. 22-23), apoiándose nas actas do interrogatorio, hai numerosas pasaxes de ton irreal (García e Ortiz, 2017, p. 175-177), como o feito de sobrevivir e retomar a batalla de Orleáns a pesar de que lle craven unha frecha no corazón<sup>58</sup>.

Xoana era unha aldeá analfabeta, que non chegou a ler nin escribir (García, 2020, p. 137), o que se reflicte nesta película ao asinar cun “X” as cartas que manda ao rei de Francia, o que leva aos membros da corte a comentar que “no sabe escribir ni su nombre”. Porén, neste caso, é unha personaxe feminina quen decide apostar por ela: Yolanda de Aragón, sogra de Carlos. Esta muller aparece lendo un libro e opina que deben facer caso á xente humilde que fala constantemente de Xoana e di que, se non resulta ser virxe, ela mesma a matará. Isto permite aludir á proba de virxindade, cun amplo público de homes e mulleres na sala, na que unhas monxas tapan o seu corpo cunha saba branca e, a maior delas, comproba e comunica o veredicto á audiencia<sup>59</sup>.

---

<sup>56</sup> En efecto, foi a súa nai, Isabelle Romée, a primeira persoa que presentou unha apelación ao papa para que revisara a condea por herexía tras a morte de Xoana (Oñoro, 2022, p. 109).

<sup>57</sup> É a cuarta película máis vista das seleccionadas na enquisa (51'1% das persoas coñecedora). Abrangue dende as visións da nenez á execución na fogueira, presentando a unha Xoana guerreira con ansias de vinganza polo asasinato e posterior violación da súa irmá Catherine por un grupo de soldados ingleses, que ven a rapaza como “un buen botín”. Esta licencia histórica é mostra da violencia deste filme.

<sup>58</sup> Esta Xoana ten un carácter forte (García, 2020, p. 139), dunha relixiosidade extrema (García e Ortiz, 2017, pp. 176-177). As personaxes masculinas, tanto os ingleses como os franceses, cada vez que a queren minusvalorar, chámanla “loca”, “puta” ou “bruja”.

<sup>59</sup> Da versión o musical de Bruno Dumont: *Jeannette, la infancia de Juana de Arco* (2017), salienta que con eses nome era como se coñecía a Xoana en Domrémy, aínda que ela sempre fixo referencia a si mesma como “Juana, la Doncella” (Alonso et al., 2007, p. 230). Este filme presenta un claro protagonismo feminino. Así, ademais de Xoana, salienta Hauviette, a súa gran amiga da infancia, a súa confidente. Segundo Oñoro, esta nena chorou con gran pesar a marcha de Xoana, en 1429, cuns dezasete anos de idade (2022, p. 101). Tamén é notoria a presenza de Santa Catalina e Santa Margarita quen, xunto con San Miguel, que son os santos identificados pola propia Xoana como os transmisores das súas visións (González Fierro, 2011, pp. 17-18). Con respecto á súa infancia, Oñoro matiza que foi piadosa, pero sen datos que sinalen que uns costumes fantasiosos (2022, p. 98). No 2019, Dumont dirixe a última versión sobre a vida de Xoana, afondando nas vitorias militares, xuízo e execución final.

Alén da defensa da procedencia divina das “voces” que ela escoitaba, o uso de vestimenta masculina foi un dos principais motivos que levaron a Xoana a morrer na fogueira en 1431 acusada de herexía (Alonso et al., 2007, p. 230)<sup>60</sup>. Xoana tamén desempeñou un rol activo nos conflitos políticos da Baixa Idade Media. De feito, Christine de Pizan dedicoulle un poema en 1429 e ese foi o primeiro libro escrito en vida da santa que transmite unha gran admiración polas súas accións milagreiras e virtudes; desta forma, a través dos acontecementos históricos de Xoana, a autora presenta un argumento sólido en favor das mulleres (Oñoro, 2022, pp. 110 e 117)<sup>61</sup>.

Así, a historia de Xoana de Arco acapara a maioría das películas medievais centradas na muller. A súa biografía inspirou a numerosos directores, algúns cun enfoque predominantemente épico e outros cun carácter máis ben trágico, sen entrar a sinalar o fanatismo relixioso con que pode ser percibido o período (Amy de la Bretèque, 2015, p. 16 e 55). Entre as posibles causas que explican a súa fama, para García, é unha personaxe tan cinematográfica por ter salvado Francia (2020, p. 137), mentres que, segundo Sturtevant, a súa excepcionalidade radica na súa transgresión de xénero como muller ao adoptar o rol dun heroe masculino de guerra (2018, p. 165). De feito, o seu impacto como símbolo de loita pola liberdade transcende o mundo do cine, lexitimando diversos intereses ideolóxicos, dende o patriotismo católico ás protestas das sufraxistas británicas do século XX (Oñoro, 2022, p. 94 e 103). Continúa así unha utilización cunha fin política e propagandística que a acompañou xa en vida (Oñoro, 2022, pp. 106-107).

## **2. Miradas dende a dirección cinematográfica.**

A dirección cinematográfica está moi vinculada aos varóns: das 229 películas inicialmente seleccionadas, unha gran maioría son dirixidas por homes e están centradas en historias de homes, polo que o enfoque dominante é o masculino. Nesta liña, cómpre

---

<sup>60</sup> Ante os xuíces, explicará a necesidade de levar armadura pola vida militar, en relación co perigo que correría a súa virxindade. Así, na versión de Besson (1999) móstrase que levaba unha trenza longa, que curta para que a respecten. Con todo, Xoana de Arco non usaba roupa masculina para cambiar de identidade: seguíase facendo chamar “Juana” ou “la doncella” (Oñoro, 2022, p. 122). Isto foi obxecto de interese historiográfico pola innovación que supón a “doncela guerreira” na Idade Media (Muñoz, 2003).

<sup>61</sup> Xoana de Arco non foi a única, dado que outras mulleres como a “Viuda de Rabasten” ou Jeanne-Marie de Maillé de Turenne desenvolveron un papel clave na Francia da Guerra dos Cen Anos (Opitz, 1992, pp. 387-388). Ademais, dende o século XIII creceu o rexeitamento dos cregos cara as relixiosas, ante o aumento de visionarias e beguinas, moitas veces acusadas de tratar co diaño (Oñoro, 2022, p. 100).

examinar o labor de Disney, así como considerar a mirada feminina plasmada por un reducido número de directoras.

### 2.1. Unha mirada que pervive. O caso de Disney.

O estudo de produción cinematográfica Disney, cun público principalmente infantil, contribuíu a popularizar unha imaxe estándar da Idade Media que quedou impregnada no imaxinario das crianzas (Badia en Martos e García, 2009, p. 77), establecendo así as súas expectativas sobre este período histórico (Sturtevant, 2018, p. 62). Tradicionalmente, o cine de animación ubicou as mulleres nun plano de submisión, unha representación social que transcende especialmente entre as nenas e reforza esquemas de comportamento (González et al., 2022, p. 1519)<sup>62</sup>. As historias céntranse nun amor idealizado que pode relacionarse coa súa concepción por parte dalgunhas mulleres medievais, na liña do amor cortés<sup>63</sup>. As conexións entre a Idade Media e Disney son múltiples, como amosan *Merlín el encantador* (1963) ou *Tarón y el caldero mágico* (1985). Nelas, a visión das mulleres é reducida e vinculada de novo á bruxaría<sup>64</sup>.

A necesidade de Disney por achegarse a escenarios dispares respecto á visión europea tivo como un dos seus primeiros resultados a longametraxe de *Mulán* (1998), inspirada nunha lenda tradicional china escrita no século VI. A súa protagonista difire do modelo de princesa Disney, habitualmente de estereotipo máis conservador<sup>65</sup>. Nesta liña, no 2012, Disney produciu a súa aposta máis innovadora no relativo ao xénero:

---

<sup>62</sup> Alén da comentada *Robin Hood* (1973), un dos clásicos de Disney é *La bella durmiente* (1959). Creou unha imaxe tópica da Idade Media de “gentiles damas y princesas, malvadas brujas y providenciales príncipes” (San Miguel, 2013, pp. 175 e 186). Maléfica, a fada maligna -de novo, a bruxa-, contraponse á princesa Aurora, bela e dócil, que espera o bico salvador e canta “Eres tú, mi príncipe azul”.

