

Entender el teatro medieval a través del arte fílmico: *El Séptimo Sello* (1957), de Ingmar Bergman

Angélica García-Manso¹; Francisco Javier Tovar Paz²

Recibido: 8 de enero de 2021 / Aceptado: 9 de abril de 2021

Resumen: La ambientación medieval de *El séptimo sello* no sólo constituye el trasfondo histórico sobre el retorno de las cruzadas y la peste, que se convierte en motivo de reflexión religiosa y existencial, sino que propugna una forma y un fondo eminentemente teatrales. Se analiza en el presente estudio el tratamiento de las diferentes manifestaciones teatrales en el filme, desde la figura del bufón o el juglar a la *kermesse*, desde la moralidad a la comedia, desde una forma anacrónica de tragedia a la danza de la muerte.

Palabras clave: Teatro medieval; Cine; Ingmar Bergman; *El séptimo sello*; Historia del Teatro.

[en] Understanding medieval theatre through film art: Ingmar Bergman's *The Seventh Seal* (1957)

Abstract: The medieval setting of *The Seventh Seal* not only provides the historical background for the return of the Crusades and the plague, which became a motive for religious and existential reflection, but also suggests a form and a background that is eminently theatrical. This study analyses the treatment of the different theatrical manifestations in the film, from the figure of the jester or the minstrel to kermesse, from morality play to comedy, from an anachronistic form of tragedy to the dance of death.

Keywords: Medieval Theatre; Cinema; Ingmar Bergman; *The Seventh Seal*; History of the Theatre.

Sumario. 1. Introducción: El teatro en Ingmar Bergman. 2. La representación de una moralidad y el carácter programático de una pintura al fresco. 3. El ajusticiamiento de una bruja y la procesión de flagelantes como *kermesse*. 4. La representación cómica y la figura del juglar. 5. Conclusión: El ajusticiamiento y la danza macabra como cierres del drama. Bibliografía.

Cómo citar: García-Manso, A.; Tovar Paz, F. J. (2021). Entender el teatro medieval a través del arte fílmico: *El Séptimo Sello* (1957), de Ingmar Bergman, en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 3, 135-142.

1. Introducción: El teatro en Ingmar Bergman

Un lugar común acerca de la poética de Ingmar Bergman (1918-2007) consiste en desgajar su labor fílmica de la teatral, aun estando una y otra fuertemente imbricadas. El mismo Bergman en sus memorias jugaba en términos de esposa y amante a propósito de sus trabajos para el cine y el teatro [Bergman 1987], en realidad mucho más próximos que lo que se desprende de una dicotomía tan apropiada para un ajuar doméstico y no para una reflexión estética. De hecho, en su filmografía no faltan películas de inspiración teatral y operística, de adaptaciones de obras shakesperianas o de libretos de Mozart, como *Sonrisas de una noche de verano*, que es inmediatamente anterior a la de *El Séptimo Sello*, o *La flauta mágica*, por citar dos ejemplos [Vázquez 2019], ampliables a *Noche de circo* (1953), en virtud de diferentes connotaciones que enlazan las formas de espectáculo y a sus protagonistas.

Por lo demás, en un filme como *Como en un espejo* (1961) los personajes asisten a una representación teatral de inspiración española [Tovar 2010] en tanto *El silencio* (1963) se desarrolla en buena medida en un hotel donde se aloja una compañía de teatro de variedades compuesta por enanos procedentes de España a la vez que se asiste a sus puestas en escena. En fin, en *Persona* (1966) juega un papel clave la encarnación del personaje de la tragedia clásica Electra. En *Esas mujeres* (1964) es un músico el protagonista, aunque desde una perspectiva teatral el filme ofrece un llamativo tono paródico, o, por así decir, un carácter meta-cinematográfico, en el que se evocan las maneras del director italiano Federico Fellini, además de unas actuaciones con tendencia a la exageración y al énfasis. En *Fanny y Alexander* (1982), en fin, el teatro forma parte casi autobiográfica en paralelo con el cine, y se muestra desde un teatrillo de marionetas a una linter-

¹ Universidad de Extremadura, angelicamanso@hotmail.es.

