



<https://dx.doi.org/10.7203/eari.13.24064>

Imaginarios teatrales en filmes de ambientación medieval: motivos paganos en *El señor de la guerra (The War Lord, 1965)*, de Franklin J. Schaffner, y *Alfredo el Grande (Alfred the Great, 1969)*, de Clive Donner

Theatrical Imaginaries in medieval Films: Pagan Topics in Franklin J. Schaffner's *The War Lord (1965)* and Clive Donner's *Alfred the Great (1969)*

Angélica GARCÍA-MANSO. Universidad de Extremadura (España).
angelicamanso@hotmail.es

Francisco Javier TOVAR-PAZ. Universidad de Extremadura (España). fjtovar@unex.es

Resumen: En cierta medida, el teatro medieval se percibe como una realidad difusa tanto para la investigación académica como en el marco de su concepción didáctica y en el imaginario popular. Las manifestaciones del teatro medieval, habitualmente ajenas a una plasmación en forma de texto, se desarrollan en un contexto religioso y en festividades rituales, que se encuentra en regresión en lo que se refiere al paganismo y en ascenso en lo relativo al cristianismo –a pesar de que los espectáculos se perciben inicialmente como una celebración fundamentalmente pagana–. En pocas ocasiones el Séptimo Arte ha plasmado el imaginario de los espectáculos paganos, si bien en tales ocasiones contribuye a generar un conocimiento singular del fenómeno. Dos filmes como *El señor de la guerra (The War Lord, 1965)*, de F. J. Schaffner) y *Alfredo el Grande (Alfred de Great, 1969)*, de Clive Donner) muestran cada uno una secuencia en la que se intertextualizan en un espectáculo de carácter teatral las figuras mitológicas de Yggdrasil y Jormungandr procedentes de las sagas nórdicas. La propuesta que se lleva a cabo en este estudio se ofrece como ejemplo de modelo didáctico para el desarrollo de un estudio de investigación transversal (en el marco de un curso de máster universitario).

Palabras clave: docencia transversal, interacción entre artes, iconografía medieval, teatro, cine.

Abstract: In general, medieval theatre is perceived as a diffuse reality both for academic research and in the framework of its didactic reception and in the popular imagination. The manifestations of mediaeval theatre, which usually do not take place in the form of a text, take place in a religious context and in ritual festivities, which is in regression with regard to paganism and on the rise with regard to Christianity - despite the fact that the

performances are initially perceived as a fundamentally pagan celebration. Rarely has the Seventh Art captured the imaginary of pagan spectacles, although on such occasions it contributes to generating a unique understanding of the phenomenon. Two films such as F. J. Schaffner's *The War Lord* (1965) and Clive Donner's *Alfred the Great* (1969) each show a sequence in which the mythological figures of Yggdrasil and Jormungandr from the Norse sagas are intertextualised in a theatrical spectacle. This paper offers an example of a didactic model for the development of a transversal research study (within the framework of a university master's course).

Keywords: cross-curricular teaching, interaction between the arts, medieval iconography, theatre, cinema.

Introducción: teatro religioso y teatro medieval. Teatro pagano y teatro cristiano

Como ejemplo de modelo didáctico para el desarrollo de un estudio de investigación transversal (en el marco de un curso de máster universitario desarrollado en la Universidad de Extremadura) en el presente trabajo se aborda la interacción entre la iconografía del teatro medieval y su expresión fílmica, con el rasgo añadido del carácter paganizante del imaginario artístico que se deriva de su plasmación escénica y se recrea en el Séptimo Arte. Todos los conceptos mencionados incumben al ámbito de la educación artística en sus diferentes manifestaciones.

En efecto, el arte teatral suele estar asociado a unos orígenes religiosos, a partir de festividades donde se consagran diversas formas de intercambio entre las divinidades y los seres humanos y entre grupos humanos de diferente procedencia, aunque con semejantes raíces culturales. Ciertamente, cuando se emplea la palabra “teatro”, esta se refiere a un concepto estético a una forma de relación donde el espectáculo y la vivencia pueden no responder a unos parámetros universales en lo concreto. En otras palabras, se conciben como formas teatrales manifestaciones que partícipes y concurrentes podrían no percibir como espectáculo, sino como ceremonia (celebración), ritual (práctica) y liturgia (suma de ceremonia y rito), caracterizadas por aportar un sentido trascendente sea para la persona concreta sea para la colectividad. No obstante, cuando la expresión festiva contiene tramoya, atuendos específicos, acompañamiento musical o de canto, y, sobre todo, los participantes transforman su identidad y adquieren funciones no cotidianas, es decir, desdoblán su personalidad sin añadir funciones sociales, se puede considerar que existe si no teatro, al menos sí manifestación y experiencia teatral.

Los orígenes occidentales del teatro –que procede, como la propia palabra, de la cultura griega– suponen la convergencia de prácticas religiosas rituales y mitos o relatos asociados a diferentes divinidades, como sucede con los dispares inicios de los géneros de la tragedia y la comedia, que luego adoptan distintas variantes formales. La celebración de festivales de raíces religiosas constituye el marco habitual de las representaciones teatrales clásicas, que poco a poco van evolucionando desde los gestos a las palabras –es decir, a los textos literarios– y, finalmente, se produce un nuevo retorno al gesto, a sus manifestaciones como pantomima. Paulatinamente el espectáculo teatral concebido como

un fin en sí mismo se va apagando con el final del Imperio Romano, y se mantiene como parte de festividades paganas en ritos antropológicos dispersos.