<sup>63</sup> Segundo unha minoría culta do s. XII, o home sería “el bello y dulce amigo de la mujer” (despois, será “amo y señor”). Así, Eloísa expresa a Abelardo que “Nunca he buscado en ti más que a ti mismo. Eras tú únicamente lo que deseaba, no lo que te pertenecía o representabas” (Vinyoles, 1992, pp. 145-146 e 148).

<sup>64</sup> En *Merlín*, a historia céntrase na infancia do rei Arturo (San Miguel Pérez, 2013, p. 186). En relación á natureza feminina, inclúese un esquío femia que namora del, e sobre a que Merlín comenta: “Es una arduita soltera, y esas pelirrojas son tremendas”. Sobre isto, Beteta sinala que, na Idade Media, a cor vermella tiña unha connotación despectiva e sexual (2016, p. 96). A personaxe feminina con importancia na trama é Madame Min, “la bruja loca”, a cal di que “la magia negra yo la superé, la hice renegrida”. Este tópico reflíctese de novo en *Tarón*, onde tres meigas irmás representan a maldade e a tentación. Elena, a princesa desta película, é secuestrada e ten un papel máis ben submisivo e secundario.

<sup>65</sup> *Mulán*, intrépida e intelixente, rexeita o casamento e faise pasar por home para substituír o seu pai na leva obrigatoria contra os hunos por orde do imperio chino da dinastía Ming (González-Fierro, 2011, p. 197). Lembra as *onna bugeisha*, como Tomoe Gozen, mulleres do Xapón feudal que participaron nas guerras, formadas para defender á familia ante a ausencia dun home (Diez, 2017, p. 137).

*Brave*<sup>66</sup> (vid. anexo IV: *figura 4*). Nesta película ambientada na Escocia medieval, Mérida, a narradora e a princesa protagonista, busca a súa identidade propia e independencia, sen que haxa un romance que determine a trama, sendo unha alternativa necesaria ao modelo de socialización tan nocivo para as nenas que transmite xeralmente Disney (García e Ortiz, 2017, pp. 22-23)<sup>67</sup>. Contrasta o exemplo de Mérida co que ofrece Elinor, a nai coidadora, compañeira de xogo na infancia e instrutora. Desta maneira, cunha gran cultura, ensínalle historia e xeografía, a vocalizar ou a tocar un instrumento<sup>68</sup>. Elinor é a encargada de transmitir a Mérida como debe ser e actuar unha boa dama<sup>69</sup>, o que encaixa á perfección co ideal de muller na Idade Media: se non se adicaba ao mundo conventual, debía desempeñar as tarefas de esposa e de nai, centrándose no casamento, xestación, parto e lactancia (Cabanes, 2006, p. 2)<sup>70</sup>.

Polo tanto, Disney, cunha gran capacidade para adaptarse ás correntes dominantes dos seus tempos, e nun contexto social de demanda de roles femininos apoderados, foi creando versións menos machistas e heteronormativas dos contos de fadas, de ambientación teoricamente medieval, como *Maléfica* (Robert Stromberg, 2014), nas que as protagonistas xa non son simplemente donceles ás que rescatar (García e Ortiz, 2017, pp. 22-23), senón protagonistas da súa historia.

## 2.2. *A mirada feminina detrás da cámara.*

Do listado de películas seleccionadas, tan só nove delas teñen por directora a unha muller, é dicir, unicamente o 3'93%<sup>71</sup>. Por este motivo, é pertinente analizar a

---

<sup>66</sup> Dirixida por dous homes e unha muller, Brenda Chapman, quen é ademais a escritora da historia.

<sup>67</sup> É a primoxénita do clan Dunbroch e, co manexo do arco, sálvase a si mesma na proba na que varios nobres disputan a súa man, evitando así comprometerse co fillo dalgún lor.

<sup>68</sup> En *El león en invierno* (1968), Leonor de Aquitania deixa constancia do seu labor de nai instrutora: "Recuerda como te enseñé los números, la poesía, a tocar el laúd. Te enseñé a bailar, a hablar otras lenguas". As nenas estaban destinadas a ser boas administradoras do fogar e nais exemplares; nas cortes, aprendían as bases da lectura e escritura, o bordado e as oracións principais (Nora, 1997, p. 64). Salienta o tratado de educación que escribiu Duoda, nobre catalá do s. IX, aos seus fillos (Segura, 1997, p. 159).

<sup>69</sup> "Una princesa es madrugadora, aseada, persigue la perfección, nunca alza la voz, debe sonreír (...)"

<sup>70</sup> En *El Conde Lucanor* inclúense os mellores atributos dunha esposa: "buen entendimiento, cordura, buenas obras, acertado juicio y buen consejo" (Haro, 1995, p. 462), polo que a perfección feminina consistía na obediencia e honestidade (1995, p. 476). As regras de conduta das mulleres medievais tamén se plasman en manuais como o *Libro de las Tres Virtudes*, de Christine de Pizan (Labarge, 1988, pp. 64-65). O espírito libre de Mérida, representado tamén co cabelo roxo e rizo, racha con estas convencións.

<sup>71</sup> Tres delas xa foron tratadas anteriormente: *Le moine et la sorcière* (Suzanne Schiffman, 1987), *Cuando fuimos brujas* (Nietzchka Keene, 1990) e *Brave* (2012). A película *Kristin Lavransdatter* (Liv Ullman,

existencia ou non dun factor diferencial no enfoque das personaxes femininas destas películas. Estas mulleres céntranse en personaxes cunha traxectoria significativa na súa sociedade pola súa autoridade espiritual, como Clara de Asís<sup>72</sup> ou Hildegarda de Bingen<sup>73</sup>. Concretamente a visión sobre Hildegarda é interesante porque permite conectar a súa experiencia coa daquelas mulleres que estiveron preto dela<sup>74</sup>.

A conexión entre directoras e as mulleres que levan á pantalla atopa na figura de Christine de Pizan un factor de relación moi singular. Christine é unha das mulleres máis recoñecidas do ámbito medieval grazas á súa produción literaria –salientando a súa obra *A cidade das damas* (1405)– que, como sinalou Labarge, exemplifica a contribución feminina ao desenvolvemento da sociedade: as mulleres medievais non son “ni invisibles, ni inaudibles, ni insignificantes” (1988, p. 298). Porén, só resulta coñecida para as persoas máis relacionadas co coñecemento do período ou as que coñecen un conxunto significativo de mulleres cunha pegada singular ao longo da Historia. Contribúe a este descoñecemento o difícil acceso fóra de Italia ao filme dirixido por Stefania Sandrelli en 2009, polo que non puido engadirse nesta análise<sup>75</sup>.

---

1995), baseada na novela histórica de Sigrid Undset (Henrik Aubert en Rivair e Marcia, 2009, p. 228), non puido ser analizada neste traballo pola imposibilidade de consultala.

<sup>72</sup> Esta relixiosa italiana é coñecida por 259 persoas (34'3%). En *Francesco* (1989), Liliana Cavani preséntaa curando enfermos e axudando a parir a unha muller (aguantaa por detrás mentres unha parteira guía á criatura). Pide entrar na orde de Francisco e é a única muller que está entre o grupo de homes que rememoran no campo a vida e milagres do santo tras a súa morte. A outra personaxe feminina é Pica, nai de Francisco, cun rol de coidados, aínda que tamén axuda ao seu home no negocio de venda familiar. En *Hermano sol, hermana luna* (1972), a versión de Zeffirelli sobre a vida deste santo, preséntase a relación con santa Clara como unha escena de amor cortés (García e Ortiz, 2017, p. 127).

<sup>73</sup> Hildegarda é coñecida por 203 persoas (26'9%). Margarethe von Trotta con *Visión* (2009) dirixe a película con máis protagonistas medievais femininas. Recrea a vida da abadesa, partindo da súa autobiografía e dos seus escritos (García, 2020, pp. 158-159), reflectindo as diversas facetas desta santa, mística, compositora musical e herborista; presentada como un referente de sabiduría. Salienta a polémica arredor das súas visións proféticas, aínda que se desbotaron as acusacións de herexía e puido “transcribir todo lo que le transmitió el Espíritu Santo”. A este respecto, Block alude ao emprego da lingua espiritual por parte dalgunhas místicas dende o s. XII, articulando o seu propio pensamento (2001, pp. 19-20).

