

***Nuestra Señora de París*, de Victor Hugo:
su influencia sobre la percepción del teatro
medieval en el cine**

***Notre Dame de Paris* by Victor Hugo:
his influence on the perception of medieval
theatre in the cinema**

ANGÉLICA GARCÍA-MANSO
Universidad de Extremadura
angelicamanso@hotmail.es
ORCID ID: 0000-0002-9068-9379

FRANCISCO JAVIER TOVAR PAZ
Universidad de Extremadura
fjtovar@unex.es
ORCID ID: 0000-0002-1272-0211

Resumen: Se analizan cuatro adaptaciones filmicas de *Notre Dame de Paris* (1831), de Victor Hugo, como iconografías del imaginario del teatro medieval en la contemporaneidad. Si bien cada una de las versiones posee motivos singulares (como el traslado de la fiesta a la noche, la abismación escenográfica, la plasticidad guñolesca y la derivación hacia los *cartoons*), se establece como lugar común el entablado en el centro de la plaza y el traslado de las figuras de las *moralités* medievales, tal como las concibe Hugo, hacia las calles. De fondo, se propone una lectura en clave de rebelión política del fenómeno teatral sobre la denuncia religiosa y de la aristocracia con la que se ironiza en la novela.

Palabras clave: Teatro en cine, teatro medieval, escenografías, Victor Hugo, adaptaciones filmicas, imaginarios contemporáneos.

Abstract: Four film adaptations of Victor Hugo's *Notre Dame de Paris* (1831) are analysed as iconographies of the imaginary of medieval theatre in contemporary times. Although each of the versions has unique motifs (such as the transfer of the festival to the night, the scenographic *mettre en abyme*, the guignolesque plasticity, and the cartoons), the theatrical topic is established by the entablature in the centre of the square and the transfer of the figures of medieval *moralité*, as conceived by Hugo, to the streets. In the background, a reading in the key to political rebellion of the theatrical phenomenon is proposed and not only on the religious and aristocratic society denounced in the novel.

Keywords: Theatre in cinema, medieval theatre, scenographies, Victor Hugo, film adaptations, modern imaginaries.

1. INTRODUCCIÓN: LA NOVELA DE VICTOR HUGO EN EL CINE

Es nuestro propósito considerar cómo se forja la percepción actual del amplio y difuso espectro del teatro en la Edad Media y, a este respecto, sorprende el papel que juega una novela decimonónica, obra de Victor Hugo, cuya trama se sitúa en los límites cronológicos finales del mundo medieval; se trata de *Nuestra Señora de París* (aparecida en su primera edición en el año 1831) (Prévost & Hamel, 2003). Es que en muchas ocasiones, el tratamiento que el cine en general hace del teatro en el Medioevo se inspira en las páginas del escritor francés, quien con su obra inicia y crea un estado de opinión sobre las representaciones que no solo afecta al momento en que se fecha la trama, sino que se generaliza al conjunto de la época¹.

Por lo demás, mediante la figura del narrador omnisciente, el autor no solo se hace él mismo de continuo presente en el texto, sino que comenta como escritor el proceso de creación literaria, algo particularmente relevante en las descripciones de las representaciones teatrales. Victor Hugo aporta así un distanciamiento literario que resulta moderno (Hiddleston, 2002), a la vez que facilita la recreación imaginaria de las situaciones y personajes del relato en las artes posteriores, entre las que se cuenta el cine². En este contexto, la historia de Quasimodo y Esmeralda —una recreación de un amor imposible y, por ello, romántico, basado en el tándem de atracción de la bella por la bestia— da cabida a temas modernos, como la aparición de la imprenta, la denuncia de los juicios inquisitoriales o la justificación de la rebelión social, al tiempo que ofrece una ambientación propiamente medieval (Tapie, 2000; Cazanave, 2010, con referencias también a adaptaciones filmicas). A su vez, todo ello resulta apreciable en las escenas teatrales, a pesar de los anacronismos, confusiones y errores en los que el autor incurre —pues no en vano el mismo Victor Hugo era dramaturgo y comprendía el hecho teatral desde su propia experiencia—.

Las escenas teatrales aparecen, sobre todo, en los primeros compases de la novela (como sucederá en buena medida en los tratamientos filmicos) y lo hacen mediante una contraposición, la de la

¹ Sobre el tratamiento de la Edad Media en el cine existen numerosos estudios. Entre las monografías de conjunto pioneras se cuentan las de Williams (1990) y Attolini (1993), y en lo que concierne al ámbito español los trabajos de Barrio (2005) y Alonso, Alonso & Mastache (2007).