En este contexto es donde es posible acudir a la noción aristotélica de las “mímesis” o proyecciones. Aristóteles establece en su *Poética* que la creación artística y literaria responde en líneas generales a tres tipos de reproducciones de un original –de ahí que sea una semejanza o mimesis de dicho original–; así, es posible distinguir: aquellas reproducciones en que predomina una proyección de los sonidos o lírica; formas en las que se descubre una proyección de sucesos o épica y, finalmente, manifestaciones donde sobresale una proyección de personalidades o dramática (Cerezo, 1995). El teatro implica que un participante encarna a otra figura distinta para proceder en una representación, sea esta ritual o festiva. El elemento básico es, por consiguiente, el de la transferencia de personalidades o atributos: seres humanos que operan en el papel de otros seres humanos o de animales o de entes, etcétera.

Y es que, al igual que lo relativo a los orígenes del teatro clásico, se podría decir *grosso modo* que el resurgimiento del teatro en la Edad Media repite el vínculo religioso, aunque ya a partir ahora de la doctrina cristiana. Ello se produce en dos vertientes: la promoción de la celebración específicamente cristiana y el denuesto de los espectáculos paganos, asentados estos segundos en la historia previa del teatro clásico y en tradiciones ancestrales. En efecto, en paralelo al proceso de cristianización global de la sociedad, la experiencia teatral como modelo de difusión en entornos con diferentes niveles de alfabetización y formación cultural adopta la forma de *Biblia pauperum*, y, además, provoca la aparición de formas de representación teatral como los “misterios” y las “moralidades” (la bibliografía a este respecto es amplia; valga como referente reciente King, 2017). No obstante, a pesar de que se termine promocionando un tipo de representación como el señalado, el asentamiento de las nuevas creencias en territorios de menor penetración doctrinal choca con sistemas sociales que se manifiestan en rituales atávicos y que resultan fuertemente heterodoxos para el pensamiento cristiano. Por este motivo las elites cristianas censuran de manera fundida la tradición del teatro clásico y los festivales y ceremonias ancestrales.

De manera paradójica, los escritores cristianos constituyen la fuente documental más amplia de los espectáculos paganos. Autores como Martín de Braga, Gregorio de Tours o Beda el Venerable, por indicar únicamente tres, procedentes de tres entornos geográficos distintos aunque con fechas aproximadas entre sí a lo largo de los siglos VI a VIII (Brunhölzl, 1990), se hacen eco de prácticas de celebración de mascaradas, ritos de fertilidad en la naturaleza, reuniones para festejar los ciclos agrícolas, así como relatos mitológicos, etcétera, como espectáculos de marcada impronta teatral, en coincidencia con las celebraciones y festividades grecorromanas que incluyen representaciones escénicas (Giordano, 1995). Entre tales relatos se cuentan –por señalar únicamente dos, que, además están relacionados con el contenido que va a ser objeto de análisis– la celebración de una boda céltica en un bosque sagrado y un mito nórdico acerca de una serpiente telúrica.

Así, el medievo cristiano se opone activamente contra la celebración de bodas que coincidan en el tiempo con homenajes a diosas de la fertilidad o en enclaves asociados a

prácticas precristianas, como, por ejemplo, fuera de un lugar consagrado, en plena naturaleza y sin presencia de representantes eclesiásticos. De igual forma se desautorizan prácticas donde se muestren efigies paganas al concebirlas como manifestaciones de idolatría y de narraciones no acordes con la doctrina cristiana. Sucede en el Canon 72 de los *Capitula Martini* del siglo VI, del antes citado Martín de Braga, donde, al margen de la intersección entre realidades del cristianismo griego u oriental con el entorno suevo del escritor y la pervivencia de prácticas paganas semejantes en otros lugares y en momentos posteriores, aparecen combinados los dos motivos citados: la celebración de una boda y la idolatría. De hecho, la percepción que hace la cultura popular contemporánea mantiene ambos motivos fundidos a propósito de un subgénero que, en el marco del cine histórico, permite singularizar la temática medieval, según refleja de forma evidente la atención bibliográfica que se le presta desde el estudio de Attolini (Attolini, 1993), a finales del pasado siglo XX, hasta el presente (como se descubre, por ejemplo, en Aberth, 2003; Barrio, 2005; Alonso, Mastache & Alonso, 2008; Bernau & Bildhauer, 2009), con atención específica inclusive a la producción filmica relacionada específicamente con los pueblos nórdicos (Murray, 2016).

Si de por sí no suele ser habitual que las películas alberguen escenas inspiradas en las diferentes formas del teatro medieval, menos aún lo es en relación con espectáculos de expresión pagana. Entre estos destacan dos filmes producidos en la década de los años sesenta del pasado siglo: *El señor de la guerra (The War Lord, Franklin J. Schaffner, 1965)* y *Alfredo el Grande (Alfred the Great, Clive Donner, 1969)*. Sendas películas, aunque de carácter dispar, comparten enfoques como la idea de frontera, una trama sentimental de fondo, el tratamiento de la figura de la mujer o, en fin, el sentido programático de una escena teatral sea a propósito de unos esponsales tradicionales o de una celebración nacida de un acuerdo político-militar.

