

ESCENAS DE TEATRO EN *ROAD-MOVIES* DE AMBIENTACIÓN MEDIEVAL:

HIBRIDACIÓN ICONOGRÁFICA, IRONÍA Y LAICIDAD EN EL FILME *PASEO
POR EL AMOR Y LA MUERTE* (1969), DE JOHN HUSTON

THEATRE SCENES IN MEDIEVAL ROAD-MOVIES:
ICONOGRAPHIC HYBRIDITY, IRONY AND SECULARITY IN JOHN HUSTON'S
WALK WITH THE LOVE AND THE DEATH (1969)

Angélica García-Manso
(Grupo de Investigación MUSAEXI – Universidad de Extremadura)
angelicamanso@hotmail.es

Recibido: 19 de diciembre 2021/ Aceptado: 03 de marzo 2022

Resumen: La inserción de escenas teatrales en tramas fílmicas posee en líneas generales un carácter programático, más evidente si cabe en el género de las *road-movies*. Se analiza la escena teatral que aparece en la película *Paseo por el amor y la muerte* (1969), de John Huston, cuyo sentido cinematográfico viene reforzado por el hecho de que no aparece en la novela que inspira el filme. Se estudian los recursos de tramoya y la caracterización de personajes, como escenografía e indumentarias singulares a pesar de la excepcionalidad de la escena. A partir del análisis se comprueba cómo la representación escénica incumple en buena medida las pautas del teatro medieval incluso en sus momentos avanzados, al potenciar la simbología laica sobre la religiosa, al basarse irónicamente en un relato basado en cuentos infantiles en lugar de un imaginario alegórico y, finalmente, al proceder a la hibridación de temas medievales con iconos de la Revolución Francesa y temas de la literatura norteamericana posteriores. Dicha antítesis refuerza, por contraste, la comprensión del teatro de Edad Media avanzada.

Palabras clave: Historia del Cine; Interrelación Teatro-Cine; Interrelación Cine-Literatura; Imaginario teatral; Claves histórico-culturales.

Abstract: The insertion of theatrical scenes in film plots is generally of a programmatic nature, which is even more evident in the road-movie genre. We analyse the theatrical scene that appears in John Huston's *Walk with the Love and the Death* (1969), whose cinematographic sense is reinforced by the fact that it does not appear in the novel that inspired the film. We study the resources of the plot and the profile of the characters, such as the scenery and unique costumes, despite the exceptional nature of the scene. From the analysis, it can be seen how the stage representation largely fails to comply with the guidelines of medieval theatre

even in its advanced stages, by emphasising secular symbolism over religious symbolism, by ironically relying on a story based on children's tales instead of an allegorical imaginary and, finally, by hybridising medieval themes with icons of the French Revolution and themes from later American literature. Such an antithesis reinforces, by contrast, the understanding of late medieval theatre.

Keywords: History of Cinema; Theatre-Cinema Interrelation; Cinema-Literature Interrelation; Theatrical Imaginary; Historical and Cultural Keys.

Como citar este artículo:

García-Manso, A. (2022). Escenas de teatro en *road-movies* de ambientación medieval: hibridación iconográfica, ironía y laicidad en el filme *Paseo por el amor y la muerte* (1969), de John Huston. *Revista Eviterna*, (11), 85-100/ <https://doi.org/10.24310/Eviternare.vi11.13984>

1. Teatro medieval y *road-movie* cinematográfica

El teatro medieval, que constituye un mundo complejo —en absoluto uniforme en su distribución geográfica y en su evolución cronológica a pesar de que sus manifestaciones comparten una serie de rasgos que resaltan su diferencia frente al teatro clásico o grecolatino y frente al teatro moderno posterior—, no ha dejado de ser objeto de continua revisión conceptual (King, 2017). No obstante, al margen del ámbito académico, la percepción contemporánea de la escena medieval procede en buena medida no tanto del conocimiento directo de sus formas de representación, sino de filtros posteriores. Entre estos se encuentran los literarios, como, por poner un único ejemplo, la novela de Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, publicada en el año 1831, de la que existen versiones teatrales, operetas y filmes (Ziolkowski, 2018). En la novela de Hugo conviven el pasacalle popular, el misterio religioso y las menciones o aportaciones escolásticas y eruditas como referentes de dicho teatro. La iconografía asociada a tales elementos implica la figura de escenarios móviles o desmontables —normalmente sobre carromatos—, de atuendos y máscaras esquemáticos y reconocibles iconográficamente y, por último, de objetos simbólicos y religiosos, todos ellos englobados bajo el concepto de 'arte escénico' (Oliva & Torres, 2002, pp. 71-96). A este respecto, existen numerosos lugares comunes y planteamientos anacrónicos que constituyen el imaginario actual acerca del teatro medieval, más patentes cuando sus formas de representación se revitalizan en la contemporaneidad, en nuestro presente (Domínguez, 2009).