<sup>74</sup> Era habitual que se forxasen relacións semellantes á maternidade entre as monxas, con roles similares entre as novas e as de maior idade (Segura, 2010, pp. 253-272), como o de Jutta Von Sponheim (principal educadora de Hildegarda) e Richardis (principal discípula da protagonista). Tamén se podería pensar nalgunha relación de ton romántico, como a de Hildegarda e Richardis, ao dicirlle esta última nunha escena que “Te amo tanto que no quiero que mueras antes que yo, no podría seguir viviendo sin ti”. Hai outras personaxes no filme, como a nai de Richardis, impulsora do mosteiro desexado por Hildegarda; a monxa Clara, que se suicida ao ter abandonar o mosteiro por quedar embarazada; e unha abadesa que vai de visita e critica a orixinal representación que realizan na súa honra, sen o hábito de relixiosas.

<sup>75</sup> O filme *Christine Cristina* podería portenciar o coñecemento desta personaxe, que fica no esquecemento dunha maioría popular: só é coñecida por 111 persoas (14'7%) da enquisa.

En liñas xerais, estas películas dirixidas por mulleres son as únicas que cumpren o test de Bechdel, o cal analiza a fenda de xénero nas representacións artísticas. O protagonismo feminino é evidente (a excepción de *Francesco*, 1989), cunhas personaxes que teñen unha transcendencia na trama máis propia e especial do habitual. Nesta mesma liña poden citarse a película dirixida por Rita Azevedo Gomes, *La portuguesa* (2018), na que leva á pantalla a adaptación de Agustina Bessa-Luís dun conto de Robert Musil<sup>76</sup>; e a versión máis actual de *Ophelia* (2018) de Claire McCarthy, baseada na novela de Lisa Klein, cunha representación máis poliédrica das personaxes femininas<sup>77</sup>. Aínda así, son moitos os tipos de personaxes femininos que poden atoparse na gran pantalla, e todos eles contribúen a desentrañar como se perciben as mulleres na sociedade medieval pero tamén que se espera das mulleres na sociedade actual. Por iso, a continuación serán estes modos os que centrarán o discurso, co fin de valorar as diferentes representacións existentes e as súas variacións ao longo do tempo.

### **3. Da busca de modelos no pasado á construción de personaxes para o presente.**

Son moitas as miradas e as maneiras de achegarse aos personaxes fílmicos. A partir das similitudes e diferenzas atopadas pode facerse fincapé na súa finalidade na trama e na súa predominancia moral de “boas ou malas” mulleres dende a perspectiva masculina, ao mesmo tempo que se afonda no seu nivel e opcións de protagonismo e nos seus roles do cotián incluídos no transfondo das escenas. A representación feminina nas películas analizadas leva a facer unha reflexión sobre a súa finalidade na trama, cun rol pasivo na maioría delas, que reforza a idea da muller como obxecto en relación á cal

---

<sup>76</sup> A protagonista é unha dama portuguesa cun marido ausente durante moitos anos por ir á guerra, a cal critica esta muller. Aмосa gran gusto polo saber e a arte, ao interesarse pola natureza e a lectura (*vid. anexo IV: figura 5*), ademais de tocar o piano e a fruta. Algunhas das accións distan do ideal feminino da época: báñase no río espida, domestica a un cachorro de lobo ou coloca unhas herbas ao pé da cama para que se cure o seu marido. Isto provoca que a poboación pense que ten “un pacto co demo”, faladurías que tamén afectan as súas “escravas moras”, as cales ela defende. Pero estas acusacións non se formalizan e segue vivindo tranquila en Italia, coas súas damas de compañía.

<sup>77</sup> A orixinalidade radica en ser unha interpretación do *Hamlet* de Shakespeare, dende a perspectiva de Ophelia: “Podéis pensar que conocéis mi historia. Habéis leído que termina en locura, con corazones rotos, sangre derramada (...). Esa es una historia pero no es la mía. No me abandoné a la venganza, (...) encontré la senda a la esperanza de que algún día narraría mi propia historia”. Ademais, a historia da rafiña vai alén do adulterio co irmán do rei e trátanse outros aspectos como a relación coa irmá, a bruxa Matilde.

é posible establecer categorías. Por un lado, un tópico repetido ao longo dos anos é o da “muller raptada”. A modo de exemplo, pódese aludir ao secuestro das seguintes personaxes: Lady Rowena (*Ivanhoe*, 1952), Edith (*El talismán*, 1954), Morgana (*Los vikingos*, 1958), Buttercup (*La princesa prometida*, 1987; *vid. anexo IV: figura 6*), Jimena (*El Cid, la leyenda*, 2003), Signe<sup>78</sup> (*Escape*, 2012), Isabel de Burgh (*El rey proscrito*, 2018) e Lady Catherine<sup>79</sup> (*Medieval*, 2022). Relacionadas con esta, outras constantes son a da “muller violada”<sup>80</sup> e a da “muller encerrada”, xa sexa como castigo ou como protección: Katherine<sup>81</sup> (*Enrique V*, 1944), Leonor de Aquitania (*El león en invierno*, 1968), Melibea<sup>82</sup> (*La Celestina*, 1969) e Ygraine<sup>83</sup> (*Excalibur*, 1981).

Alén dos casos comentados, cómpre enfatizar o tratamento da muller cunha finalidade política ou familiar<sup>84</sup>. En xeral, o rol máis activo das mulleres consiste en actuar como pacificadoras, como se a feminidade suavizase a brutalidade da forza viril dos heroes (Macedo e Mongelli, 2009, pp. 199-200)<sup>85</sup>. Malia isto, as mulleres

---

<sup>78</sup> Signe é raptada por uns asaltantes, que din que “Nos dará calor”, nunha alusión clara ao abuso sexual.

<sup>79</sup> Un homes que raptan a Lady Catherine expresa que “Deberíamos aprovechar el valor político de la dama”, ademais de usala como elemento negociador: “Sin ella no hay dinero”.

<sup>80</sup> Entre as violacións explícitas ou cun peso notorio na trama, salienta a que se perpetra contra Karin (*El manantial de la doncella*, 1960) e a xa comentada de Marguerite de Carrouges (*El último duelo*, 2021). Polo alto nivel de violencia sexual, cómpre aludir a *La pasión de Beatrice* (1987): o pai da protagonista, viólaa máis dunha vez; de feito, dille “nadie te pondrá la mano encima, solo yo tendré ese privilegio”. Este mesmo señor feudal axuda a unha muller recién parida que está soa nun camiño e logo quere violala. Ademais, noutra escena, deita a unha muller na mesa da cociña e bérrolle ao fillo “¡Préñala!”.

<sup>81</sup> A princesa Katherine relaciónase coa súa aia nun espazo pechado (Martos e García, 2009, p. 550).

<sup>82</sup> Melibea está illada na casa dos pais, relacionándose principalmente coa súa criada. O seu contacto co mundo limítase a ir á igrexa ou a asomarse ao balcón (Sanmateu en Martos e García, 2009, p. 541).

<sup>83</sup> Ygraine é encerrada nun castelo polo celos do seu marido (Alonso et al., 2007, p. 172).

<sup>84</sup> *Lady Godiva* (1911), para axudar a xente e aliviar a pobreza, acepta o reto que do seu marido: cabalga espida polas rúas de Coventry para que o seu home non cobre impostos tan altos. Así mesmo, as personaxes asumen o seu futuro xa elixido, como unha peza chave no xogo das alianzas matrimoniais: Isolda (*Tristán e Isolda*, 2006), Kukachin (*Las aventuras de Marco Polo*, 1938) e Matelda (*La armada Brancaleone*, 1966), son encomendadas a protectores (dos que namoran) para que cheguen intactas aos seus matrimonios (Alonso et al., 2007, p. 221). Ademais, a consecución da súa man adoita ser motivo de disputa, a modo de trofeo: Berenguela de Navarra (*Las Cruzadas*, 1935) e Aleta (*El príncipe valiente*, 1954). Este papel pasivo relaciónase tamén coas personaxes cuxa principal función é a de ser receptoras dos sentimentos do cabaleiro, representando o ideal amoroso (García e Ortiz, 2017, pp. 22-23), como a Marian de Robin Hood ou a Xenebra do rei Arturo e Lancelot.