En efecto, en lo que se refiere a las nupcias, un filme como *El señor de la guerra*, cuya trama sitúa en el siglo XI y en un lugar ficticio ubicado en el norte de Europa el nombramiento de una especie de guerrero-gobernador, que actúa como protector de la frontera. En el plano de las relaciones sentimentales y de la atracción amorosa, la película plantea un momento polarizado entre los ritos de unión matrimonial y los deseos individuales de los contrayentes; en otras palabras, donde se enfrentan legitimidad y afecto. Y ello en varios planos: la legitimidad política, asociada a supuestos derechos del señor feudal sobre sus vasallos, y la legitimidad religiosa, sea cristiana o pagana (Campanile, 2011), frente a los sentimientos de la mujer y del varón y frente a sus circunstancias personales, como son la madurez del guerrero cansado y la aparente ingenuidad de la joven doncella. El ritual como forma de legitimación presenta en la vertiente pagana la celebración de unos esponsales, como paso previo al enlace matrimonial propiamente dicho, que sería cristiano, según acepta y aprueba el personaje del clérigo para sus feligreses.

En los esponsales convergen un enclave boscoso, unas máscaras y unas danzas previas a una fiesta que desprende aire de orgía—de forma llamativa, también admitida por el clérigo cristiano, pues la unión sexual constituye el sentido último del matrimonio—. A este respecto, si bien se puede conjeturar que el rito se inspira de fondo en ceremoniales célticos de aire druídico (Campanile, 2015) y, sobre todo, guarda relación con

invocaciones de fecundidad dentro de la naturaleza, sus elementos formales se inscriben en una ambientación de carácter eminentemente teatral a partir de la disposición escenográfica y coreográfica y del recurso a máscaras. Tal carácter teatral, según se analizará, se verá reforzado con el hecho de que la máscara no depende en exclusiva de las festividades y desfiles de carnaval, sino que se integra en un entorno más amplio, hasta el punto de que en muchas ocasiones la imagen popular del medievo se construye a partir de figuras enmascaradas.

Se trata de elementos escénicos que no han sido objeto de atención detallada por parte de la crítica académica. Esta, sobre todo a partir de las prolijas claves de lectura aportadas por Juan Eduardo Cirlot en los años ochenta de la pasada centuria (Cirlot, 2001), deriva en el descubrimiento de motivos fundamentalmente simbólicos, como si el relato en sí mismo no fuera autónomo al margen de la alegoría sobre la fecundación y la fertilidad que se desprende de la celebración festiva. Pero el mismo nombre de los protagonistas ha establecido de por sí los límites del relato dentro de una fábula: el nombre de Chrysgón de la Cruz denota la hibridación de una supuesta plasmación bélica de frontera con el mundo de la caballería literaria, más aún cuando su escudero se llama Bors, en equivalencia a uno de los componentes de la artúrica Mesa Redonda, Sir Bors el Desterrado (Bors the Younger). Por su parte la heroína posee un nombre aproximadamente autóctono, Bronwyn, que significa “de blanco pecho” en lengua céltica, con connotaciones polisémicas desde el primer encuentro de ambos personajes, al emerger ella desnuda de unas aguas a las que había caído. De esta manera, el simbolismo constituye parte implícita de la película, pues se convierte en parte del relato, sin necesidad de otros procesos hermenéuticos. En cuanto al aspecto ritual, de fondo se opone también dialécticamente en el filme la fiesta popular frente al supuesto derecho de pernada o *prima noctis*, el cual, en buena medida, incumbe también a la cultura popular sobre las relaciones sociopolíticas de la Edad Media, pero que en realidad no está documentado de manera contrastada ni en el espacio ni en el tiempo; en otras palabras, incumbe de nuevo en cierta medida a la fábula o, al menos, a la elucubración.

Por su parte, la película *Alfredo el Grande* se enmarca en el género fílmico biográfico o *biopic*, que adquiere aspecto híbrido con el cine de *qualité* formal –de superproducciones cinematográficas muy cuidadas en el detalle y no en el tamaño del movimiento de masas y grandeza de ambientes y escenarios– en momentos avanzados del género en los años sesenta del siglo XX, como refleja el hecho de que no exista una obra de teatro previa que respalde el guion; o, en otras palabras, que se pueda construir la narración de primera mano para la película. No obstante, al igual que en el filme de Schaffner, *Alfredo el Grande* ofrece también posiciones dicotómicas entre cristianismo y paganismo, basadas no en un relato de ficción, como en *El señor de la guerra*, sino a partir del carácter histórico del personaje del rey que defendió el reino británico de las invasiones vikingas, que unificó políticamente a anglos y sajones y enriqueció su legislación (Snyder, 2011). De hecho, el protagonista vacila entre servir como religioso o como laico, además de que, una vez que asume un papel político, pone en práctica tácticas militares y de gobierno aprendidas en textos clásicos durante su formación cristiana. Aunque la acción se sitúa en el siglo IX, dos centurias antes que el relato de *El señor de la guerra*, el enemigo extemo es aproximadamente el mismo: vikingos, daneses y frisones de fe pagana que amenazan

los territorios de la Inglaterra previa a las invasiones normandas. Pero el protagonista considera que, por ser anglosajón, comparte raíces con sus enemigos, hasta el punto de que es percibido como descendiente del dios Odín. Se trata de un dato importante para el análisis de un espectáculo de índole teatral que se desarrolla durante un banquete donde la recepción de una reina en calidad de rehén se festeja como si de una victoria bélica se tratase.