En un orden de cosas diferente, el relato de viajes, que nace en el mundo occidental con la *Odisea* homérica y pervive en un sinfín de formas distintas, aporta en el siglo XX una manifestación singular que adquiere entidad en el arte fílmico, del que toma el nombre y casi llega a constituirse en un género con identidad propia: la *road-movie* o película de carretera. La denominación integra la idea de itinerancia con procesos de descubrimiento, aprendizaje y reflexión. El viaje se puede convertir así en un motivo iniciático y existencial. Los ejemplos son numerosos: Ingmar Bergman convierte el clásico *Fresas Salvajes* (*Smultronstället*, 1957) en el proceso de reconocimiento de una vida plena desde la que se acepta la mortalidad de

manera metonímica, a partir del proceso de desplazamiento sobre la idea contemporánea de vehículo de motor, el mismo Bergman había ofrecido un año antes *El Séptimo Sello* (*Det Sjunde Inseplet*, 1956), una *road movie* de ambientación medieval uno de cuyos motivos de conexión a lo largo del relato es un carromato teatral, además de otros encuentros con diferentes manifestaciones de las tablas, a la vez que aprovecha el carácter itinerante con el que el teatro medieval se suele concebir (García-Manso y Tovar, 2021, pp. 136-137). De igual manera que en *Fresas Salvajes*, la aceptación de la muerte constituye el *leit-motiv* básico acerca de un protagonista que regresa a su hogar desde las cruzadas.

En este contexto, un filme como *Paseo por el amor y la muerte* (*A Walk with Love and Death*, 1969), de John Huston (1906-1987), añade a la idea de aprendizaje a través de la peregrinación —o, en términos literarios, de un proceso de *Bildungsroman* (Gorgievski, 1999, p. 66), en un viaje cuyo destino físico o geográfico es conocer el mar—, el encuentro sentimental de los protagonistas, un joven estudiante de la universidad de París y la hija de un noble feudal que conoce en su deambular, en medio de la Guerra de los Cien Años y de rebeliones sociales en el siglo XIII, como la conocida como *Jacquerie* (Firnhaber-Baker, 2021). Se trata de una película que ha sido estudiada en sentidos dispares, desde su análisis a partir de la recreación de las adaptaciones literarias que lleva a cabo el director en el conjunto de su cine (McFarland & King, 2017), hasta el oportunismo que le ofrece la coyuntura contemporánea de la Guerra del Vietnam y el movimiento de Mayo del 68, en plena estética *flower power*, como una visión del mundo que llega a impregnar el arte en general y también el cinematográfico (Christensen, 2010). No obstante, sin que la película constituya un referente fílmico relevante ni en la filmografía del director ni en la Historia del Séptimo Arte, esta aparece en estudios sobre la Edad Media en el Cine (Barrio, 2005; Alonso, Mastache & Alonso, 2008, pp. 200-209; Bernau & Bildhauer, 2009) y se considera como un hito en la ambientación de unos momentos de confusión colectiva e individual (Harty, 1999). De cualquier forma, frente al filme *El Séptimo Sello* antes citado, cuyo relato incide en un retorno desde la perspectiva de la madurez, la película de Huston se presenta como un viaje juvenil además de iniciático, lo cual contribuye a considerar de manera más efectiva sus diferencias sobre las semejanzas. Y es que, excepción hecha de los momentos bélicos, ambas películas comparten una sucesión de encuentros a lo largo del viaje, con coincidencias llamativas, como el cruce con una procesión religiosa o una escena de representación teatral.

Por lo demás, filmes de ambientación medieval como el clásico *Andrei Rubliov* (*Andrei Rublev*, 1966), de Andrei Tarkovski, o *La Canción de Roldán* (*La Chanson de Roland*, 1978), dirigida por Frank Cassenti, se presentan como itinerarios en los que, en algún momento y de forma puntual, aparecen cómicos ambulantes; en el caso del filme de Cassenti es el propio Cantar de Gesta sobre la Batalla de Roncesvalles el que es relatado de manera teatral ante la entrada de una iglesia. En un filme como *La Vía Láctea* (*La Voiee Lactée*, 1969), de Luis Buñuel; el Camino de Santiago se presenta como un espacio de confluencia entre tiempos modernos y medievales y entre los segundos y las representaciones bíblicas que se recrean de manera teatral. Momentos de inspiración teatral se dan también en percepciones paródicas con protagonistas itinerantes durante la Edad Media, caso de *La armada Brancaleone* (*L'armata*

Brancaleone, 1966), de Mario Monicelli. En fin, la película *El misterio de Wells* (*The Reckoning*, 2002), dirigida por Paul McGuigan, en la que se adapta la novela *Morality Play*, publicada en su edición original en 1995 y escrita por Barry Unsworth, cuyo título evoca de por sí una forma medieval de teatro, convierte a unos cómicos ambulantes en detectives y debeladores de una situación social injusta al tiempo que muestra cómo, de manera imaginaria, pudo avanzar la escena medieval hacia formas más políticas además de presentarse como lejana inspiración shakespiriana –algo que, según se considerará en epígrafes posteriores, también se anuncia en *Paseo por el amor y la muerte*–.