² Universidad de Extremadura, fjtovar@unex.es.

na mágica, en tanto en el testamento que es el filme *Después del ensayo* (1984), película con producción televisiva, el director teatral protagonista se sumerge en unos recuerdos que, al cabo, son filmicos, como la posibilidad de repetir una relación amorosa que solamente se plasma como cine. Se trata de unos ejemplos de cariz diferente espigados en la producción de Bergman que reflejan las diferentes formas que adquiere la integración del teatro en su filmografía.

En este contexto, una de las características de *El séptimo sello* (*Det Sjunde Inseglet*, 1957) probablemente sea su carácter metateatral, que constituye el objeto de análisis del presente estudio. De hecho, el guion procede de un texto teatral previo del propio Bergman, construido en un solo acto con el título de *Retablo de los días de la peste* [Marker & Marker 1996; Bergman 2018] y que de forma acertada se ha traducido en español como “retablo” a pesar de no constituir una representación para marionetas, sino de referirse a una representación de santos encarnados, de un teatro protagonizado por figuras santificadas, que, en el caso del filme, se personifican tanto en el compromiso religioso del caballero en las cruzadas como en unos comediantes con los que se evoca la imagen de la Sagrada Familia evangélica. Su título en inglés, *Wood Painting* (pintura sobre madera; *Trämålning* en sueco), también evoca la imagen del retablo pintado [Bergman 1961], y llegó a ser emitido como teatro radiofónico. Frente a tales títulos, desde su encabezamiento la película alude al Apocalipsis de San Juan en el Nuevo Testamento.

Por otra parte, el decimoséptimo largometraje de Ingmar Bergman como director probablemente se cuente entre las obras más estudiadas de la Historia del Cine, tanto por su riqueza formal como conceptual [Company 2007]. Los análisis se han llevado a cabo desde incontables perspectivas, entre las que se cuenta la teológica y la existencial, por cuanto el tema central responde al miedo humano a mirar directamente a los ojos a la muerte. A ello se añade el hecho de que el filme presenta una estructura clásica de *nostos* o regreso al hogar, de *road movie* de retorno, que permite un recorrido por un paisaje humano caracterizado por mostrar los estragos provocados por la religión y la enfermedad en los tiempos de las Cruzadas (siglos XI-XIII), en el marco de una percepción predominantemente negativa de la Edad Media [Barrio 2005; Alonso, Alonso & Mastache 2007]. El guion y la puesta en escena son del propio Bergman, cuya trayectoria teatral justifica también tanto el dominio de fuentes artísticas de distinto signo [Zubiaur 2004] como el conocimiento de las distintas formas de representación como la lectura que llevamos a cabo.

Las lecturas que *El séptimo sello* ha sugerido desde su estreno son incontables; no obstante, llama la atención cómo en la actualidad los estudios sobre la película siguen generando nuevas claves interpretativas, sea a partir de consideraciones metodológicas transversales o a partir de la multiplicidad de matices que ofrece el relato y las formas que este adquiere. No se trata de una revisión de posiciones previas, sino de aportaciones interdisciplinarias, que van más allá de la Historia y

Estética del Cine [Rodríguez 2008; Sesé 2008; Agudelo 2018; Hernández, Maya & Gomariz 2018; Montiel 2018; Ibarburu 2019; Vázquez 2019]. Dicha actualidad posee incluso una plasmación filmica contemporánea, según se descubre en el filme de la directora portuguesa Rita Azevedo Gomes, en colaboración con Pierre Léon y Jean-Louis Schefer, *Danses macabres, squelettes et autres fantasies* (2019), cuyo elocuente título remite a uno de los motivos iconográficos centrales del filme de Bergman.