<sup>85</sup> Na última película ambientada na Idade Media (*Medieval*, 2022), Lady Catherine intercede no axustizamento inxusto dun home. As únicas veces que estas mulleres se elevan por encima deste paradigma de submisión dáse cando desempeñan o papel do home, revestíndose de masculinidade (Sturtevant, 2018, pp. 164-165). Temos o exemplo de Xoana de Arco, *Mulán* (1968) ou Éowyn (*El retorno del Rey*, 2003), que se visten con armamento masculino e convértense en heroínas guerreiras.

desenvolven a acción a través da súa polarización, a través de arquetipos non só positivos, senón negativos. Esa polarización será o primeiro elemento que analicemos.

### 3.1. Arquetipos polarizados. Dó cúmulo de virtudes ao pozo de vicios.

Como expón Klapisch-Zuber, as mulleres, silenciadas da Historia, “oscilarán entre Eva y María, pecadora y redentora, arpía conyugal y dama cortés” (Le Goff e Truong, 2005, p. 49). Os pais da Igrexa consideraban as mulleres a “porta do demo”, en relación coa culpa atribuída a Eva no pecado orixinal, pero tamén “esposas de Cristo”, no caso das castas e virtuosas (Bock, 2001, pp. 14-15). Polo tanto, os textos medievais transmiten a concepción en torno á muller que impera no momento. Así, na prosa exemplar faise fincapé na visión negativa e refórzase a concepción misóxina, co predominio de personaxes de esposas adúlteras ou mulleres enganosas; ao mesmo tempo, preséntase como contraste o modelo positivo de muller, que protexe a súa virxindade, a gran virtude feminina (Haro, 1995, pp. 458-460).

Esta representación patriarcal, que estableceu unha dualidade entre boas e malas mulleres, trasládase ao cine<sup>86</sup>. Entre as mulleres virtuosas, o paradigma ideal das películas son as damas belas, tranquilas, castas e servís, entregadas ao ben. Así, salientase o seu carácter doce e a súa actitude de coidados e cariño, como Isabel de Burgh (*El rey proscrito*, 2018) ou Isolda (*Tristán e Isolda*, 2006). En cambio, as “malas mulleres” desenvolven unha conduta sexual cuestionable segundo a mentalidade medieval, como amantes (como Alais Capel en *El león en invierno*, 1968) ou prostitutas. A muller adúltera é outro arquetipo moi representado, como Xenebra (*Camelot*, 1967), a avoa de Beatrice (*La pasión Beatrice*, 1987) ou a raíña de *Ophelia* (2018)<sup>87</sup>. Sen dúbida, o canon da bruxa conecta co modelo feminino pexorativo e co perfil daquelas figuras históricas presentadas como manipuladoras ou instigadoras<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> Esta dicotomía pode apreciarse no contraste de personaxes como Mia e Lisa (*El séptimo sello*, 1957) ou a raíña Wealtheow e a nai de Grendel (*Beowulf*, 2007) (Sturtevant, 2018, p. 161).

<sup>87</sup> Para a Igrexa, calquera práctica sexual que non fose a procreación, mesmo dentro do matrimonio, era pecaminosa (Vinyoles, 2020, p. 70). Ademais, as mulleres padecían moito máis que os homes as consecuencias sociais e penais do adulterio.

<sup>88</sup> As vilás foron condenadas por subverter esa orde social de dous modelos de conduta (Herrera y Castejón, 2023). Sen chegar a eses extremos, pode salientarse o carácter ambicioso asociado a Urraca Fernández (*El Cid, la leyenda*, 2003 e *El Cid*, 1960); o manipulador de Magdalena (*La venganza de don Mendo*, 1961) ou Lady Macbeth (*Macbeth*, 2015) ou a irreverencia de Hind, que critica a Mahoma

### 3.2. Individualizar ás mulleres, protagonizar a historia.

As visións arqueotipadas sobre as mulleres que acaban de sinalarse gardan relación tamén coa mirada construída en relación ás mulleres nos comezos da Historia das mulleres (Labarge, 1988, p. 17). Isto reflíctese no cine, no que antes da década dos setenta, a gran maioría das protagonistas eran raíñas, como Leonor de Aquitania, monxas, como Eloísa, ou santas, como Xoana de Arco (García, 2020, pp. 131-135), percepción compartida polo cine español<sup>89</sup>. Dentro e fóra da Península Ibérica a figura de Isabel a Católica transcende, sendo a segunda muller medieval máis coñecida entre as persoas enquisadas (97'4%), aínda que o seu protagonismo na pantalla é relativo<sup>90</sup> ata a serie de 2012 centrada na súa figura (García, 2020, pp. 131-135).

As raíñas son, sen dúbida, as máis coñecidas (Urraca de Zamora, Leonor de Aquitania), máis alá do peso de monxas ou santas (Xoana de Arco, Clara de Asís e Hildegarda de Bingen). Porén, a veracidade histórica non é unha condición necesaria – ás veces, é mellor todo o contrario– para saltar á pantalla, como ocorre no caso da papisa Xoana<sup>91</sup>. Este tipo de personaxes, xa sexa pola súa representación cinematográfica ou literaria, consegue penetrar na mentalidade colectiva, como amosan os resultados da enquisa, fronte a outro tipo de personaxes de gran interese, como podería ser Trótula de Salerno<sup>92</sup>. Malia isto, entre as personaxes literarias, a enquisa amosa que as máis coñecidas son La Celestina (96'3%) e Julieta (89'2%). En consecuencia, pode sintetizarse que o protagonismo feminino está ligado ao masculino.

---

(Mahoma, *el mensajero de Dios*, 1976). Para Alonso et al., é curioso que a única muller con certo protagonismo no Islam que sae nesta película sexa “a mala” (2007, pp.116 e 120-121).

<sup>89</sup> Tres películas dos corenta do s. XX teñen a damas nobres por protagonistas: *Inés de Castro* (1944), sobre os amoríos da nobre galega con Pedro I de Portugal (Salvador en Martos e García, 2009, p. 515); *Reina santa* (1947), sobre a historia de Isabel de Aragón, raíña de Portugal ao casar con don Dinís, (San Miguel Pérez, 2013, pp. 149-150); e *Dona María a Brava* (1948), que vinga a morte dos fillos, nos conflitos nobiliarios da Salamanca de mediados de s. XV (Salvador en Martos e García, 2009, p. 515).

<sup>90</sup> Aparece de maneira secundaria e en relación a Colón e América: *1492: La conquista del paraíso* (1992) e *Alba de América* (1951).

<sup>91</sup> A lenda desta muller foi considerada como real por parte da Igrexa católica ata o século XVI (García, 2020, pp. 187-189). No século XI sitúase a primeira mención e no 1250 Jean de Mailly narra que a súa identidade foi descuberta ao dar a luz mentres ía a cabalo, sendo condenada (Lalomia en Martos e García, 2009, pp- 342-343). A súa historia, chegando a ser papa facéndose pasar por home, é un exemplo de subversión e posterior rexeitamento á presenza feminina nas altas copas do poder relixioso; o seu rol cinguíase aos conventos. A primeira versión fílmica é *La papisa Juana* (1972), baseada na obra de 1886 Royidis; a segunda é *La mujer papa* (2009), que enfatiza a supervivencia nun ambiente masculino, introducindo unha historia romántica (González-Fierro, 2011, pp. 32-34).

<sup>92</sup> Trótula de Salerno tan só é coñecida por 7'8% das persoas da enquisa.

A pesar de que nun amplo número de películas, elas parecen ser presentadas como o personaxe central da trama, en realidade, a súa historia orbita arredor da dos varóns do filme. Este aspecto garda relación con outra realidade: a presenza das mulleres como parte da escenografía, algo que, desafortunadamente, continúa a ser unha realidade tanto no coñecemento das mulleres no ensino como na sociedade.

### 3.3. Mulleres como parte das paisaxes escenográficas.

Ao analizar o transfondo escénico, pódense apreciar características comúns; como se de mera ambientación se tratase, aparecen personaxes con pouco ou nulo peso na trama, pero que achegan información relevante sobre a vida cotiá das mulleres medievais. A partir delas recoñécense oficios e labores<sup>93</sup>, comportamentos<sup>94</sup> ou prácticas que axudan na construción da mirada de xénero, respecto á época medieval ou á de filmación. Este tipo de actuacións non quedan restrinxidas ao ámbito laico, senón que tamén son retratadas no papel das abadesas de *Visión* (2009), por exemplo, ao acometer as obras de construción do novo edificio para a súa comunidade<sup>95</sup>.