El contexto de periplo y el papel que este posee en relación con el teatro constituyen el respaldo del análisis que llevamos a cabo en el presente estudio, en el que se aborda la iconografía y ecos artísticos, así como la interpretación que se puede conferir a la escena en la que, según deambula, el joven protagonista del filme de Huston se topa una noche de su viaje con el ensayo de una obra de teatro –minutos 22'52"–25'40", aproximadamente, en función del formato de visionado–. Por lo demás, se trata de una escena que apenas ha merecido atención crítica, aunque sí referencias puntuales (Dragomirescu, 2010, pp. 221–222).

2. La representación teatral en el marco intertextual entre novela y filme

La primera impresión del joven protagonista del filme al respecto del encuentro con la representación teatral procede de una especie de fantasmagoría, como una forma de teatro más llamativa por su contenido que por su forma. La obra se representa a ras de suelo, iluminada entre dos hogueras, de las que únicamente se aprecia un desvaído humo en los extremos de la pantalla, a izquierda y derecha: un castillo entelado es atacado por una horda de desharrapados mientras flota sobre él un ángel de la muerte. El tono y el cromatismo resultan deliberadamente oníricos, hasta el punto de que el personaje duda de si se trata de una ensoñación. Un caballero, cuya celada consiste en una enorme calabaza de hojalata, intenta frenar el ataque tras la destrucción del castillo, pero será derribado y ultrajado por la tropa harapienta. De su cabeza, como de una especie de cofre del tesoro, extraen manjares y joyas, que se reparten los personajes. Entonces, el joven es descubierto y tres de los actores, sorprendidos por su presencia y caracterizados de maneras dispares, le comentan de forma directa la trama, para asombro e incredulidad del inesperado espectador. Y es que la representación versa sobre una subversión social, en la que los campesinos atacan a los nobles, en un marco ideológico que es impensable para el estudiante. La imagen muestra a continuación, en un momento de descanso, toda la parafernalia de transporte de los cómicos, al tiempo que una de las mujeres se ofrece al viajero a cambio de dinero. Pero este, tras saber que uno de los lugares atacados es la residencia de su amada, decide comprarles el caballo que ellos habían tomado de un guerrero muerto –tema que había inspirado el ensayo escénico– y así partir en búsqueda de la chica, sin llegar a ver el mar que cuyos sonidos ha intuido.

En la escena se descubren motivos iconográficos de diversa índole, desde recursos escenográficos y de vestuario a otros de carácter simbólico y, finalmente, alusiones

referenciales y metateatrales; pero no todos son de inspiración nítidamente medieval, sino que alternan referencias propias de la Edad Media con elementos que no se corresponden con el momento histórico de la trama. Todo ello sin olvidar la propia estética fílmica de Huston, cuyos ecos ideológicos y formales se encuentran ineludiblemente presentes —expuestos en Tracy & Flynn (2010)—, según consideraremos también en la conclusión de nuestro análisis.

Por su parte, la novela objeto de adaptación, obra del escritor Hans Koningsberger, cuya primera edición original es del año 1961 —ocho años anterior al filme—, si bien propone una historia de amor en el seno de un mundo convulso, presenta una estructura mediante escenas cortas en las que subyace cómo, de alguna manera, el personaje principal, se deja arrastrar por las circunstancias que le rodean tras cada descubrimiento que hace en su viaje, solo o acompañado, en un entorno en transformación y en un ambiente apocalíptico. Su destino quiere ser la Universidad de Oxford —de ahí el papel del mar, no tanto como meta última sino como etapa necesaria para poder cruzar el Canal de la Mancha—. En otro orden de cosas, si bien el personaje de Claudia es retratado con dulzura, también aparece como una figura de carácter duro, al mostrar crueldad y deseos de venganza por la desaparición del mundo en que se había criado y defender una castidad sexual de carácter clasista, anacrónica en el nuevo orden que se apunta. Frente a la novela, el filme posee diferencias de detalle y de tono importantes: la historia de amor se muestra como resultado de un destino natural, de índole más liberador, donde el personaje femenino destaca por su ambivalente religiosidad, sea para aceptar entregarse a su amado sea para justificar una venganza veterotestamentaria hacia los menesterosos, a los que desprecia. La boda a solas de los protagonistas se plantea como solución moral tradicional, pero también en el marco del papel negativo que tienen los diferentes estamentos eclesiásticos y la religión en la debacle que vive la sociedad del momento. Por lo demás, el joven, a pesar de haber sido partícipe de la violencia del ambiente, se muestra comprensivo con la rebelión de los alzados contra el régimen nobiliario, a la vez que sabe que no tiene salvación en un entorno donde lo que domina de continuo es la amenaza. La idea subyacente es de tipo romántico: los protagonistas solamente podrán redimirse interiormente si se sacrifican por amor y si, gracias a esa redención, pierden el temor a la muerte (Vilches, 2009, pp. 575-576).