Por lo demás, la fiesta en entornos tabernarios y bulliciosos constituye un motivo que se asocia también a ámbitos medievales, según aparece, por ejemplo, en la película *Campanadas a medianoche (Chimes at Midnight, 1965)*, de Orson Welles –con peripecia de datación medieval, aunque basada en textos de Shakespeare–, la cual, además, es una producción poco anterior en el tiempo a la de *Alfredo el Grande*. Ahora bien, como conducta propia de los pueblos nórdicos la fiesta desafortada había aparecido ya en películas como *Los vikingos (The Vikings, 1958)*, de Richard Fleischer) o *Los invasores (The Long Ships, 1964)*, de Jack Cardiff). En el primer filme citado incluso llega a celebrarse durante el festejo un “juicio de Odín”, especie de ordalía, inventada *ad hoc* en el guion de *Los vikingos*, donde uno de los protagonistas somete a puntería de lanzamiento de hacha el adulterio de una mujer (Harty, 2011). Es más, el arquetipo del dios Odín se ha llegado a interpretar, aunque de manera discutible, como motivo mitológico subyacente en la pérdida del ojo del protagonista (Helgason, 2017, 178).

Por su parte, en *Los invasores* la celebración del retorno de los navegantes saqueadores deriva en pelea multitudinaria como parte esencial de un banquete en el que, entre escudos y mascarones de quillas de barcos, la disputa por el botín y el exceso de alcohol deriva en saturnal (Hoffman, 2011). No obstante, el momento puede responder meramente a un recurso para distinguir la forma de religión pagana frente a las cristiana y musulmana. Una y otra escena, además de ofrecer un tratamiento peyorativo de la mujer, se presentan como antecedentes de la de *Alfredo el Grande*. Lo que resulta singular en la película de Donner es que dicha fiesta posea unos referentes mitológicos más interesantes de lo que una lectura rápida permite entrever. Así, según se considerará a lo largo del presente estudio, la escena supone un acierto narrativo sorprendente en virtud de su carácter programático tanto al reflejar una síntesis entre paganismo y cristianismo como, en lo que concierne al protagonista, al aceptar este sus orígenes primigenios sin renunciar a los beneficios políticos y culturales que ha adquirido por su formación cristiana.

En los próximos epígrafes se analizará en detalle la iconografía teatral que se desprende de los motivos paganizantes relativos al enlace matrimonial y a la representación de la mitología nórdica. En el epígrafe conclusivo se propondrá la convergencia de ambas manifestaciones iconográficas, fundidas en la percepción cultural contemporánea a partir de su recepción en el Séptimo Arte. Ello en un marco general más amplio sobre la presencia del teatro medieval en el cine (según pautas que se pueden descubrir en estudios de Dragomirescu, 2010; y García-Manso & Tovar, 2021) y sobre la construcción de imaginarios de aprendizaje al respecto de dichas formas teatrales.

El paradigma paganizante del *Green Man* en el ritual teatral de *El señor de la guerra*

El espacio natural es predominante en la escena teatral de *El señor de la guerra*: se trata del lugar en el que tiene lugar el rito de un enlace nupcial pagano de inspiración céltica en un templo abierto en plena zona boscosa, en un claro de una floresta junto a una enorme roca y bajo un árbol de gran envergadura. Tal escena se centra fundamentalmente en la presencia de figuras enmascaradas de animales y plantas. Las primeras aparecen como cabezudos de un toro, un gallo y un équido, además de dos cérvidos—estos como máscaras ejecutadas con cuerdas, que competirán entre sí haciendo chocar sus cuernos como en época de celo—: se trata de bailarines y forman parte del cortejo a la vez que representan imágenes de virilidad.

Más singulares resultan las figuras relacionadas con las plantas, las cuales aparecen tanto como parte del altar como intercaladas entre el público y acompañando a los contrayentes: así, el tronco del árbol junto al altar está esculpido con el bajorrelieve de un rostro (en coincidencia a como lo describe Bonnefoy [Bonnefoy, 1998, IV.64], quien refiere la probable existencia de estatuas talladas en madera [Ilustración 1]), pero es que, además, al tiempo que los animales, aparecen dos figuras embozadas con motivos vegetales, mitad arbóreos mitad herbáceos, o verdosos y pajizos, como hojas o cereales, cuyo papel resulta determinante en la celebración [Ilustraciones 2 y 3]. Más allá de la virilidad, las máscaras representan la fertilidad de la siembra y la prosperidad de la cosecha y actúan como comparsas del rito, acompañando a los contrayentes. En tanto la comitiva de animales responde a tratamientos de mayor amplitud, las figuras animadas vegetales resultan excepcionales. De ahí su interés teatral intrínseco, pues el ritual propiamente dicho se proyecta no en personas sino en objetos, en dos muñecos que representan a los contrayentes, los cuales, tras la ruptura provocada por el caballero feudal, serán atravesados con astillas y alfileres.