---

<sup>93</sup> Entre os quefaceres vinculados á alimentación, vese unha vendedora de pasteis, unha que porta unha cesta con verdura, outra cunha bandexa de froita e unha despluma unha galiña para facer sopa. No plano culinario, salienta especialmente a xestión do peixe, xeralmente de maneira conxunta, plasmándose partes distintas do proceso: pescando e gardándoo, colgándoo en estruturas de madeira para secalo (*vid.* anexo IV: *figura* 8) e quitándolle as escamas ou a espiña central, co obxectivo de preparalo para comelo. En relación con isto, cabe dicir que no Bilbao de finais da Idade Media, o oficio de sardiñeira era tipicamente feminino, cun elevado grao de reivindicación do seu labor fronte ás normativas municipais que as prexudicaban (Del Vigo, 2020, pp. 2 e 13). Outro traballo frecuente é o téxtil, como preparar o fío a partir de la, facer remendos, bordar un tapiz ou coser unha tea para envolver o corpo dun familiar falecido. Con respecto a isto, Vinyoles matiza que “hilar era el trabajo femenino por excelencia” (2011, pp. 82-83), e explica que as mulleres realizaban tanto o esquilado das ovellas como a confección da roupa. Tamén García Herrero matiza que as alusións ao fiado son constantes nas obras literarias da Baixa Idade Media (2008, p. 26). En canto ás ocupacións do rural, poden apreciarse mulleres cultivando o campo ou recollendo o sementado, como en *La portuguesa* (2018), coa compañía de animais, usándoas para arar ou vixiando o seu pasto. Con respecto a isto, cabe matizar que é especialmente durante a Alta Idade Media, vinculado á necesidade de repoboación, que se recoñece a participación feminina nas tarefas agrícolas. Ademais, móstranse o empego dun muíño de pedra, o que podería relacionarse co desenvolvemento de labores de panificación por parte das mulleres medievais (Vinyoles, 2011, pp. 85-86).

<sup>94</sup> Abundan as tarefas dos coidados: mulleres que axudan a vestirse ás nobres ou que preparan o baño para que se laven os señores, que atenden aos enfermos, que limpan, que lavan a roupa –constituíndo unha tarefa de socialización feminina– ou aias que asean crianzas. No caso dos bebés, é escasa a representación de mulleres aleitando, tendo como excepción a nodriza de *La portuguesa* (2018) e algunhas escenas incluídas en *Le moine et la sorcière* (1987). Un dos bebés ten postas unhas vendas que poden representar a técnica do enfaixado, que pretendía evitar deformacións corporais (Sánchez, 2018, p. 213).

<sup>95</sup> As mulleres medievais exercían este tipo de tarefas, como se plasma no *Libro de fábrica* da catedral de Zaragoza de 1376-1401, nas que máis dun terzo dos obreiros eran mulleres (García Herrero, 2008, p. 31).

Nun contexto máis xeral, a moitas mulleres dáselles unha connotación sexual. Por un lado, as taberneiras son representadas coa función de servir comida e bebida aos homes, pero sempre rindo e cunha actitude lasciva, como se estivesen a ofertar o seu corpo. Isto leva a mencionar a gran cantidade de referencias directas e indirectas á prostitución, dende insultos (como “furchia despreziable”) a escenas de carácter sexual cunha evidente submisión e maltrato feminino<sup>96</sup>. Esta é unha perspectiva que pode atoparse tamén en relación ás mulleres que aparecen no marco de escenas bélicas<sup>97</sup>.

Mulleres e homes constitúen o público de distintos eventos sociais, como festas, vodas, xuízos, xustas ou execucións. Figuran entre a ambientación da piedade monástica ou en cerimoniais de vasalaxe, pero tamén ocorre con personaxes que poderían xogar un papel máis activo na trama, conforme á súa posición sociopolítica, como as raíñas que simplemente aparecen ao lado do rei. Nesta mesma liña, abundan as damas de compañía, coa excepción de *Ophelia* (2018), por ser a protagonista da trama.

---

<sup>96</sup> Aparecen moitas bailarinas, como algo exótico, dado que moitas son dunha etnia diferente á predominante nestes filmes: “Tres judías e dos moras” bailan mentres canta o trovador don Mendo (1961). Estas mulleres que danzan actúan en tabernas, cun público masculino: en *El médico* (2013) as mulleres son o principal reclamo da festa do *sha*. Fronte a esta representación sexualizada, hai mulleres músicas: en *Los cuentos de Canterbury* (1972), amenizan unha voda tocando diversos instrumentos (vid. anexo IV: *figura 7*); en *La portuguesa* (2018), unha muller toca a guitarra; e en *Visión* (2009), as monxas cantan todas xuntas, en latín. A pesar de que ata o século XV non se documentan representacións de coros monacais femininos, reflectían unha realidade anterior xa existente (Lorenzo, 2020, p. 214).

<sup>97</sup> A actuación feminina na guerra é pasiva, agás o caso de Xoana de Arco. Nos asaltos, vense mulleres que berran, ás que lles arrancan a roupa para violalas. Aparecen asustadas, resgardándose xunto coas crianzas, ademais de agardar o regreso dos homes. Preséntase a guerra como un lugar non natural para as mulleres, aínda que poidan estar presentes nos na contorna da batalla ou posteriormente, buscando aos familiares entre os falecidos. Fronte a esta mirada, Ríos de la Llave matiza que as mulleres medievais non foron meras pacificadoras ou vítimas, é dicir, que si que houbo participación feminina guerra, como Catalina Alfonso, dedicada á fabricación da pólvora no reinado dos Reis Católicos (2015, pp. 106 e 114).

## CONCLUSIONES

Segundo a enquisa realizada, un 78'7% (595 persoas das 756 que responderon) considera que non lle explicaron a Historia incluíndo as mulleres durante a Educación Secundaria Obrigatoria. Este dato constata unha falta de coñecemento que adoita ser suplida coa información que achega o cine, maioritariamente valorado polas persoas entrevistadas como un recurso educativo de importancia. Polo tanto, a información histórica que unha ampla maioría popular ten sobre as mulleres medievais redúcese aos aspectos analizados neste traballo.

O rol feminino tradicional potenciado por Disney (con indicios puntuais de empoderamento renovador) é algo que está presente tamén nas películas de maior influencia. Desta maneira, os arquetipos polarizados, coa súa finalidade diverxente, seguen vixentes e contribúen á perpetuación de estereotipos. Incluso as mulleres das marxas son representadas baixo a visión masculina dominante. Esta é unha situación que explica o protagonismo da bruxaría asociada ás mulleres, xa que reflicte que calquera muller que se desmarque das pautas fixadas para o seu sexo será unha potencial sospeitosa de herexía, de ser culpable de tentación e de vincularse co diaño. No referido ao éxito cinematográfico de Xoana de Arco, este debe relacionarse con que a historia desta heroína francesa do século XV cumpre coas necesidades narrativas dos sucesivos directores, representando unha figura de ton místico. A súa presenza no campo de batalla supón unha excepción, malia ao longo da Historia medieval haber mulleres que foron á guerra.

Alén dos asuntos abordados, é pertinente comentar que, no referido á representación do aspecto físico, abundan as mulleres de pelo escuro (especialmente as bruxas e tamén Xoana de Arco) fronte ás damas de cabelo loiro e coidado (máis aseadas e de pel especialmente clara, froito do ideal de beleza). Así mesmo, en relación coa vestimenta, apréciase unha presenza notoria de vestidos de cor azul forte, unha tonalidade que se vincula co perfil mariano e virtuoso xa dende a Idade Media.

En canto á dimensión intelectual da maioría das protagonistas femininas, a súa sabedoría non é un elemento que destaque na súa personalidade e caracterización, se ben, sería interesante incluír a representación de mulleres como a doncela Teodor. Así mesmo, outra ausencia notoria no cine é a figura de Trótula de Salerno, por exemplo.

Ademais, en *El rey proscrito* (2018), é unha muller a que coroa a Robert de Bruce como rei de Escocia, pero na película non se di o seu nome, que sería Isabella Macduff. Isto pon de manifesto a necesidade dunha renovación do relato, que aposte por personaxes femininas que difiran do canon patriarcal e permitan a transmisión dun coñecemento histórico diverso que inclúa ás mulleres, algo que parece estar máis presente nas películas ideadas por directoras, tal e como se evidenciou anteriormente.