En relación con el dispar tratamiento de las escenas entre texto e imagen, resulta de interés para el presente análisis señalar cómo en la novela será un soldado el que le comunique al protagonista la destrucción del castillo de la amada; a continuación, el joven compra el caballo a una troupe de músicos para regresar así a buscar a Claudia, la muchacha noble de la que se ha enamorado. Sin embargo, en la película ambas situaciones se funden: los músicos se transforman en compañía teatral; son los actores los que, con la representación y luego de palabra, le informan sobre la destrucción provocada por los campesinos. En fin, es a esos mismos cómicos a los que el protagonista compra una cabalgadura que había pertenecido a un antiguo noble muerto durante la rebelión. El recurso al teatro es importante: mediante la representación se da noticia de los sucesos, de manera que funciona como medio de información. Todo ello constituye una aportación original del filme, sin respaldo en la novela que se adapta. Es más, en el filme la escena teatral sucede poco después de haberse topado

el protagonista con una procesión religiosa –min. 17'20"-18'20"–, de la que, de manera contraria al espectáculo de los comediantes, se aparta al joven con violencia, de tal forma que ambos momentos establecen un diálogo en el interior del filme entre dos modelos de dramaturgia contrarios entre sí, el del desfile procesional frente al del misterio.

A este último respecto y según hemos señalado ya, la cronología del teatro medieval resulta difícil de establecer, como lo es, en realidad, todo lo relativo al teatro antiguo desde la desaparición del género en su forma textual –no de las representaciones–. *Grosso modo*, en el mundo de la Edad Media el teatro se plantea desde los textos religiosos, sean litúrgicos o bíblicos, al tiempo que se hace abstracción de sus contenidos hasta dar a luz un teatro fuertemente simbólico, sobre todo en la recién nacida universidad. En paralelo, se recuperan textos antiguos, sobre todo de comedia latina, que se releen en clave cristiana en los ámbitos monásticos. En fin, ciudades y cortes emergentes albergan representaciones que, a partir de situaciones paralelas a los relatos bíblicos en las que no se olvidan referentes teológicos y simbólicos, aportan en época medieval avanzada tramas de índole más cotidiana. Paulatinamente se implanta la profesionalización de los actores, conforme se abren las opciones de representación en las ciudades, de forma que los cómicos ambulantes se especializan como gremio singular al margen de otros, y se presentan como suma de autores y comediantes, además de responsables de efectos especiales de fuegos y sonidos, y ello cada vez más lejos de su primigenia condición de trovadores y volatineros. La geografía europea impondrá también, conforme avanza el mundo medieval, pautas diferentes, que culminarán en Italia, una vez finalizado ya el mundo de la Edad Media, con la forma teatral de la *Commedia dell'Arte*; es decir, con una forma de farsa que, al margen de su idiosincrasia propia, refleja la enorme distancia existente entre el teatro basado en aspectos religiosos y el nuevo teatro.

En este contexto, la propuesta del filme de Huston coincide con un relato situado en momentos avanzados de la Edad Media, a las puertas de una nueva realidad histórica y cultural; también en lo que compete al teatro. Y, si bien no existe constancia de propuestas teatrales deliberadamente pragmáticas, se anticipa un cambio de rumbo que supone un paulatino abandono de los temas religiosos que tendrá su culmen en Shakespeare, quien con su obra establece modelos de intervención sobre la realidad política.

Por lo demás, suele ser característico del teatro postclásico y del medieval el predominio del gesto sobre la palabra, del símbolo sobre el relato propiamente dicho. Es algo evidente en el filme *Paseo por el amor y la muerte* desde el momento en que la escena que se representa es muda y se abre con un cráneo que flota sobre todo el enclave de la acción.

3. Características singulares de la representación en Huston: la disparidad iconográfica de tramoya y actores

3.1 Elementos de tramoya: la marioneta, el telón y la cabeza-calabaza

El primer motivo que se descubre en la escena teatral de la película objeto de análisis es el de un ángel volador [Fig. 1], cuya cabeza se presenta en forma de cráneo equino y cuenta con

huesos de un esqueleto humano bajo un leve atuendo de harapos a la vez que porta una guadaña. El carácter simbólico resulta evidente: la figura encarna el ángel de la muerte, que anuncia desolación, y también una efigie del *Apocalipsis* bíblico, que anuncia el final de unos tiempos. Se trata de una marioneta movida con una pértiga o larga caña, que presenta trayectorias curvas sobre el espacio escénico. Aunque el títere es perfectamente legible, no se reconoce una inspiración directa del motivo en el teatro medieval, en el que la muerte suele venir ocupada por esqueletos que danzan y diablos con tridentes. Incluso el recurso a una cabeza equina resulta equívoco a este respecto, salvo que se conciba como síntesis del caballo de los jinetes apocalípticos a la vez que calavera. De cualquier forma, no se trata de la idea de la muerte como destino humano ni como enemigo teológico, sino de una muerte cargada de dramatismo, derivado de la suma de peste y guerra, según aparecen, una y otra, como ambientación de fondo del relato del filme.



Fig. 1: Fotograma de *Paseo por el amor y la muerte*.