² La influencia de la novela en el cine y la caracterización que poseen las adaptaciones han sido objeto de un elaborado trabajo por parte de Tapie (2000), si bien no se centra expresamente en los motivos de índole teatral.

celebración aristocrática frente a la popular, fundidas una y otra por el gozne que representa el momento de la procesión de embajadores y autoridades eclesiásticas ante la plebe por la calle hasta llegar al salón del palacio, en tanto el pueblo se dispone para festejar el nombramiento de un prelado bufonesco en una especie de carnaval que dura una única jornada. Así, de forma irónica en el contexto de la primera de las representaciones citadas, la palaciega, Hugo exhortará extradiégeticamente al lector mediante las expresiones latinas «*Evoé Jupiter*» (pues el dios Júpiter es también uno de los personajes de la obra que se representa) y «*Plaudite cives*» y lo invitará a integrarse en la fiesta teatral con unas referencias que proceden del teatro antiguo. Se trata de dos deliberados anacronismos: por una parte, la invocación a Júpiter puede resultar extraña en un entorno medieval; y por otra, la referencia a los participantes como «ciudadanos», a pesar de ser literal, evoca más bien a la sociedad francesa nacida de la Revolución de 1789 y a sus secuelas que a un ambiente propiamente medieval.

Pero el equívoco sobre el teatro medieval afecta no solo a su espacio y contenido, sino también a su carácter. Tal carácter se descubre a partir de las dos tipologías básicas de las que parte el escritor: el *mysterium* y la *moralité*. El primero responde a la representación de un pasaje bíblico, que puede consistir en una trama autónoma o depender o desarrollarse en paralelo a una celebración litúrgica. La segunda responde a la concepción de una alegoría religiosa, motivo que hace que nazca en entornos cultos —propios de las emergentes universidades— y en espacios conventuales, concibiéndose en uno y otro caso como forma de pedagogía escolar. Ciertamente, en momentos de Edad Media avanzada³, uno y otro han salido ya de sus entornos originarios, el espacio sagrado y litúrgico y el espacio académico y cortesano, para pasar a ocupar lugares como los pórticos de las iglesias, las plazas y las tabernas con escenarios desmontables sobre peanas y carromatos, además de su incorporación por parte de cómicos ambulantes⁴. No obstante, Hugo devuelve a los espacios interiores la representación con público; en tanto en el exterior —excepción hecha del nombramiento jocosos de un Papa de los Locos— todo el mundo participa del carnaval. En otras palabras, no

³ Incluso en la contemporaneidad y como juego metateatral, un director de cine y teatro, además de autor y guionista como Ingmar Bergman escribe una *moralité*, aunque destinada a la emisión radiofónica (Bergman, 1961).

⁴ Sobre el teatro medieval en su conjunto pueden consultarse Huerta (1984), Massip (1992) o Perinelli (2011), por citar únicamente tres referentes bibliográficos. Especial interés por sus enfoques metodológicos contemporáneos merece Symes (2017).

existen espectadores y, consecuentemente, no se puede hablar *stricto sensu* de teatro, como tampoco sería posible hacerlo con las *masquerades*, que se dan en los interiores palaciegos. Acaso la denominación más pertinente se corresponda con la que se define en español como «mojiganga», aunque esta se documenta con posterioridad (Buezo, 1993).

Para el escritor, en fin, cabe un tercer tipo de manifestación, que nace de la posibilidad de que convivan la idea de comedia con la de *moralité*, de forma que pueda ser reconocible por estratos sociales diversos. Ello supondría también que se representan obras teatrales a partir de tramas cotidianas —es decir, no religiosas—, que son ajenas a la realidad administrativa y política del mundo medieval, en las que se recurre a dioses paganos y situaciones heredadas de las peripecias que planteaban los comediógrafos romanos Plauto y Terencio. No obstante, dicha posibilidad no desgaja la comedia de la *moralité*, sino que la hibrida, según una tradición de la denominada «comedia elegíaca» de índole académica (Glinska, 2011). Es más, con el tiempo, la potenciación del papel de símbolos abstractos de las *moralités* y de cómo estos sobrepasan el ámbito de lo alegórico para constituir un fin en sí mismos está en el origen de los personajes tipificados de la *commedia dell'arte* (Ferrone, 1997) y del tratamiento humorístico presente en las versiones que se llevarán a cabo del texto de Hugo.

Las adaptaciones cinematográficas procederán a readaptar la lectura que Hugo hace del teatro medieval para reivindicar una especie de *moralité* callejera, cuyo contenido incluso puede tener sentido de acción política. Como paralelo eclesiástico, tal acción se hace coincidir con la celebración de la elección del ya citado Papa de los Locos. Así, frente a lo usual, los actores de la *moralité* salen a la calle y se mezclan en un espectáculo cuyo desarrollo coincide con el que describe Mijail Bajtin (2003) como característico de la fiesta popular en la Edad Media, en la que las gentes comunes se convierten en protagonistas de una obra sin público. Se trata de una representación en la que, básicamente, se invierten los roles sociales, a la manera de un carnaval⁵, más que de un desfile propiamente dicho⁶.