A investigación centrouse nas longametraxes, deixando a un lado as series de televisión e de plataformas de *streaming*, que están experimentando unha gran repercusión nos últimos anos e que reforzan a idea de que o Medievalismo é común na cultura popular. Por conseguinte, en futuros traballos, sería interesante analizar a representación feminina nestes produtos audiovisuais, ademais de noutras películas relevantes que foron aquí desbotadas pola limitación de espazo.

Cómpre matizar que o enfoque analizado é eminentemente occidental e eurocéntrico, cun evidente peso das producións estadounidenses (25 das 73 referenciadas; 84 das 239 da listaxe inicial), as cales crearon o principal prototipo de película de ambiente medieval. Estas superproducións caracterízanse pola alta violencia masculina, tanto física como verbal. Desta agresividade predominante están excluídas as mulleres, que quedan xeralmente relegadas nos filmes a un plano de submisión e invisibilidade: a pesar de estar á vista, as súas historias propias e diversas non se reflecten na gran pantalla.

## BIBLIOGRAFÍA

- Albert-Llorca, M. (2005). Le saint lévrier. Guinefort, guérisseur d'enfants depuis le XIII<sup>e</sup> siècle. *Archives de sciences sociales des religions*, 130. <https://doi.org/10.4000/assr.2848>
- Alonso, J. J., Mastache, E. A. e Alonso Méndez, J. (2007). *La Edad Media en el cine*. T&B Editores.
- Amy de La Bretèque, F. (2015). *Le Moyen âge au cinéma : panorama historique et artistique*. Armand Colin.
- Barrio, J.A. (2005). La Edad Media en el cine del siglo XX. *Medievalismo*, (15), 241-268.
- Beteta, Y. (2016). *Brujas, femme fatale y mujeres fálicas. Un estudio sobre el concepto de monstruosidad femenina en la demonología medieval y su representación iconográfica en la Modernidad desde la perspectiva de la Antropología de Género* [Tese doutoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional de la UCM.
- Bock, G. (2001). “La querelle des femmes”: una disputa de los sexos en Europa. En *La mujer en la historia de Europa* (pp. 13-45). Crítica.
- Cabanes, P. (2006). Escritoras en la Edad Media. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*.
- Castell, P. (2022). La maldad femenina en el tratado antibrujesco *Malleus Maleficarum* (1487). En Calvo, Martínez, Ortega e Prieto (coords.), *Fuentes para el estudio de la Historia de las Mujeres* (pp. 231-234). Editorial Comares.
- Del Vigo, A. (2020). *Las sardineras de Bilbao en la Edad Media a través de sus ordenanzas municipales* [Traballo de Fin de Grao, Universidad de Cantabria]. Repositorio de la Universidad de Cantabria.
- Diez, D. (2017). Las temidas guerreras samuráis: las denominadas onna bugeisha. En M. Cabrera e J. A. López (Ed.), *IX Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*, 137-143.
- Ehrenreich, B. e English, D. (2009). *Witches, Midwives and Nurses. A History of Woman Healers*.

- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de sueños.
- Frugoni, C. (1992). La mujer en las imágenes, la mujer imaginada. En Klapisch-Zuber (Ed.), *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 2: La Edad Media* (pp. 419-467). Taurus.
- Fuente, M. J. (2023). *La luz de mis ojos. Ser madre en la Edad Media*. Taurus.
- García Herrero, M.C. (2008). Actividades laborales femeninas a finales de la Edad Media: registros iconográficos. En Lacarra (coord.), *Arte y vida cotidiana en época medieval* (pp. 17-48). Institución Fernando el Católico.
- García, J. V. e Ortiz, Á. (2017). *Del castillo al plató: 50 miradas de cine sobre la Edad Media*. Editorial UOC.
- García, M. A. (2020). *Vidas de mujeres que el cine cuenta*. A. Machado Libros.
- González, M.E., Villasuso, M. e Rivera, T. (2022). Las princesas de Disney: lo que aprenden las niñas mexicanas a través de las películas. *Comunicación*, 1(10), 1505- 1520.
- González-Fierro, F. J. (2011). *La opresión y la represión de la mujer vista por la historia del cine*. Cacitel.
- Gubern, R. (2003). *Historia del cine*. Editorial Lumen.
- Gutiérrez, S. (2008). Cine artúrico y neomedievalismo: de *Excalibur* (1981) a *King Arthur* (2003). *Revista de poética medieval*, (21), 85-123.
- Haro, M. (1995). "De las buenas mujeres": su imagen y caracterización en la literatura ejemplar de la Edad Media. En Juan Paredes (Ed.), *Medievo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993). Volumen II* (pp. 457-476). Universidad de Granada.
- Hernández Sandoica (2004). Historia, historia de las mujeres e historia de las relaciones de género, 29-55.
- Labarge, M. W. (1988). *La mujer en la Edad Media*. Editorial Nerea.
- Lacalle, J. M. (2023). Neomedievalismo: Un acercamiento al enfoque y una breve historización. *Calamus*, (7), 1-37.
- Le Goff, J. e Truong, N. (2005). *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Paidós.

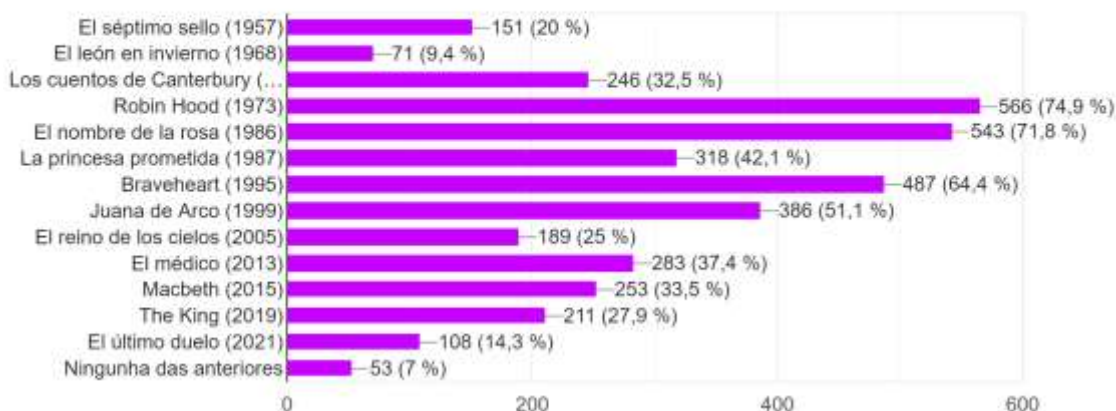
- Lecouteux, C. (2005). *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media. Historia del doble*. Olañeta.
- Lorenzo (2020). La voz femenina, un tabú cultural. Mujeres, música y representaciones en el Románico. *Féminas: el protagonismo de la mujer en los siglos del románico*, pp. 189-225.
- Macedo, J. R. e Mongelli, L. M. (2009). *A Idade Média no cinema*. Ateliê Editorial.
- Martos, J.L. e García, M. (2009). *L'Edat Mitjana en el cinema i en la novel·la històrica*. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- Miguel Sesmero, J. R. de (2019). La salud reproductiva en las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio: una visión desde el ámbito médico. *Santander Estudios de Patrimonio*, (2), 317-348. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7154821>.
- Minkowski, W. L. (1992). Women healers of the middles ages: selected aspects of their history. *Am J Public Health*, 82(2), 288–295.
- Muñoz, A. (2003). La doncella guerrera encarnada en Juana de Arco. En Nash e Tavera (Ed.), *Las mujeres y las guerras*. Icaria.
- Nora, S. (1997). Aproximación a la vida de los niños en la Baja Edad Media española. *Meridies: Revista de historia medieval*, 4, 57-70.
- Oñoro, C. (2022). Juana de Arco. Y Dios nos dará la victoria. Domrémy-La-Pucelle, 1412. En *Las que faltaban. Una historia del mundo diferente* (pp. 93-123). Taurus.
- Opitz, C. (1992). Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500). En Klapisch-Zuber (Ed.), *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 2: La Edad Media* (pp. 321-395). Taurus.
- Rábade, M. A. e Plaza, F. del M. (2011). De mulieres ingenio. Ingenio y maldad. La mujer en la Edad Media. *Fortunatae*, 22, 211–224.
- Ríos de la Llave, R. (2015). Catalina Alfonso: una “maestra de fazer pólvora” durante el reinado de los Reyes Católicos. *Gladius: Estudios Sobre Armas Antiguas, Armamento, Atre Militar y Vida Cultural En Oriente y Occidente*, 35, 105–116.
- Rosillo e Badia (2015). Contribuciones recientes a la historia de las mujeres en la Edad Media. *Anuario de Estudios Medievales*, 45(1), 595-600.