En manuscritos medievales –como, por poner un ejemplo, el Ms M.524 fol. 2v, Morgan Library & Museum, New York– aparecen referentes iconográficos asociados al imaginario que ofrece el filme de Huston. Sucede con un *sui generis* basilisco o endriago de cabeza vacuna y como harpía voladora que entrega su texto a San Juan al tiempo que un caballero se presenta con una balanza, como uno de los jinetes que aparecen en *Apocalipsis* 6:5 –en ocasiones el caballo es de color blanco o ‘pálido’, de acuerdo con *Apocalipsis* 6:2, sin que falten testimonios de iluminaciones donde las figuras son encarnadas por figuras con aspecto de muertos–. Así, la hibridación de motivos en el filme de Huston resulta lograda: el caballero que defiende el castillo se ve acompañado de la figura del ángel de la muerte que es, a su vez, un cráneo de caballo, y, además, por su tono claro también puede representar la peste (*Apocalipsis* 6:8). El caballero de la escena, al masacrar a los campesinos hasta que es vencido, actúa como un destructor apocalíptico.

Por lo demás, la representación constituye el nuevo mensaje implícito sobre la revolución en marcha, o, en otras palabras, sobre la idea de que resulta posible derrotar a la nobleza. No obstante, el final de la rebelión supondrá una fuerte represión de los implicados; y ello sucede incluso en lo relativo a los comediantes, que abren el último tercio del filme (min. 61'20"-62'40") con un reencuentro casual con el protagonista mientras avanzan vencidos en una comitiva de personas que huyen de la venganza y el castigo de los ejércitos de nobles. Se trata de un momento donde el actor responsable de la pértiga del cráneo equino cita expresamente el caballo blanco del texto del *Apocalipsis* de San Juan.

El telón se descubre como un segundo elemento escenográfico clave para la ambientación teatral: se trata de un castillo pintado y recortado sobre unas telas, cuya destrucción se plasma con la caída del lienzo, según es atacado por hordas de desharrapados [Fig. 2]. De los tres entornos habituales del teatro medieval —la tarima o tablado, el carronato y el enlosado en escalinatas y atrios—, el filme, al percibirse como un ensayo, presenta el fondo como una representación a ras de suelo. No obstante, la caída de la ciudadela, derribada con un ariete, al ser de tela, es total.



Fig. 2: Fotograma de *Paseo por el amor y la muerte*

De esta manera, la caída del telón no supone la clausura de una representación, sino, acaso, el final de un modelo de relaciones sociopolíticas. El escenario con un fondo paisaje presentado como cortinaje e incluso como tapiz constituye un recurso habitual de una *scaenae frons* en virtud de su fácil manejo. También resulta factible en el teatro ambulante medieval o de instalación temporal y, más adelante, como telón en los teatros a la italiana. De hecho, existen estudios (Weigert, 2010) que relacionan temas pictóricos de los tapices con representaciones medievales, inclusive con el tema de fondo que incumbe a lo que se muestra en *Paseo por el amor y la muerte*: el asalto a una fortaleza se inspira en la toma y saqueo de Jerusalén, objeto de tratamiento tanto en formato de tela como textual. De un lado, las líneas

abocetadas del diseño del decorado parecen inspirarse lejanamente en edificios que se muestran en el conocido *Tapiz de Bayeux* (saec. XI; Musée de la Tapisserie de Bayeux). De otro, como obra medieval subyace un texto de origen francés, atribuido a Eustache Marcadé o Mercadé (circa 1390-1440), según un modelo que se califica como 'misterio' aunque no se inspire directamente en textos bíblicos, sino en un texto posterior, obra del historiador Flavio Josefo, pero que es conforme con un modelo de representación de época avanzada (Wright, 2002). Se trata de *La Vengeance de Nostre Seigneur Jhesu Crist*, también conocida como *La Vengeance Jhesucrist*, en la que la destrucción de la ciudad se manifiesta como un castigo que se puede definir como *ex machina*, causado por los pecados y excesos de sus habitantes, además de que se trate de personas de fe judaica (Bordier, 1986), a la vez que se presenta a la manera bíblica de las aniquilaciones de Sodoma y Gomorra. La coincidencia incluso se aprecia en cierta medida en las iluminaciones del manuscrito principal que contiene la obra (saec. XV; Bibliothèque Municipale d'Arrás 697), las cuales se asemejan a los planteamientos visuales del filme, si bien en contextos narrativos diferentes, según se aprecia en la disposición de figuras aladas (imagen 275, fol. 373v; Dragomirescu, 2011, p. 61) y de asedios (imagen 308, fol. 414 v; Dragomirescu, 2011, p. 61).

Pero el modelo iconográfico concreto responde no solamente a un contexto bíblico, sino que aparece orientado en dos direcciones, una que remite a los orígenes –de acuerdo con la inspiración en el asedio de Troya– y otra que mira hacia el futuro, hacia el paralelo que ofrece la Toma de la Bastilla, que supone el final de la monarquía absolutista. De hecho, el ataque contra la nobleza coincide en uno y otro caso, en la *Jacquerie* y en la Revolución Francesa.