En este contexto, al margen de otros escritores que han abordado con anterioridad a Victor Hugo las formas del teatro medieval en sus obras —como, por señalar dos de los analizados por Mijail Bajtin en la

⁵ El fenómeno responde a un tipo de manifestación con orígenes anteriores al cristianismo (Sardón, 1996).

⁶ Acerca de las distintas formas de celebraciones y fiestas en la última etapa medieval puede verse el estudio reciente de Narbona (2017).

obra antes mencionada, François Rabelais o Johann Wolfgang von Goethe—, la influencia de las claves teatrales de *Nuestra Señora de París* en el imaginario colectivo a través del cine resulta la más poderosa en virtud del mayor número de filmes que, inspirados en esta, recogen menciones a las formas de representación en la Edad Media⁷.

Varias son las versiones que desde la época muda del Séptimo Arte han volcado al Séptimo Arte la novela de Hugo, aparecida en su primera edición en el año 1831, con títulos que alternan el de la novela con otros, como *El jorobado de Notre Dame* y *Esmeralda*⁸. Entre los filmes más conocidos y relevantes, una vez que el cine ya se concibe como arte, están los de 1923 (*El jorobado de Notre Dame* / *The Hunchback of Notre Dame*, de Wallace Wosley, EEUU), 1939 (*Esmeralda la zingara* / *The Hunchback of Notre Dame*, de William Dieterle, EEUU), 1956 (*Nuestra Señora de París* / *Notre Dame de Paris*, de Jean Delannoy, Francia) y 1996 (versión en dibujos animados de la productora Disney: *El jorobado de Notre Dame* / *The Hunchback of Notre Dame*, de Gary Trousdale y Kirk Wise, EEUU). También en la actualidad numerosas versiones para la televisión y adaptaciones teatrales filmadas copan el interés por una historia y unos personajes que han devenido prácticamente desde sus orígenes en mito un contemporáneo⁹.

El mismo Hugo, ante el éxito de la novela, se había implicado en la realización de un libreto para una versión operística, indicio preciso de su enorme difusión (Conton, 2014). El libreto sirvió para potenciar el carácter icónico de sus protagonistas en detrimento de otros aspectos centrales de la trama, como son el entorno de la catedral de Notre Dame en París y un ambiente sociológico multipolar: las masas populares, la iglesia, la administración regia y tanto los marginados étnicos y como aquellos excluidos por deformidad física. El componente

⁷ De filmes inspirados en Rabelais apenas existen títulos (sí escenas en numerosas películas, que sería prolijo enumerar ahora). Por su parte, Goethe ha tenido fortuna en el Séptimo Arte a través de su célebre *Fausto*, con numerosas versiones, entre las que destaca el clásico de F. W. Murnau (1926). Sin embargo, no sucede lo mismo con su obra *Wilhelm Meister*, donde desarrolla aspectos sobre el teatro que no han despertado el interés del cine.

⁸ Ya la primera versión filmica conocida, del año 1905, de la que apenas quedan restos, llevaba por título *Esmeralda*. Fue dirigida por una de las mujeres pioneras en la dirección de cine, Alice Guy Blanche, con la colaboración de Victorin-Hyppolite Jasset.

⁹ Otras dos producciones que han tenido eco público son las de los años 1982, dirigida por Michael Turner, y 1997, de Peter Medak, además de otras versiones animadas, musicales e incluso con ambientaciones actuales. Las de Turner y Medak son producciones televisivas. La primera de ellas ha sido ponderada por Onofrei (2018).

teatral, que abre la novela y que de alguna manera actúa como programa para anticipar el relato, también se ve postergado en el libreto.

El cine, como suele ser habitualmente, no evitará las incoherencias que a propósito del teatro alberga la novela, ni las resolverá. Todo lo contrario, desde la versión muda por excelencia del año 1923, la pantalla ha sido capaz de descubrir y recrear cómo los espectáculos teatrales con los que se inicia el relato constituyen un motivo programático del conjunto de la novela. De esta manera, el relato se presenta en un continuo *crescendo* que culmina en una doble apoteosis: la fiesta en los primeros capítulos, y, al final de la historia, el drama de unos personajes que actúan en unos roles que no les corresponden socialmente. Es más, el ambiente teatral supone la participación de la masa popular en unos festejos, organizados por las elites de los poderosos, que se invierten al final del relato y adoptan la forma de rebelión popular ante la fachada de la catedral parisina. De esta manera, el cine potencia el sentido que el escritor ha impreso a lo teatral en su novela. A su vez, la revuelta final, aunque controlada en los límites del drama amoroso, vendrá justificada también en buena medida por la libertad que transmite el espectáculo en la calle. El carácter icónico antes señalado se verá reforzado en las adaptaciones filmicas con la aparición de actores emblemáticos, como Lon Chaney en la versión silente, o Charles Laughton y Anthony Quinn o Maureen O'Hara y Gina Lollobrigida en las versiones ya sonoras de las décadas de los años treinta y cincuenta.