[Ilustración 1: Fotograma de *El señor de la guerra*. @Universal Pictures]

Las presencias enmascaradas se integrarán en el conjunto del relato en la parte central del filme en tres ocasiones, de las cuales la propiamente teatral es la primera en que aparecen las figuras descritas, en una escena de la que permanecen ajenos Chrysagón y sus huestes y que acaba precisamente con su irrupción. Los otros dos momentos se refieren a la procesión de entrega de la joven, que es llevada sobre una especie de trono en parihuelas hasta ser entregada al caballero, dado que este ha reclamado el derecho de pernada (min. 54.01 y siguientes); y, en segundo y último lugar, a la larga espera nocturna para la devolución de la protagonista, gesto que no se producirá (min. 61.07 y siguientes). En estas dos escenas, aunque las figuras enmascaradas forman parte del cortejo y constituyen casi la línea de vanguardia en la reclamación de la joven al acabar la noche, en realidad permanecen ajenas al rito y, por consiguiente, a la escena teatral; constituyen más bien un decorado de fondo. Es pues durante el enlace nupcial cuando se representa la mascarada en la que destacan, según se ha apuntado, tres grupos: los animales machos, los cérvidos y, sobre todo, las plantas.

La importancia de la caracterización vegetal se descubre desde la presentación de la escena en cómo Bronwyn aparece ceñida con una diadema de flores que evoca la iconografía de Flora en la conocida pintura *La Primavera* (1481-1482, Galleria degli Uffizi, Florencia), de Sandro Botticelli, en un cuadro de inequívocas claves mitológicas evocadas en un jardín de denso follaje [Ilustración 2]. En cuanto al árbol sagrado, la tradición druídica inspira la escena de la celebración bajo un ejemplar protector, que también evoca la figura mitológica de Yggdrasil, es decir, del árbol que mantiene unido entre sus raíces y ramas los distintos mundos además de manantial de una fuente y cobijo protector de diversos animales (Bonnefoy, 1998, IV-174). Ahora bien, el elemento teatral que escapa tanto al ritual del enlace como al entorno de santuario se refiere a las máscaras de animales y plantas; pero, en tanto los primeros reproducen una movilidad natural, los árboles, en número de dos en la escena, adquieren movimiento. Son tales “árboles vivientes” los que personifican el propio bosque e intervienen en su lugar; en otras palabras, construyen una representación teatral no solamente como parte del cortejo, presidentes de la ceremonia, o sus escoltas o testigos, sino, sobre todo, en calidad de invitados divinos en un enlace humano a los que se confiere movilidad y capacidad de dar sus dones al mover sus brazos-ramas [Ilustraciones 2 y 3]. Tal es el papel fundamental de las plantas, formadas, según hemos señalado, de follaje, sea verde o pajizo, pero también de troncos de árbol esculpidos, que reflejan cierta severidad geométrica y, por consiguiente, denotan un aspecto adusto y amenazante. Es más, la planta aparecerá en escenas posteriores con una especie de bastón de mando, escoltada por máscaras animales [Ilustración 3].



[Ilustración 2: Fotograma de *El señor de la guerra*. @Universal Pictures]



[Ilustración 3: Fotograma de *El señor de la guerra*. @Universal Pictures]

¿De dónde proceden tales figuras de árboles vivientes a la vez que deidades? Además de su inspiración céltica y druídica, existen razones antropológicas que justificarían su aparición en diferentes rituales donde las máscaras arbóreas aparecen referidas al ciclo de las estaciones y donde el movimiento de los árboles se podría identificar con la despedida del invierno; a su vez, desde una perspectiva cristiana, el árbol de la vida se presenta como el árbol del paraíso y como la cruz. A caballo entre ambas perspectivas y como forma sincrética de ambas a partir de motivos iconográficos pictóricos y esculpidos presentes en edificaciones antiguas y medievales que muestran el rostro de un árbol, en el año 1939 la folclorista estadounidense Lady Raglan (Julia Hamilton) conjeturó la correspondencia de dicha imagen con una figura legendaria que denominó *Green Man*, símbolo del renacer estacional y de la resurrección cristiana. Lady Raglan incluso describió la tipología de dicha figura en la cultura popular, algo que, a su vez, contribuyó al éxito comparado de su propuesta, de la que se encontraron paralelismos en culturas geográfica y cronológicamente distantes. En un entorno propiamente occidental, se trataría de la figura

masculina equivalente a las dríadas de la mitología clásica, sólo que con un carácter más garantista y protector o custodio—de ahí la severidad en los rostros de las máscaras—. Ello sin olvidar las distintas metamorfosis vegetales y arbóreas que aportan tanto la tradición mitológica grecolatina en sus diferentes variantes y fuentes como el conjunto de mitologías de las diversas culturas humanas, cuyo *corpus* en buena medida constituye la inspiración de obras como *La rama dorada*, de James George Frazer—cuya primera edición compendiada fue publicada en Nueva York en el año 1922, con numerosas reediciones del original y en traducción posteriores— y *Las máscaras de Dios*, de Joseph Campbell—también publicada en Nueva York en su primera edición original, años 1959-1968—. Una y otra son obras que presentan un amplio repertorio de motivos y reflexiones al respecto tanto de la trascendencia del entorno arbóreo y vegetal como del recurso antropológico y escénico de la máscara.