El caballero que defiende la fortaleza aparece cabalgando sobre una montura de cartón y, una vez derribado el telón del castillo, intenta defender sus ruinas. Su figura aporta, en virtud de la celada que cubre su cabeza, un tono paródico, de burla de una actuación anacrónica para los nuevos tiempos que anuncia la destrucción de la ciudadela. En efecto, se trata de una calabaza que, en referencia a una especie de caballero andante, posee reminiscencias quijotescas, de carácter eminentemente paródico [Fig. 3]. Aunque la calabaza es un símbolo del peregrino medieval –funciona como una cantimplora–, el casco que lleva el caballero no coincide con el tipo de planta conocida en la Europa medieval, la lagenaria o calabaza vinatera, con forma vertical abombada, sino con una especie de origen americano que no llega al Viejo Continente hasta momentos posteriores; se trata de la cucúrbita, que tiene aspecto de caldero, más aún cuando se trata de una celada metálica. En otras palabras, difícilmente se podrían encontrar plasmaciones gráficas de la calabaza-cabeza en testimonios medievales. El icono, al margen de su coincidencia con cofres, sombreros y ollas mágicas, se inspira en un relato corto muy posterior, del siglo XIX y de procedencia estadounidense, con un trasfondo misterioso, obra del escritor Washinton Irving, cuyo título es *La leyenda de Sleepy Hollow* –publicado por primera vez en una colección de relatos en el año 1820, en Nueva York– y que ha tenido un enorme éxito posterior.



Fig. 3: Fotograma de Paseo por el amor y la muerte

Por lo demás, el caballero, una vez derrotado, pierde la celada como si fuera decapitado; en su interior oculta un tesoro de viandas y joyas que es desvalijado por los campesinos levantados en armas –se trata, en realidad, de la recuperación de los impuestos que se han visto obligados a pagar–. Entre tanto, el jinete descabalgado abraza afectuosamente a su montura moribunda, en un gesto llamativo, que tampoco parece tener correlato medieval, sino acaso como referencia metafílmica de una idea de derrota sobre la que el propio director había indagado en otras películas, como, por ejemplo, asociada al mundo de los caballos, en *Vidas rebeldes* (*The Misfits*, 1961) (Cohen & Lawton, 1997).

3.2 Elementos de atuendo: sombrero buhonero, vellón y personaje de raza negra

Tras el final de la representación, la cámara ofrece en primer plano ya de palabra y sin mediación de imágenes mudas, las respuestas de tres de los comediantes acerca de la rebelión de los campesinos acaecida hacía escasos días. El recurso posee un carácter nítidamente brechtiano, pues se informa tanto al personaje como al espectador (en línea con otros motivos desarrollados en Potter, 2009). El primero de ellos [Fig. 4], que había sido el encargado del ángel de la muerte con cráneo equino sobre la escena, se caracteriza por llevar un sombrero con monedas, denominado gorro de calderero o, de manera técnica, *boiler hat*, que desde la Edad Media se relaciona con labores de fuego –para reparar cacharros de hojalata– y, en general, con trabajos innobles e itinerantes, además de que las monedas denotan su independencia, es decir, el hecho de no estar al servicio de nadie.



Fig. 4: Fotograma de Paseo por el amor y la muerte

El segundo personaje, al margen de que se trate probablemente del actor que se había enfundado la armadura del caballero en la representación del ataque al castillo, se presenta con una especie de figura envuelta en plumón o en vellón del que se desase para dirigirse al joven estudiante [Fig. 5]. El contraste entre texturas provoca la sensación de ir acompañado de un emblema blanco, como una especie de enseña que le acompaña al lado y que, incluso, parece adoptar la forma de un gallo. La vestimenta de tejidos en bruto, sea plumón o lana, conlleva su adscripción o procedencia de un gremio de tejedores y curtidores, de marcada marginalidad social.



Fig. 5: Fotograma de Paseo por el amor y la muerte

El tercer personaje se caracteriza por ser de raza negra, como una situación étnica que resulta *a priori* anacrónica, pero que no es no irreal o inverosímil, toda vez que en la tradición manuscrita de obras de Terencio aparecen personajes de origen africano, al tiempo que se presenta como anticipo de la figura shakespiriana de Otelo [Fig. 6]. De nuevo, el carácter marginal de la troupe de cómicos se hace patente a partir de la procedencia foránea del personaje. Tales tres personajes reflejan la idea combinada de itinerancia, burla y marginalidad como símbolos de lo teatral, y del fuego, la revolución y el mestizaje como sus instrumentos, de acuerdo con una especie de código iconográfico que se deriva de sus retratos.