2. EL TEATRO BUSCA LA NOCHE: LA VERSIÓN MUDA DE NUESTRA SEÑORA DE PARÍS

La película del año 1923, de enorme éxito en su momento y reconocida en buena medida en la Historia del Séptimo Arte por la histriónica actuación del actor Lon Chaney, es la primera gran superproducción inspirada en la novela Hugo a la que se da una clave de interpretación eminentemente política. En esta, frente a lo que sucede en la novela, lo propiamente teatral tarda en hacerse presente, pues prevalece el icono del jorobado entre las gárgolas de la catedral, y, de hecho, es un punto de vista cenital el que primero se muestra en torno a los preparativos de una fiesta en la plaza de la fachada en la que Quasimodo va a ser un involuntario protagonista (Fig. 1). En la imagen importan los exteriores, en los que el escritor Gringoire es presentado como un poeta callejero (y no palaciego o académico), y donde se muestra el espectáculo de la bailarina gitana Esmeralda; en fin, el entarimado elevado, al que se accede mediante una escalinata y que se

dispone en el centro de la plaza, se convierte en trono y en patíbulo del jorobado protagonista.

Así, en lo que se refiere al espectáculo, la aportación fundamental del filme viene dada por la calle, una forma de potenciar el icono visual de la catedral y, a la vez, de conectar la fiesta popular con una rebelión política cuya mecha prenden involuntariamente Esmeralda y Quasimodo. Es tal fiesta popular la que vehicula la tipología de la representación, en primer lugar, con la delimitación del espacio de la plaza a partir de unas dimensiones enormes que se focalizan en un centro con un escenario montado; y en segundo lugar, con el traslado del festejo a la noche. Es en las sombras donde aparecen figurines y caretas que proceden de las *moralités* medievales, como reflejan de manera patente los disfraces de esqueletos que representan la muerte (Fig. 2).

El destino del tablado es presentarlo como un trono para el «Papa de los locos», aunque los atributos que se le confieren en el filme no son eclesiásticos, sino regios, como una corona radial y una capa con flores de lis cuya mofa conviene más a la intención política que la película pretende. De ahí su variación a «Rey de los locos» que pervivirá en las versiones de 1936 y 1984 —si bien el cambio estaba presente ya en el medimetro de Albert Capellani, de 1911, donde Esmeralda es presentada como «reina de los ladrones»—.

La teatralidad queda supeditada a la propia fiesta popular, con una participación colectiva sin una *troupe* que le acompañe, a excepción de Esmeralda que encarna la individualidad. Solamente un bufón, que acompaña al flagelador y al propio reo que ocupan el patíbulo, se convierte en referente teatral con sus chanzas bufonescas. Pero, también, el filme presta atención a la fiesta en el interior del palacio, en medio de la celebración de un banquete sobre cuyas mesas bailan saltimbanquis, en una llamativa inversión en la que el festejo popular entra en los aposentos cortesanos. Así, entre las paredes institucionales se cuelan volatineros y titiriteros, en tanto en la plaza se dispone un estrado para parodiar el funcionamiento de los estamentos eclesiástico y aristocrático, de los embajadores extranjeros y, al cabo, de la realeza.

El resultado deviene coral, pues Quasimodo y Esmeralda pasan a ser víctimas propiciatorias del espectáculo y no actores voluntarios de este. Es en el *maremágnum* de gentes donde se encuentran a resguardo los personajes pérfidos y depravados, que cometen la felonía de raptar a Esmeralda. Por su parte, Quasimodo sí está a gusto en el papel hasta que es torturado en el mismo lugar donde, a su manera, había triunfado ante las masas reunidas en la plaza: el entablado teatral se convierte pues en su patíbulo, en un espectáculo que deviene ahora martirial (al

fin y al cabo, en última instancia, el martirio responde a un proceso propio del cristianismo).

3. LA PELÍCULA DE DIETERLE: EL DESCENSO DESDE EL FRENTE DE LA CATEDRAL A UN TEATRILLO DE ARQUITECTURA GÓTICA

En la película de William Dieterle, del año 1939, una panorámica general ofrece una visión abigarrada de la plaza frente a Notre Dame, edificio que no se muestra en pantalla como aguardando en suspenso su mostración. En la planicie frente a la fachada se han instalado diferentes tarimas teatrales, además de palcos para las autoridades, en forma de miradores decorados con estandartes. En los tablados abiertos y al pie de calle, saltimbanquis y funambulistas entretienen a la multitud, mientras se organiza sobre uno de los carros un espectáculo propiamente teatral, con un escenario con cortinajes y un gablete que evoca la fachada gótica de Notre Dame en el que llevar a cabo una *moralité* callejera. En tal representación predominan las máscaras simbólicas y la muerte en forma de esqueleto, además de un rapsoda que acompaña a los actores al pie del tablado con sus recitados y el repiqueteo de un tambor. La sucesión de espacios responde iconográficamente a la imagen de grabados tardíos en los que se reproducen festejos de diversa índole, entre los que no faltan entablados y casetas teatrales.