No obstante, la propuesta resulta desde perspectivas iconográficas discutible, pues, al cabo, ya los mosaicos bajoimperiales reunían personificaciones equivalentes para referirse a deidades primordiales de las aguas, cuyos cabellos, analógicamente, se transforman en follaje vegetal. La propia denominación como *Green Man* denota la inspiración de la folclorista Raglan, capaz de inventar un nombre con el que inferir la existencia de un arquetipo ancestral que carece de justificaciones antropológicas y narratológicas más precisas para tener validez. Pero el hallazgo resultó exitoso a la vista de sus repercusiones posteriores; entre ellas, y de manera destacada, en la célebre novela de fantasía *El señor de los anillos*, de J.R.R. Tolkien (editada por primera vez en Londres, en el año 1954), cuyos personajes denominados “ents” a la vez que evocan la shakespiriana maldición de Hamlet son árboles que tienen la posibilidad de desplazarse y comunicarse mediante el habla. Por lo demás, el hecho de que entre los paralelismos se cuenten alguno de los caballeros de la Mesa Redonda, según hemos señalado, e incluso la figura-leyenda de Robin Hood, que son descritos mimetizados con árboles, se han hecho merecedores de tratamiento cinematográfico y denotan el carácter popular que se ha buscado para el arquetipo del *Green Man*. No obstante, entre tales paralelismos no aparecen representaciones teatrales, lo cual otorga una mayor entidad a la iconografía que es posible descubrir en el filme de Schaffner. Pues bien, la escenografía de la película respecto a las figuras del bosque se presenta deudora del arquetipo del *Green Man*, a pesar de la postulación moderna del arquetipo (acerca de tal proyección puede verse la síntesis que se ofrece en Morãraşu, 2008). Además, dicho arquetipo se enmarca en el ámbito pagano medieval a la vez que potencia supuestas leyendas tradicionales a través de unas representaciones mediante máscaras en las que se intercala el follaje con la madera labrada sobre el tronco de un árbol propiamente dicha. Tales máscaras intervienen como garantes del rito en un entorno en proceso de repliegue del paganismo y como ejemplo de una supervivencia escondida en el bosque. Los espectadores no interactúan con las efigies arbóreas, si bien sí identifican las figuras que encarnan, no a los actores concretos, cuyos rostros aparecen cubiertos, y depositan en tales efigies los beneficios que se pretenden lograr a la vez que son la puerta que se abre para la celebración de una bacanal.

El paradigma paganizante de *Jormungandr* en el espectáculo teatral del filme *Alfredo el Grande*

Según se ha apuntado en un epígrafe previo, la figura de Alfredo el Grande resulta fuertemente poliédrica y se encuentra a caballo entre dos mundos, entre la religión y la política, entre el cristianismo y el paganismo –pues lo reyes sajones, según se dice expresamente, son descendientes de Odín–; también su posición resulta ambivalente en el terreno sentimental, por cuanto entrega como rehén a su propia esposa, a pesar de los riesgos que la separación lleva implícita para la pareja. Más aún cuando la caracterización salvaje de los sajones se deposita en violaciones de mujeres y sacrificios humanos, si bien sus rituales también hunden sus raíces en tradiciones paganas, que, por formación, rompe el protagonista. La violencia contra la mujer es compartida en las dos películas objeto de análisis, aunque tal situación no se refleja en las representaciones.

En el marco del punto de vista de los atacantes daneses (es decir, en principio, una perspectiva ajena al personaje protagonista) se muestra una fiesta en uno de sus palacios de madera, de gruesos troncos adornados con escudos de combate y donde corre de manera abundante la bebida –de cualquier forma, los palacios de ambos rivales son arquitectónicamente equivalentes; el contraste de uno y otro surge del uso que se hace del lugar, sea como sede institucional para la impartición de justicia y la toma de decisiones administrativas en el caso de Alfredo, sea como espacio de ocio en el caso del monarca danés—. La fiesta está presidida por el rey Guthrum y por la reina Aelhswith, esposa de Alfredo, que ha sido entregada como rehén a Guthrum. Durante la fiesta, en la que participan también funambulistas, se muestra el cara a cara que se produce entre el títere gigante de una serpiente que asoma desde la galería superior del palacio y una especie de máscara de bóvido que danza ante la cabeza de la serpiente a la vez que hace malabares [Ilustración 4]. Si bien la escena apenas dura unos segundos, el momento es significativo desde una perspectiva iconográfica, pues se trata de un elemento nítidamente teatral durante una celebración.



[Ilustración 4: Fotograma de *Alfredo el Grande*. @Metro-Goldwyn-Mayer]

Por lo demás, la agregación entre el fantoche de la serpiente del mar –pues es de color predominantemente azulado y cuenta con escamas– y la máscara de la res no es azarosa, sino que responde a un imaginario establecido en relación con la tradición céltica: se trata del mito de la serpiente Jörmungandr, monstruo telúrico en la mitología nórdica, que rodea el mundo como un uróboro. En cierta ocasión dicha serpiente fue atrapada por el dios Thor, quien utilizó como cebo para lograrlo una cabeza de buey. Precisamente de esa gesta de Thor procede la iconografía de la serpiente frente a la testa bovina. Por ejemplo, existe un dibujo en un conocido manuscrito islandés del siglo XVII sobre los Eddas en el que se aprecia de manera elocuente este motivo (Ámi Magnússon Institute, AM-738-4to, Reykjavik) [Ilustración 5].



[Ilustración 5: Grabado del mss. Ámi Magnússon Institute, AM-738-4to, Reykjavik. Imagen de dominio público: <https://en.wikipedia.org/wiki/J%C3%B6rmungandr#/media/File:Jormungandr.jpg>]

¿Por qué este relato mítico? Es necesario tener en cuenta que en el filme los daneses celebran como victoria un pacto del que han obtenido como rehén a la propia esposa de Alfredo. La victoria bélica se apoya en Thor, deidad de la guerra, y también en la argucia, que ha permitido un trueque tan favorable a sus intereses, pues en cierta manera con la retención de la reina han obtenido el cebo para mantener a raya a Alfredo. En una de las contraposiciones del filme, se opone la táctica militar glosada por los escritores clásicos y depositada en los monasterios en la que indaga Alfredo a la estrategia más directa de la toma de prisioneros de alcurnia como fianza y no habría mayor garantía incluso desde la perspectiva del relato fílmico que la figura de la reina.