Fig. 6: Fotograma de Paseo por el amor y la muerte

Finalmente, otro elemento visual destacable en la escena, si bien no tiene relación directa con la representación, lo constituye el carromato de los comediantes, junto al que se acomoda parte del séquito de buhoneros y prostitutas que acompaña a los actores [Fig. 7]. La presencia junto a la caravana de un caballo blanco, que era propiedad de un caballero atacado por los campesinos, en el marco de una iluminación nocturna y apilamiento de enseres teatrales que forman claroscuros y escorzos evoca una iconografía que parece inspirada en Caravaggio, en concreto en *La conversión de San Pablo en su camino a Damasco* (1604, Basílica de Santa Maria del Popolo, Roma). De alguna forma, el personaje reconoce cómo funciona la compañía teatral al tiempo que tiene conocimiento del ataque de los campesinos, como una forma de 'caída del caballo'.



Fig. 7: Fotograma de *Paseo por el amor y la muerte*

4. Conclusiones: La presunción de un teatro medieval profano

Aun tratándose de una escena meramente puntual en el conjunto del filme, el recurso a una representación teatral en *Paseo por el amor y la muerte* implica una reflexión elaborada por varios motivos: en primer lugar, porque se trata de una escena propia de la película, que no se encuentra en la novela; en segundo lugar, porque otorga al teatro un fin comunicativo, de dar a conocer una noticia, unos sucesos recientes y dramáticos; en tercer lugar, porque, aunque sea a través de anacronismos, establece una conexión entre la rebelión de los campesinos y la Revolución Francesa, sin la que no es posible comprender su iconografía. Desde una perspectiva dramática, la escena se revela más elaborada que en la novela, pues en el texto de Koningsberger el joven llega al mar y retorna sobre sus pasos en búsqueda de la chica, en tanto en el filme esta situación se quiebra precisamente por la representación –cuando, de noche y ya casi frente al mar, el protagonista se da la vuelta sin acercarse siquiera a sus orillas–. Por lo demás, la escena teatral posee una ambientación nocturna, con una iluminación vaporosa, de carácter casi onírico según es descubierta por el joven protagonista. Desde una perspectiva programática, relativa a la organización interna del relato fílmico, la representación se muestra como un preámbulo tanto de las escenas ambientales de desolación en el enfrentamiento entre nobles y campesinos como de la implicación del joven protagonista, que participa en un brutal combate contra los rebeldes, en un plano que prácticamente es idéntico al que los comediantes interpretan en el ataque al caballero y su montura. Finalmente, si bien la obra representada se muestra como noticia de sucesos, supera lo meramente informativo para dar cabida a lo simbólico, en virtud de sus referentes iconográficos basados en el texto del *Apocalipsis* de San Juan.

Y es que, si bien el núcleo temático polariza el enfrentamiento entre nobles y campesinos, el filme también ofrece una evidente clave de lectura a partir del estamento religioso y de unas manifestaciones litúrgicas y culturales de marcada superstición. De hecho,

la escena teatral sucede tras una procesión religiosa y con posterioridad los propios comediantes, cargados con sus enseres, volverán a cruzarse con el protagonista en una peregrinación de personas que escapan derrotadas.

En lo que al teatro medieval se refiere, en *Paseo por el amor y la muerte* se descubre el momento de un ensayo nocturno, aún sin público, según una propuesta que se puede inscribir en el 'teatro de calle' en virtud de la duración del espectáculo y de la no necesidad de un espacio estable para su ejecución. En otro orden de cosas, la propuesta supone la mezcla de dos aspectos: uno propiamente religioso o simbólico, con la figura de la muerte que sobrevuela y todo lo destruye –al igual que están abocados los protagonistas a morir– y otro político o alegórico, sobre las riquezas ocultas no solamente en los palacios de la nobleza sino en el interior de las armaduras de los caballeros, como si de un relato infantil se tratara: guerreros de metal que en su interior son como una cornucopia de alimentos, reflejo de su avaricia y de su gula, henchidos de los productos arrebatados a los campesinos. Se trata de un argumento directo o inmediato, al presentar la imagen de una especie de calabaza del tesoro con un sentido de cuento de hadas que oculta el realismo del drama histórico posterior, ya de cariz renacentista y que culmina en Shakespeare. No obstante, la clave iconográfica que tiene sus fuentes en el texto del *Apocalipsis* de San Juan y la inspiración en la destrucción de Jerusalén mantiene el aire previo de los misterios teatrales.

Así, si se contraponen la forma del teatro religioso y el fondo social del relato surge una clave de lectura eminentemente profana, que reivindica tanto a partir de la peripecia de los protagonistas como de la denuncia de las convenciones y supersticiones una vivencia laica, presente en el conjunto del filme. Se trata, al cabo, de un teatro medieval laico, cuya iconografía prácticamente evita de manera deliberada, bajo la forma de recurso a un *argumentum ex silentio*, los símbolos religiosos, excepción hecha de la figura de un caballo apocalíptico mutado en mero cráneo. A este mismo respecto, el hecho de que a la escena teatral anteceda la de una procesión religiosa convierte a ambas en anverso y reverso de una misma intención.