La singular *moralité* se verá interrumpida por la irrupción de los que celebran la denominada Fiesta de los Locos. De esta forma, un mismo espacio permite la mostración simultánea de los dos espectáculos que contraponen Victor Hugo por separado en su novela, al tiempo que, anticipa programáticamente el desenlace de la historia: la incursión de la plebe en el espacio religioso de la catedral tras conocer la verdadera identidad del jorobado, designado como rey de los locos no solo por su simpleza mental, sino por las injusticias que es capaz de soportar. La fusión de sendos espacios constituye uno de los principales logros escenográficos de la propuesta de Dieterle.

En lo que se refiere al espacio teatral propiamente dicho, se trata de un entablamiento escalonado, además de exento, sobre el que, según hemos dicho, se muestra un gablete gótico (es decir, un frontón triangular con ojiva y pináculos) que sirve como fondo del escenario, cuya parte inferior está ocupada por cortinajes que velan en el espacio central y en los laterales la parte trasera de dicho escenario. En realidad, la estructura anticipa, en cierta forma, la arquitectura característica de la misma catedral de Notre Dame que inspira el relato. Por delante, una barandilla marca el límite del entarimado, con

espacio suficiente entre el escenario y el borde como para instalar una escalera sobre la que se empina una de las figuras mitológicas. En el centro del gablete, un rosetón se convertirá, tras la *moralité*, en el objeto fundamental de la imagen, pues será atravesado por la testa calva de uno de los locos que hace mímica con el rostro dibujado en la parte superior de su cráneo (Fig. 3).

En cuanto a la representación que se podría denominar seria, esta recoge un orbe triangular, con tres figuras: la central, que encarna a la divinidad, como un sol encaramado sobre una escalera; a su izquierda una luna blanca y a su derecha una luna negra, el bien y el mal, en torno a los que danza un esqueleto, la muerte con su guadaña; mientras que, al pie del escenario, un juglar acompañado de un tambor va relatando lo que el drama representa, pues los actores no declaman. Los fingidos locos interrumpen la representación seria, e incluso destruyen parte del escenario jaleados por su cuadrilla, como indicio de que no es tal lugar el apropiado para una *moralité*, y menos aún en un contexto de fiesta.

Se propugna, en fin, un imaginario rico y elaborado, inspirado en el texto de Victor Hugo, pero con una iconografía filmica propia que utiliza el espacio público como espacio teatral, sin limitar las representaciones al modelo de espacio cerrado que encarnan los «corrales de comedia» y que culminarán con los denominados «teatros a la italiana». A su vez, la escenografía supone una abismación de la propia catedral, de forma que lo que sucede sobre las tablas de alguna manera adquiere un relieve programático.

4. JEAN DELANNOY: HACIA UNA INTERPRETACIÓN MÁS FIDEDIGNA DEL TEXTO

El filme de Jean Delannoy, del año 1956, se caracteriza por recurrir a un cromatismo brillante que refuerzan el juego teatral que subyace en la trama. Así, de forma llamativa, la grandilocuencia guñolesco del filme reconoce implícitamente el carácter en esencia diletante de la novela —planteada esta como un juego, con varios niveles de diálogo, según hemos apuntado ya, con diferentes niveles en la recreación del relato los cuales se dan entre el escritor y el lector, entre el lector y los personajes y entre los personajes entre sí; por lo que, de dicha forma, el texto responde a una celebración de la literatura y a su capacidad de generar símbolos y vivencias— y, por ello mismo, resulta la más respetuosa con el espíritu de la novela, acaso porque el propio director era francés. En efecto, el filme se abre con la representación teatral en el interior del palacio de un «misterio nuevo», en el que Júpiter (reconocido iconográficamente por los rayos plateados que

porta en su mano), comparte escena con la Virgen María, en tanto se discute en medio de la algarabía de los asistentes sobre si se trata de una *moralité* o de un *misterio*. De tratarse de un *misterio* tal como se entendía este habitualmente, la representación tendría que estar basada en textos bíblicos y litúrgicos, de forma que solamente la presencia de la Virgen permitiría hablar de este tipo de obra. Por su parte, la *moralité* supone un proceso de abstracción mayor, con figuras alegóricas mediante las que interpretar contenidos teológicos. La interrelación de uno y otro modelos teatrales está latente no solo en la expresión «*misterio nuevo*», sino que procede de la propia comedia antigua. En efecto, en *Anfitrión*, de Plauto, una obra de por sí híbrida, se juega con la mezcla de los géneros de la comedia y la tragedia tal como se conciben en época romana, donde los dioses no aparecen en las comedias. El comediógrafo latino ha de justificar en el prólogo por qué participan Júpiter y Mercurio. Por lo demás, *Anfitrión* se presenta como una obra que, en ocasiones, se ha leído en clave evangélica a partir del paralelismo que ofrece el personaje de Anfitrión con San José y ya había sido objeto de adaptación en el siglo XII por parte de Vital de Blois en su obra *Geta*, con forma versificada y retórica o, en otras palabras, como texto que, al igual que sucede en la disputa teatral en la novela de Hugo, adquiere sentido en un ámbito escolástico (Body, 2002).