Se trata de una reivindicación de los mitos paganos que se opone a la defensa de la verdad cristiana cuyo comportamiento condiciona la vida de Alfredo. El carácter teatral se apoya

en la existencia de títeres y máscara, pero, sobre todo, en el arquetipo de un relato subyacente, recogido en la recopilación de textos de las Edda (Wawn, 1994). No existe paralelismo de teatro cristiano en el filme, sin forma de moralidad o misterio, lo cual confiere más peso a la escena del palacio danés.

Conclusión: didáctica para la investigación de un imaginario paganizante

La idea preconcebida que se aplique acerca del fenómeno teatral durante la Edad Media resulta básica para considerar el sentido de los espectáculos medievales tal como los percibe el imaginario de la cultura contemporánea general –es decir, no la académica, según hemos señalado ya–. Y es que la textualidad como elemento central del teatro posee dos orientaciones: de un lado y tal como se reconoce de manera habitual, existe la representación de una obra escrita, y, de otro, el arquetipo de una leyenda que confiere coherencia a dicha representación.

Por lo demás, la oposición entre paganismo y cristianismo sigue vigente en la Edad Media, sobre todo en zonas de más lenta penetración de la nueva religión. Tanto el filme *El señor de la guerra* como *Alfredo el Grande* plantean de fondo el debate entre ambas opciones y en el marco pagano incluyen espectáculos que pueden considerarse teatrales. Ello a pesar de que los momentos históricos que reflejan son diferentes, aunque en cierta forma intercambiables, pues se sitúan en fronteras, reales o imaginarias, entre dos formas distintas de percibir el mundo. De hecho, son las manifestaciones teatrales de inspiración pagana las que permiten singularizar y asociar sendos filmes en el corpus de películas de ambientación medieval. En ambos filmes, en fin, se presentan máscaras animales y vegetales como motivo iconográfico central y, por consiguiente, como forma de relación con la naturaleza.

Es importante constatar cómo en una y otra película las representaciones guardan íntima relación además con la feminidad y el papel de la mujer. En *El señor de la guerra* es la clave contemporánea de un supuesto *Green Man* la que subyace en la vegetación animada que escolta a la joven novia como divinidades arbóreas que se humanizan para ser garantes del rito con el fin de asegurar la fertilidad de la unión: la representación se basa en la personificación de los dioses-plantas que son trasunto de figuras mitológicas como la de Yggdrasil. Por su parte, en *Alfredo el Grande* la serpiente telúrica Jormungandr es burlada con un cebo al igual que la entrega de la esposa como rehén sirve para aplacar al enemigo danés. De cualquier forma, la concepción pagana del mundo no es objeto de censura, sino todo lo contrario: y es que, de fondo, late un tratamiento brutal del cristianismo y de sus detentadores, según se manifiesta en el derecho de pernada o en la cesión de la propia esposa frente a la trascendencia que se confiere a las representaciones paganas de índole mitológica. Esta interpretación permite además enlazar las dos películas analizadas a través de referencias mitológicas concomitantes, que incluso conecta el mitólogo Bonnefoy (Bonnefoy, 1998, IV-174 & IV-209); ello, a pesar del carácter ficticio del filme de Schaffner (cuyo texto está basado en una obra de teatro) y, en lo que concierne a la película de Donner, a pesar del marcado género del *biopic* (con un guion escrito

expresamente para la realización filmica). En definitiva, lo llamativo de la confluencia de ambos filmes se produce en torno a la figura de la mujer y en los referentes mitológicos, del árbol o de la serpiente que sustentan el mundo. En ambos casos se utilizan máscaras y, en síntesis, las escenas aportan un punto de vista programático para la interpretación de conjunto de cada película. Por lo demás, la idea de sincretismo entre cristianismo y paganismo late en el trasfondo en los dos relatos fílmicos.

De esta manera, se descubre cómo el teatro medieval aparece en el imaginario actual asociado a celebraciones en un entorno de festividades de ámbito paganizante (sea de un enlace o de una victoria militar o acuerdo político), y en el marco de sociedades donde conviven ambas mentalidades, la cristiana y la precristiana. Así, la percepción popular que propugna el arte fílmico radica en que el teatro medieval replica rituales paganos. Igualmente, otros dos elementos populares presentes en sendos filmes establecen que las máscaras constituyen un elemento idiosincrático del paganismo y que los relatos subyacentes se refieren indirectamente a una idea de mujer que apenas es responsable de sus actos, inmolada ante convenciones sociales y acuerdos políticos que escapan a su decisión. De acuerdo con todo ello, el teatro medieval cristiano se aprehende en buena medida en el imaginario contemporáneo a partir de la transformación de los lugares, las máscaras y los relatos míticos paganos hacia alegorías bíblicas.