En definitiva, es a través del teatro cuando el personaje principal comprende la trascendencia del levantamiento campesino y la destrucción por asalto no solo de las fortalezas, sino también de la riqueza y de los individuos, y ello a pesar de que la acción rebelde esté abocada a malograrse. El teatro medieval adquiere de esta forma en Huston una lectura alternativa a partir de su laicidad y de su fin informativo, como si de un noticiero profano se tratara. Al cabo, en el Séptimo Arte el teatro medieval se descubre a partir de la inversión de sus referentes tradicionales –basados en la religión y el mantenimiento del régimen feudal– para llevar a cabo la puesta en escena de un fracaso en lugar de un triunfo (Heredero, 2006, pp. 59-60). La derrota como forma de entender la realidad constituye, por lo demás, uno de los elementos de la estética del director en el conjunto de su obra.

5. Referencias bibliográficas

Alonso, J. J., Mastache, E., & Alonso, J. (2008). *La Edad Media en el Cine*. Madrid: T&B Ediciones.

- Barrio Barrio, J. A. (2005). "La Edad Media en el cine del siglo XX". *Medievalismo*, 15, pp. 241-268. Recuperado de <https://revistas.um.es/medievalismo/article/view/51131>
- Bernau, A, & Bildhauer, B, (edd.) (2009). *Medieval Film*. Manchester: Manchester University Press.
- Bordier, J.-P. (1986). "Rome contre Jérusalem: la légende de la *Vengeance Jhesucrist*". Poirion, D. (ed.), *Rome, Jérusalem, Constantinople: image et mythe de la ville*. Paris: Publications de la Sorbonne, pp. 93-123.
- Christensen, P. G. (2010). "A Walk with Love an Death: From the Jacquerie of 1358 to the Turbulence of 1968". Tracy, Tony, & Flynn, Rody (edd.), *John Huston: Essays on a restless Director*. Jefferson (N.C.): McFarland & Co, pp. 160-172.
- Cohen, A., & Lawton, H. (1997). *John Huston. A Guide to References and Resources*. New York: G.K. Hall & Co.
- Dominguez, V. (ed.) (2009). *Renaissance du Théâtre Médiéval*. Louvain-la-Neuve: Presses Universitaires de Louvain.
- Dragomirescu, C. (2010). "Le théâtre médiéval au cinéma: Référence, métaphore, métamorphose". Abiker, S., Besson, A., & Plet-Nicolas, F. (edd.), *Le Moyen Age en jeu*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 215-227.
- Dragomirescu, C. (2011). "Construction et rôle des personnages de messagers dans les manuscrits de mystères pour la lecture: Le cas de *La Vengeance Nostre Seigneur, de Eustace Marcadet*". Leroux, X. (ed.), *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Age*. Paris: Champion, pp. 37-61.
- Firnhaber-Baker, J. (2021). *The Jackerie of 1358: A French Peasant's Revolt*. Oxford: Oxford University Press.
- García-Manso, A., & Tovar Paz, F. J. (2021). "Entender el teatro medieval a través del arte fílmico: El Séptimo Sello (1957), de Ingmar Bergman". *Talía. Revista de Estudios Teatrales*, 3, pp. 135-141.
- Gorgievski, Sandra (1999). "A Walk with Love and Death de John Huston: Une promenade en forme de rêverie philosophique". *Bulletin des Anglicistes Médiévistes*, 55, pp. 61-71.
- Harty, K. (1999). "The medieval as context – The medieval as pretext: John Huston's *A Walk with Love and Death*". *Bulletin des Anglicistes Médiévistes*, 55, pp. 49-59.
- Herederó, C. F. (2006). "La victoria en el fracaso. Aventuras hustonianas", *Nosferatu. Revista de cine*, 51, pp. 58-63.
- King, P. M. (ed.) (2017). *The Routledge Research Companion to Early Drama and Performance*. New York: Routledge.
- McFarland, D., & King, W. (edd.) (2017). *John Huston as adaptor*. New York: State University of New York Press.

- Oliva Olivares, C, & Torres Monreal, F. (2002). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- Potter, R. (2009). "The Brechtian Dimensions of Medieval Drama". Dominguez, V. (ed.), *Renaissance du Théâtre Médiéval*. Louvain-la-Neuve: Presses Universitaires de Louvain, pp. 203-218.
- Tracy, T., & Flynn, R. (edd.) (2010). *John Huston. Essays on a Restless Director*. Jefferson N.C.: McFarland & Co. Publishers.
- Vilches Fernández, R. (2009). "Un paseo por el amor y la muerte". Martos Sánchez, J. LL, & García Sempere, M. (edd.), *L'edat mitjana en el cinema i en la novel·la històrica*. València: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 567-576.
- Weigert, Laura (2010). "Theatricality in Tapestries and Mystery Plays and his Afterlife in Painting". *Art History*, 33, 224-235. [DOI: 10.1111/j.1467-8365.2009.00739.x](https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2009.00739.x)
- Wright, S. K. (2002). "The Destruction of Jerusalem. An Annotated Checklist of Plays and Performances, ca. 1350-1620". *Research Opportunities in Renaissance Drama*, 41, pp. 129-154.
- Ziolkowski, J. M. (2018). *The Juggler of Notre Dame and the Medievalizing of Modernity*. Cambridge: Open Book.