- San Miguel Pérez, E. (2013). *La lectora de Fontevraud: derecho e historia en el cine, la Edad Media*. Dykinson.
- Sánchez Zapatero, J. (2014). El cine de historia en la historia del cine. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, (4), 365-369.
- Sánchez, A. M. (2018). La vida infantil en la Edad Media. *Anahgramas*, (5), pp. 190-235.
- Scott, J. (2008). *Género e historia*. Fondo de Cultura Económica. UACM.
- Segura, C. (1997). Las mujeres en la España medieval. En E. Garrido (Ed.), *Historia de las mujeres en España* (pp. 115-248). Editorial Síntesis.
- Segura, C. (2010). Construcciones de la maternidad desde los feminismos. En R. M. Cid (Ed.), *Maternidades: representaciones y realidad social. Edades Antigua y Media* ( pp. 253-272). Asociación Cultural Al-Mudayna.
- Solé, G. (1993). La mujer en la Edad Media: una aproximación historiográfica. *Anuario Filosófico*, (26), 653-670.
- Sturtevant, P. (2018). *The Middle Ages in popular imagination: memory, film and medievalism*. Bloomsbury Academic.
- Uroz Sáez, J. (2018). *Historia y cine*. Publicacions Universitat Alacant.
- Villarme, I. (2007). O Sétimo Selo. Unha panorámica socio-histórica sobre a crise do século XIV. En Evans, Kristensen e Crespo (Ed.), *Mocidade investigadora galega: relatorios do Primeiro Congreso Galego da Mocidade Investigadora*. Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Xuventude e Solidariedade e IGESIP
- Vinyoles, T. (1992). El discurso de las mujeres medievales sobre el amor. En Cristina Segura (Ed.), *La voz del silencio* (pp. 131-150). Asociación Cultural Al-Mudayna.
- Vinyoles, T. (2011). Hilar, cocinar, cuidar, cultivar, curar, educar, amar... quehaceres de las mujeres medievales. En Dueñas, de la Rosa, del Val, Santo Tomás (coords.) *Trabajo, creación y mentalidades de las mujeres a través de la historia. Una visión interdisciplinar* (pp. 81-93). Universidad de Valladolid.
- Vinyoles, T. (2020). *Usos amorosos de las mujeres en la época medieval*. Los libros de la catarata.

## ANEXO I. GRÁFICAS DA ENQUISA.

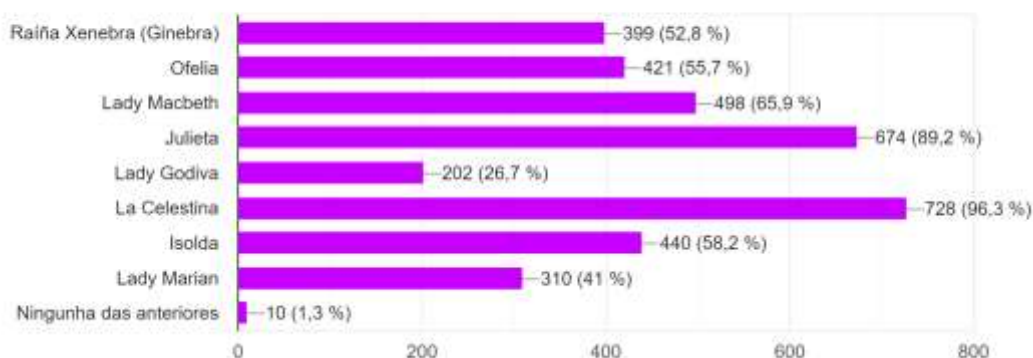
Viches ou coñeces algunha destas películas ambientadas na Idade Media?

756 respostas



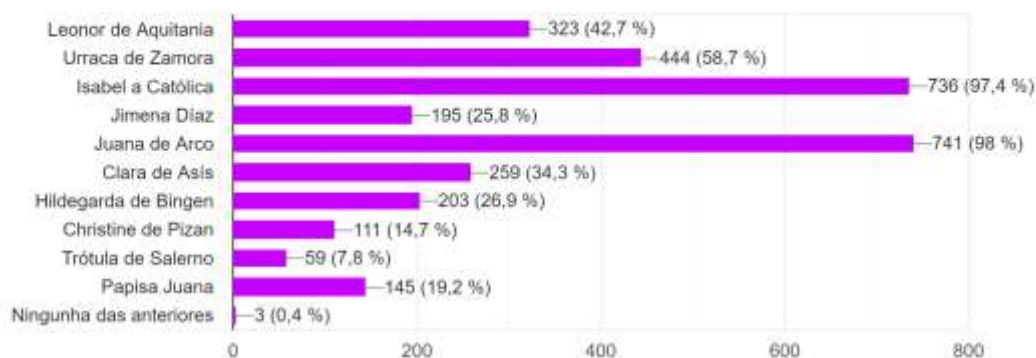
Que personaxes literarias femininas che soan ou coñeces de entre as seguintes?

756 respostas



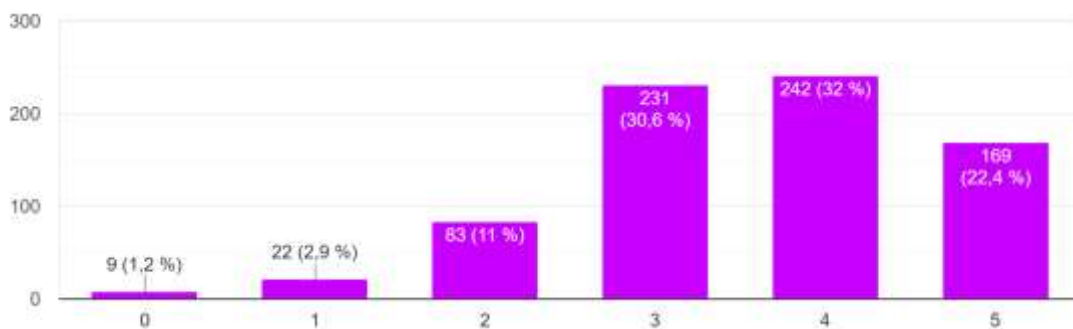
Que mulleres che soan ou coñeces de entre as seguintes?

756 respostas



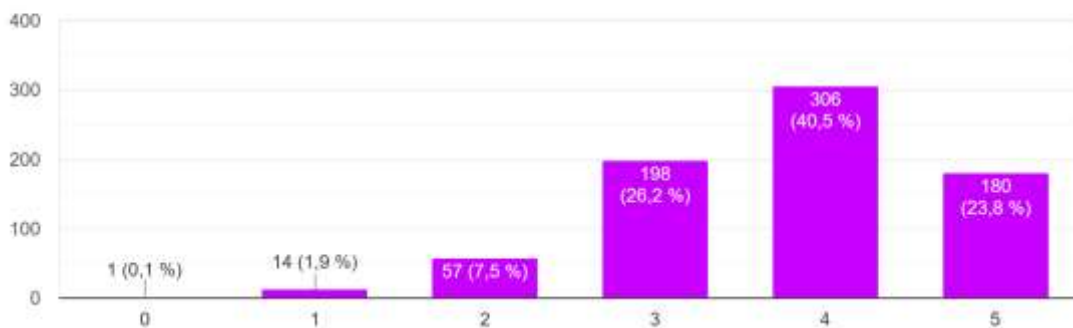
Que importancia lle concedes ao cine dentro das túas afeccións?, nunha escala do 0 ao 5, sendo 0 "nada" e 5 "moita".