Desde esa perspectiva, el juego teatral se expresa mediante la contraposición entre interior (las representaciones propiamente teatrales) y exterior (el festival en el que, al cabo, termina desembocando el espectáculo palaciego —como revela este pulule de disfraces propios de una *moralité*—, y donde tiene lugar, sobre todo, la entronización del Papa de los Locos —con la denominación correcta de Papa, al tratarse de una autoridad eclesiástica, según aparece también en el texto de Hugo, y no de un monarca o Rey de los Locos—). El resultado también adquiere las formas exageradas de un guiñol. De acuerdo con ello, la reflexión sobre el sentido de las distintas formas del teatro confiere fondo y forma al filme, pues, de un lado, plantea el relato como un juego de personajes tópicos y, de otro, de situaciones arquetípicas.

En las calles los disfraces de la *moralité*, como el referido a la muerte, ni siquiera desentonan con motivos ya establecidos en las versiones cinematográficas previas, si bien la iconografía cambia, dado que el de la parca aparece con una guadaña (Fig. 4).

5. LA VERSIÓN DE LA PRODUCTORA DISNEY: MARIONETAS Y CARTOONS EN ABISMACIÓN

La versión animada de la productora Disney, dirigida por Gary Trousdale y Kirk Wise en el año 1996¹⁰, se inspira nítidamente en la propuesta de William Dieterle del año 1939. En relación con el tema teatral, la misma saca de nuevo de forma directa a la calle las representaciones con una vista cenital que es fuertemente deudora de dicha película. No obstante, no deja de estar en deuda con el filme de 1956 a la hora de recurrir de manera expresa al guiñol; además de a una paleta de colores que distancian la trama de la realidad, más aún cuando, al tratarse de una película de dibujos animados con un receptor de amplio espectro¹¹, las licencias que el guion se toma frente al relato originario constituyen una parte intrínseca de su objetivo. Se trata de licencias narrativas de enorme sugerencia al animar las gárgolas de piedra y convertirlas en compañeras del propio Quasimodo (Craven, 2012), al tiempo que se transforma en personaje la propia catedral y se crea así una lograda forma de abismación retórica. En efecto, el procedimiento refleja un modelo *en abyme* (o de ficción dentro de la ficción; o del teatro dentro del teatro) que tiene su correspondencia en el guiñol en cómo la historia tiene dos vertientes: la que sigue los dibujos animados y la de la representación en el teatrillo de marionetas en que se convierte el carromato de los comediantes medievales (Fig. 5). El guion es obra de Tab Murphy, responsable también del largometraje animado *Tarzán* de 1999, y de Irene Mecchi, con experiencia en *Hércules* (1997); dos filmes que, aunque con tratamientos singulares, aportan de fondo, sobre todo el segundo de los citados, un sutil juego teatral.

La referencia teatral en el exterior se sitúa en la mostración de una procesión popular o pasacalles que aglutina un desfile de máscaras y de estandartes con figuras de animales, entre los que destaca un pez que persigue a una anacrónica lata de conservas, como homenaje a la propia tradición de los *cartoons* cinematográficos. La fiesta del carnaval como representación queda reflejada en las imágenes de las figuras, más o menos infantiles, que se suben a las tablas para ser descabezadas como frutas como si se tratara de un juego. En fin, no aparece la figura del esqueleto, tan propia de una *moralité* y presente en las versiones

¹⁰ La compañía Disney produjo en el año 2002 una secuela, con el sobretítulo español *El secreto de la campana* (*The Hunchback of Notre Dame II*), dirigida por Bradley Raymond, la cual, aunque mantiene los personajes y en buena medida el equipo técnico, ya no se ciñe al arquetipo del relato de Victor Hugo.

¹¹ Hasta el punto de ofrecer aspectos inclusivos como formas de gestualidad que se inspiran en la lengua de los sordos (Ue, 2018: 330).

clásicas, pues, de hecho, en la película no se aborda la definición del teatro litúrgico ni teológico, como era de esperar al estar dirigida, entre otros públicos, al infantil.