En síntesis, la percepción del medievo como un conjunto de actitudes socioculturales choca con la realidad polimorfa que este ofrece, más aún cuando se accede a ámbitos como el de la mitología o el del teatro según aparecen plasmados en el Séptimo Arte. Así, paganismo y sus representaciones conviven con la iconografía y los ritos cristianos de manera más plural que lo que se desprende de una percepción en penumbra de la época. Se hace necesaria una educación plástica que permita renovar y diversificar esta percepción. Por lo demás, cualquier insistencia en la eficacia del recurso a las películas como herramientas de apoyo para la docencia resulta redundante en la pedagogía contemporánea, con numerosos estudios que lo ejemplifican y corroboran. No obstante, la herramienta fílmica deviene aún más eficaz si se desentrañan algunas de sus claves a la vez que se hace una pedagogía de los mitos y, sobre todo, de los iconos que se llevan a las tablas teatrales y cómo se desarrollan tales tablas en el caso que nos ocupa. En este contexto, en el presente estudio se han ofrecido dos ejemplos significativos de transversalidad, útiles para la práctica docente en sí y para la práctica docente destinada al aprendizaje para la investigación y ello tanto por la trascendencia de los filmes en la Historia del Cine como por el análisis de unos elementos mitológicos y teatrales asociados a contextos nórdicos, más extraños a la tradición cultural y educativa del sur de Europa. Los resultados y su pertinencia se descubren en el propio análisis, en el que se contextualizan dos formas de representación y dos relatos míticos a partir de una triple recreación artística: iconográfica, teatral y cinematográfica.

Referencias bibliográficas

Aberth, J. (2003). *A Knight at the Movies: Medieval History on Film*. New York: Routledge.

- Alonso, J. J., Mastache, E. A. & Alonso, J. (2008). *La Edad Media en el cine*. Madrid: T&B Editores.
- Attolini, V. (1993). *Immagini del Medioevo nel Cinema*. Bari: Edizioni Dedalo.
- Barrio Barrio, J. A. (2005). La Edad Media en el cine del siglo XX. *Medievalismo*, 15, 241-268.
- Bernau, A., & Bildhauer, B. (Edd.). (2009). *Medieval Film*. Manchester: Manchester University Press.
- Bonnefoy, Y. (Ed.) (1998). *Diccionario de las mitologías IV: Las mitologías de Europa*. Barcelona: Destino.
- Brunhölz, F. (Ed.). (1990). *Histoire de la Littérature Latine du Moyen Âge. Tome 1: De Cassiodore à la fin de la Renaissance Carolingienne*. Louvain-la-Neuve: Brepols.
- Campanile, D. (2011). The War Lord (F. Schaffner, 1965). *Medioevo crudele e pagano. Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, 77, 398-421.
- Campanile, D. (2015). Celtic Magic and Ritual in The War Lord (F. Schaffner, 1965)". En F. Carlà & I. Berti, *Ancient Magic and Supernatural in the Modern Visual and Performing Arts* (pp. 55-66). London: Bloomsbury Publishing.
- Campbell, J. (2018). *Las máscaras de Dios* (4 vols.). Girona: Atalanta.
- Cerezo Magán, M. (1995). Aristóteles y la teoría del género literario. *Faventia*, 17, 33-44.
- Cirlot, J. E. (2001). *Bronwyn*. Madrid: Siruela.
- Dragomirescu, C. (2010). Le théâtre médiéval au cinéma: Référence, métaphore, métamorphose. En S. Abiker, A. Besson & F. Plet-Nicolas (Edd.), *Le Moyen Age en jeu* (pp. 215-227). Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Frazer, J. G. (2019). *La rama dorada. Magia y Religión*. México: Fondo de Cultura Económica.
- 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, 135-141.
- Giordano, O. (1995). *Religiosidad popular en la Alta Edad Media*. Madrid: Gredos.
- Harty, K. J. (Ed.). (2011). *The Vikings on Film: Essays on Despicions of the Nordic Middle Ages*. Jefferson: McFarland.
- Helgason, J. K. (2017). *Echoes of Walhalla. The Afterlife of the Eddas and Sagas*. London: Reaktion Books.
- Hoffman, D. L. (2011). Guess Who's Coming to Plunder? Or, Disorientation and Desire in The Long Ships (1964). En K. J. Harty (Ed.). *The Vikings on Film: Essays on Despicions of the Nordic Middle Ages* (pp. 24-38). Jefferson: McFarland.
- King, P. M. (Ed.). (2017). *The Routledge Research Companion to Early Drama and Performance*. New York/London: Routledge.

GARCÍA-MANSO & TOVAR-PAZ/ *Imaginarios teatrales en filmes de ambientación medieval: motivos paganos en El señor de la guerra (The War Lord, 1965), de Franklin J. Schaffner, y Alfredo el Grande (Alfred the Great, 1969), de Clive Donner*

Morărașu, N. N. (2008). The Green Man – Exploring the cultural Significance of a Sign-Name. En *Proceedings of the International Conference “Individual and Specific Signs. Paradigms of Identity in Managing Social Representations”*, edited by Centrul Interstud Bacau (pp. 569-657). Bacau: Editura Alma Mater.

Murray, D. (2016). Hidden Cinema. Medieval Normans and Irish in Film. *Medieval Warfare*, 6, 53-55.

Snyder, C. A. (2011). To be, or not to be. King: Clive Donner’s Alfred the Great. En K. J. Harty (Ed.). *The Vikings on Film: Essays on Despicions of the Nordic Middle Ages* (pp. 39-43). Jefferson: McFarland.

Wawn, A. (ed.). (1994). *Northern Antiquity: The post-medieval Reception of Edda and Saga*. London: Hisarlik Press.