756 respostas



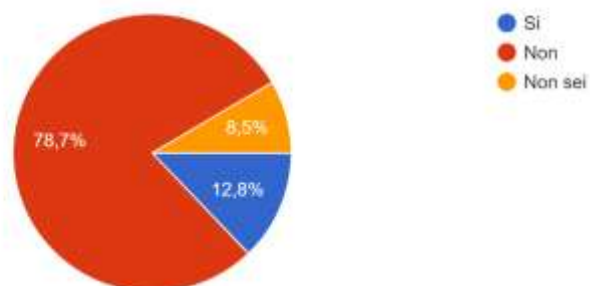
Que importancia lle concedes ao cine como recurso educativo?, nunha escala do 0 ao 5, sendo 0 "nada" e 5 "moita".

756 respostas



Cres que durante a Educación Secundaria Obrigatoria che explicaron a Historia incluíndo ás mulleres?

756 respostas



## ANEXO II. MODELO DE FICHA ANALÍTICA.

<i>Título da película</i>	
Que mulleres hai?	
Como son? Características físicas.	
Teñen nome?	
Falan?	
De que falan?	
Son personaxes históricas ou ficticias?	
Alusións a mulleres	
Que fan as mulleres de fondo?	

## ANEXO III. PELÍCULAS REFERENCIADAS.

Ano	<i>Título</i>	Dirección	País
1900	<i>Juana de Arco</i>	Georges Méliès	Francia
1911	<i>Lady Godiva</i>	J. Stuart Blackton	EEUU
1916	<i>Juana de Arco</i>	Cecil B. DeMille	EEUU
1922	<i>Haxän. La brujería a través de los tiempos</i>	Benjamin Christensen	Suecia
1928	<i>La pasión de Juana de Arco</i>	Carl Theodor Dreyer	Francia
1935	<i>Las cruzadas</i>	Cecil B. DeMille	EEUU
1938	<i>Las aventuras de Marco Polo</i>	Archie Mayo	EEUU
1944	<i>Enrique V</i>	Laurence Olivier	Reino Unido
1944	<i>Inés de Castro</i>	Manuel Augusto García Viñolas e José Leitão de Barros	España
1947	<i>Reina santa</i>	Rafael Gil, Henrique Campos e Aníbal Contreiras	España

1948	<i>Juana de Arco</i>	Victor Fleming	EEUU
1948	<i>Doña María la Brava</i>	Luis Marquina	España
1950	<i>Rashomon</i>	Akira Kurosawa	Japón
1951	<i>Alba de América</i>	Juan de Orduña	España
1952	<i>Ivanhoe</i>	Richard Thorpe	EEUU
1954	<i>El príncipe valiente</i>	Henry Hathaway	EEUU
1954	<i>El talismán</i>	David Butler	EEUU
1954	<i>Teodora, emperatriz de Bizancio</i>	Riccardo Freda	Italia
1954	<i>Juana de Arco</i>	Roberto Rossellini	Italia
1957	<i>El séptimo sello</i>	Ingmar Bergman	Suecia
1957	<i>Santa Juana</i>	Otto Preminger	Reino Unido
1958	<i>Los vikingos</i>	Richard Fleischer	EEUU
1959	<i>La bella durmiente</i>	Clyde Geronimi	EEUU
1960	<i>El manantial de la doncella</i>	Ingmar Bergman	Suecia
1961	<i>El Cid</i>	Anthony Mann	EEUU
1961	<i>La venganza de don Mendo</i>	Fernando Fernán Gómez	España
1962	<i>El proceso de Juana de Arco</i>	Robert Bresson	Francia
1963	<i>Merlín el encantador</i>	Wolfgang Reitherman	EEUU
1965	<i>El señor de la guerra</i>	Franklin Schaffner	EEUU
1966	<i>La armada Brancaleone</i>	Mario Monicelli	Italia
1967	<i>Camelot</i>	Joshua Logan	EEUU
1968	<i>El león en invierno</i>	Anthony Harvey	EEUU
1969	<i>La Celestina</i>	César Fernández Ardavín	España
1970	<i>Brancaleone en las cruzadas</i>	Mario Monicelli	Italia
1972	<i>Hermano sol, hermana luna</i>	Franco Zeffirelli	Italia

1972	<i>Los cuentos de Canterbury</i>	Pasolini	Italia
1972	<i>La papisa Juana</i>	Michael Anderson	Reino Unido
1973	<i>Robin Hood</i>	Wolfgang Reitherman	EEUU
1975	<i>Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores</i>	Terry Jones e Terry Gilliam	Reino Unido
1976	<i>Mahoma, el mensajero de Dios</i>	Moustapha Akkad	Libia
1981	<i>Excalibur</i>	John Boorman	Reino Unido
1985	<i>Tarón y el caldero mágico</i>	Ted Berman e Richard Rich	EEUU
1986	<i>El nombre de la rosa</i>	Jean-Jacques Annaud	Alemania
1987	<i>La princesa prometida</i>	Rob Reiner	EEUU
1987	<i>La pasión de Beatrice</i>	Bertrand Tavernier	Francia
1987	<i>Le moine et la sorcière</i>	Suzanne Schiffman	Francia
1989	<i>Francesco</i>	Liliana Cavani	Italia
1990	<i>Cuando fuimos brujas</i>	Nietzchka Keene	Islandia
1994	<i>Juana de Arco (I: Las batallas) (II: Las prisiones)</i>	Jacques Rivette	Francia
1995	<i>Braveheart</i>	Mel Gibson	EEUU
1995	<i>Kristin Lavransdatter</i>	Liv Ullmann	Noruega
1998	<i>Mulán</i>	Barry Cook e Tony Bancroft	EEUU
2003	<i>El señor de los anillos: El retorno del rey</i>	Peter Jackson	Nueva Zelanda
2003	<i>El Cid, la leyenda</i>	Josep Pozo	España
2005	<i>El reino de los cielos</i>	Ridley Scott	Reino Unido
2006	<i>Tristán e Isolda</i>	Kevin Reynolds	Reino Unido
2007	<i>Beowulf</i>	Robert Zemeckis	EEUU
2009	<i>Christine Cristina</i>	Stefania Sandrelli	Italia

2009	<i>Visión. La historia de Hildegard Von Bingen</i>	Margarethe von Trotta	Alemania
2009	<i>La mujer Papa</i>	Sönke Wortmann	Alemania
2011	<i>En tiempo de brujas</i>	Dominic Sena	EEUU
2012	<i>Brave</i>	Mark Andrews, Brenda Chapman e Steve Purcell	EEUU
2012	<i>Flukt: en los tiempos de la peste</i>	Roar Uthaug	Noruega
2013	<i>El médico</i>	Philipp Stölzl	Alemania
2015	<i>Macbeth</i>	Justin Kurzel	Reino Unido
2017	<i>Jeannette, la infancia de Juana de Arco</i>	Bruno Dumont	Francia
2018	<i>El rey proscrito</i>	David Mackenzie	Reino Unido
2018	<i>La portuguesa</i>	Rita Azevedo Gomes	Portugal
2018	<i>Ophelia</i>	Claire McCarthy	EEUU
2019	<i>The King</i>	David Michôd	Australia
2019	<i>Juana de Arco</i>	Bruno Dumont	Francia
2021	<i>El último duelo</i>	Ridley Scott	EEUU
2022	<i>Medieval</i>	Petr Jákł	República Checa

## ANEXO IV. IMAXES DAS PELÍCULAS.



Figura 1. *Robin Hood*, Reitherman  
(Disneyplus).



Figura 5. *La portuguesa*, Azebedo (Filmin).



Figura 2. *El séptimo sello*, Bergman (Filmin).



Figura 6. *La princesa prometida*, Reiner  
(Filmin).



Figura 3. *La pasión de Juana de Arco*, Dreyer  
(Filmin).



Figura 7. *Los cuentos de Canterbury*, Pasolini  
(Filmin).

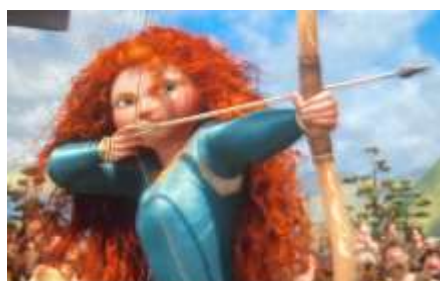


Figura 4. *Brave*, Andrews, Purcell e Chapman  
(Disneyplus).



Figura 8. *Cuando fuimos brujas*, Keene  
(Filmin).