6. CONCLUSIÓN: LA REPRESENTACIÓN CALLEJERA COMO CLAVE DEL TEATRO MEDIEVAL EN EL CINE

Como hemos indicado en epígrafes precedentes, ya el texto de *Notre Dame de Paris* fue objeto de transformación a manos del mismo Victor Hugo como libreto operístico, el cual, si bien no es fuente directa de las versiones filmicas una vez que se desarrolló el Séptimo Arte, sí se trata de una versión que alberga motivos que, híbridos con los del relato extenso, establecen la percepción actual de las aventuras de Quasimodo y Esmeralda en el imaginario contemporáneo. Por su parte, el cine hace diferentes lecturas de dicha hibridación, a la vez que reconoce el componente teatral como uno de los temas clave del relato. A este respecto, también la caracterización que el arte filmico hace del teatro medieval en las sucesivas adaptaciones de la novela contribuye a generar un imaginario sobre las formas de la representación en momentos de Edad Media avanzada.

Así, la historia de Esmeralda y Quasimodo, actualización del mito de Polifemo y Galatea, se ha convertido en uno de los hitos de la cultura contemporánea gracias al cine. En lo que concierne concretamente al teatro, Hugo hace descansar en el personaje de Gringoire la percepción de un contexto teatral dentro de la trama. Se trata de un personaje de ficción que, en buena medida, se mostrará, excepción hecha en cierta medida del filme de Delannoy, como un poeta callejero a la manera del histórico François Villon¹².

Esta condición de poeta callejero se produce en consonancia con el traslado a la calle, en forma de carnaval, de las figuras del teatro de las representaciones de *moralités*. De esta manera, la iconografía de la muerte, de ángeles y demonios, de virtudes y vicios, asociados los segundos al dios Baco, salen fuera del marco escenográfico para mezclarse con los disfraces de oficios, además de con caperuzas, pieles y otros atributos de animales.

No solamente salen a la calle, sino a la noche, a la abismación arquitectónica de la escenografía de la catedral, con la inclusión de

¹² Poeta francés del siglo XV, de vida azarosa y precursor del icono de autor maldito. El cine ha prestado atención a su figura en filmes como *El vagabundo poeta* (*The Beloved Rogue*, 1927), de Alan Crosland, o *El rey vagabundo* (*The Vagabond King*, 1930), de Ludwig Berger y Ernst Lubitsch. En la primera de las citadas aparecen escenas de un «Festival de los Locos» nitidamente inspiradas en la versión de *El jorobado de Notre Dame*, del año 1923.

malabaristas y volatineros de habilidades circenses e incluso con marionetas. Derivado de ello, el teatro se presenta como una fiesta total. En efecto, de acuerdo con lo expuesto, los filmes considerados desarrollan respectivamente una fiesta nocturna, un teatrillo gótico, la mostración de un colorista oficio de histriones como anticipación de la *commedia dell'arte* o, finalmente, un teatro de marionetas de dibujos animados, como una progresión hacia la desmitificación de la historia. Y es que, en tanto en la novela lo profano y lo cristiano son dos polos también en procesos de inversión temática, la desaparición del debate religioso (como refleja, además, el cambio de la fiesta de «Papa de los Locos» a «Rey de los Locos») implica un enfoque diferente también en lo teatral: se trata de oponer la representación palaciega (trasladada al teatrillo exterior en Dieterle) a la callejera. En el filme mudo, ambos entornos son festivos; en Dieterle y Trousdale-Wise, el ambiente de carnaval se define fundamentalmente en la calle; en Delannoy, en fin, como versión más respetuosa de la novela entre las cuatro consideradas, resulta la propuesta más irónica: si el teatro sale a la calle es por su propia indefinición entre medios y objetivos.

Ciertamente, los filmes se citan entre sí, de forma que los más recientes tienen en cuenta los tratamientos previos y, al mismo tiempo, retroalimentan la idea que a lo largo del siglo XX el espectador se hace del teatro medieval. La percepción que se lleva a cabo parte de un tipo de representación en dos frentes: el teatro ante determinados grupos sociológicos (clérigos y aristócratas, con actuaciones palaciegas o en interior, según un modelo en aparente decadencia para el imaginario moderno) y otro para la calle, para el común de las gentes, basado este segundo caso en la fiesta y en la inversión de papeles frente a las clases superiores (siempre que tal inversión se conciba para espacios exteriores, según sucede con la elección del «papa/rey» de los locos.). A caballo entre un frente y otro, y desde una perspectiva puramente teatral, se concibe el teatro medieval como la reivindicación y transformación popular de la *moralité* religiosa; de ahí, el trasfondo carnavalesco con el que llamativamente suelen caracterizarse en el Séptimo Arte las tablas medievales.

IMÁGENES



Fig. 1: Composición de fotogramas en los que se aprecia el entablado en el centro de la plaza, visto desde las alturas de la catedral, con sus ambientes diurno y nocturno.



Fig. 2: Figuras con disfraces de esqueletos, en ambientes diurno y nocturno.



Fig. 3: Vistas del ambiente festivo en la plaza, detalle del gablete teatral y figuras de esqueleto y de un juglar.



Fig. 4: Tres ejemplos de motivos teatrales: Júpiter rodeado de virtudes cristianas que se transforman en bufones y figura de la Muerte embozada.



Fig. 5: Vistas cenital y nadir de los entornos teatrales. Carromato de comediantes transformado en teatro de títeres y pasacalles irónico, con anacrónica lata de sardinas persiguiendo a un pez.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO MENÉNDEZ, Jorge, ALONSO, Juan José & MASTACHE, Enrique A. (2007), *La Edad Media en el cine*, Madrid, T&B.
- ATTOLINI, Vito (1993), *Immagini del Medioevo nel Cinema*, Bari, Dedalo.
- BAJTIN, Mijail (2003), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza.
- BARRIO BARRIO, Juan Antonio (2005), «La Edad Media en el cine del siglo XX», *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 15, págs. 241-268.
- BERGMAN, Ingmar (1961), «Wood Painting. A Morality Play», *The Tulane Drama Review*, 6, págs. 140-152.
- BODY, Jacques (2002), «Pour Alcèmène», *Revue de Littérature Comparée*, 301, págs. 27-32.
- BUEZO CANALEJO, Catalina (1993), *La mojiganga dramática: de la fiesta al teatro*, Kassel, Reichenberger.
- CAZANAVE, Caroline (2010), «Le bénéfique tiraillement du medievale et du moyenâgeux dans le Notre Dame de Paris de Victor Hugo et ses prolongements modernes», en E. Burne-Errecade y V. Naudet (eds.), *Fantasmagories du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, págs. 107-117.

- CONTON, Blandine (2014), «Notre Dame de Paris: Reverberations in English and American Operas», *Proceedings of the 55th International Scientific Conference of Daugavpils University*, Daugavpils (Latvia), Daugavpils Universitate, págs. 825-830.
- Craven, Allison (2012), «Esmeralda of Notre Dame: The Gypsy in Medieval View from Hugo to Disney», en T. Pugh y S. Aronstein (eds.), *The Disney Middle Ages: A Fairy-Tale and Fantasy Past*, New York, Palgrave MacMillan, págs. 225-242.
- FERRONE, Siro (1997), «La Commedia dell'Arte», *Quaderns d'Italià*, 2, págs. 9-20.
- GLINSKA, Klementyna (2011), «Les Comédies latines à la culture du savoir au XIIIe siècle: Les stratégies rhétoriques au Geta du Vital de Blois», *European Medieval Drama*, 15, págs. 1-29.
- HIDDLESTON, James A. (2002), *Victor Hugo: Romancier de l'abime*, Oxford, Legenda.
- HUERTA CALVO, Javier (1984), *El teatro medieval y renacentista*, Madrid, Playor.
- MASSIP BONET, Francesc (1992), *El teatro medieval: Voz de la divinidad, cuerpo de histrión*, Barcelona, Montesinos.
- NARBONA VIZCAÍNO, Rafael (2017), *La ciudad y la fiesta: Cultura de la representación en la sociedad medieval (siglos XIII-XV)*, Madrid, Síntesis.
- ONOFREI, Paula Andrea (2018), «Medieval Elements in Victor Hugo's The Hunchback of Notre Dame», *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art*, 2, págs. 152-156.
- PERINELLI, Roberto (2011), *Apuntes sobre la Historia del Teatro Occidental (I)*, Buenos Aires, Inteatro.
- PREVOST, Maxime, y HAMEL, Yan (eds.) (2003), *Victor Hugo 2003-1802. Images et Transfigurations*, Montréal, Fides.
- SARDÓN NAVARRO, Isabel M. Sonia (1996), «Formas del carnaval en el teatro. Del realismo grotesco de Aristófanes a los criados de la comedia de Menandro», *Castilla. Estudios de Literatura*, 21, págs. 193-209.
- SYMES, Carol (2017), «Knowledge and Transmission: Media and Memory», en Jody Enders (ed.), *A Cultural History of Theatre. A Cultural History of Theatre in the Middle Ages*, London/New York, Bloomsbury, págs. 199-211.
- TAPIE, Marie (2000), «Les adaptations cinématographiques de Notre Dame de Paris», en Groupe Hugo (Equipe de recherche «Littérature et civilisation du XIX^e siècle»), *Communication au*

Nuestra Señora de París, de Victor Hugo

- Groupe* *Hugo* [En línea :
http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/doc/00-12-16Tapie.pdf. Fecha de consulta: 15/06/2021].
- UE, Tom (2018), «The Sense of an ending in The Hunchback of Notre Dame: A Converstion with Sarah Langford and Nicholas Cunha», *Journal of Adaptation in Film and Performance*, 11, págs. 327-336.
- WILLIAMS, David (1990), «Medieval Movies», *The Yearbook of English Studies*, 20, págs. 1-32.

Fecha de recepción: 02/09/21.

Fecha de aceptación: 15/12/21.