Nuestra reflexión se centra en cómo el teatro medieval se muestra por sí mismo como un vehículo de la propuesta filmica de Bergman [en línea con otras trazas temáticas presentes en estudios de Sojo 2010; Montiel 2018; y Vázquez 2019], de forma que sin dicho teatro no existiría película. Y es que, al margen de la dedicación a las tablas de alguno de sus personajes, la película se concibe más como viaje desde el arte del cine al del teatro que como la habitual percepción en torno a la inspiración teatral del cine. Es más, no todos los actores se salvan al final del relato; solamente lo hace aquella pareja de teatro cómico que tiene un niño pequeño; es decir, los que han comprendido la inocencia de la representación de lo cotidiano frente a los resortes más trascendentes y, a la vez, ideológicos del arte de las tablas.

El planteamiento inicial del filme es básicamente dialéctico además de simbólico: una partida de ajedrez jugada entre el personaje de Antonius Block, un caballero que regresa de las Cruzadas, y la muerte. Se trata de un juego mediante movimientos que se van gestando al tiempo que se configura una especie de peregrinación de gentes sin destino, que acompañan en su retorno al propio caballero protagonista y a su escudero. De hecho, entre estos se cuenta una pequeña *troupe* de comediantes, además de una procesión de flagelantes y otras personas que se consideran desprotegidas en una pandemia y buscan refugio junto al protagonista. Pero los comediantes sabrán distanciarse a tiempo del camino sin vuelta que encarna la figura del guerrero, al igual que sucede con el personaje del buhonero, un antiguo clérigo al que increpa el protagonista por haberle impulsado en el pasado a sumarse a las cruzadas. El peregrinaje no culmina con la llegada al castillo, sino con una danza de la muerte en forma de sombras chinescas que se pierden en el horizonte a contraluz. La dicotomía se produce, en definitiva, entre muerte y vida, entre trascendencia metafísica frente a vivencias cotidianas, o, en fin, entre superstición religiosa o solidaridad humana.

Los puntos de vista del filme son cambiantes, así como las escenas que se recorren en la particular *road-movie* hacia ninguna parte que lo organiza. De esta forma, salvo el hilo conductor que representa el tándem caballero/pareja de comediantes, la estructura deviene coral, donde escudero, herreros, buhoneros, enfermos de peste, otros comediantes, etcétera, acompañan al protagonista buscando una protección o un lugar donde asentarse, como pretende ser el lugar del que procede Block y al que se regresa, aunque en realidad fluya como un deambular sin sentido, como un baile entrela-

zado, como la danza que se anuncia como emblemático cierre del filme. En dicha caravana o desfile destaca la presencia de una pequeña *troupe* teatral, formada por, entre otros integrantes, una joven pareja que tiene un niño, que termina apartándose y que constituye la auténtica antítesis del caballero que juega la partida con la muerte.

De esta manera, además de otras claves de índole sociológica y religiosa, se podría considerar que en su estructura básica el filme desglosa a la vez que fusiona al menos tres viajes: el viaje de regreso a la patria u hogar con la configuración de un grupo heterogéneo de acompañantes del caballero; el viaje hacia la aceptación de la muerte, en forma de partida de ajedrez; y el viaje a través del teatro, que, incluso en los momentos más dramáticos, jalonan el trayecto del caballero y su escudero como otra particular partida de ajedrez cuyas piezas son las distintas formas de representación que aparecen.

En lo que se refiere al primer viaje, surge la pregunta acerca de quién es el protagonista del filme. Puede ser la muerte; o se puede entender que el relato responde a una concepción más coral o múltiple, según hemos apuntado en líneas precedentes. Así, se superponen la historia del caballero que hace de hilo conector, la historia de su escudero —quien a su vez relata la del caballero—, la de los comediantes y la de múltiples secundarios, sobre todo la de aquellos que se organizan en pequeña peregrinación bajo la protección del caballero, como son la esposa adúltera del herrero, una joven lugareña muda que adopta el escudero como protegida, y la propia esposa del caballero una vez que llega a destino. Todo ello excepción hecha de los que mueren antes, como el director de la compañía teatral, el antiguo eclesiástico ahora buhonero que morirá de peste tras robar joyas a los cadáveres; o, en un plano diferente en la trama, el pintor de la pequeña iglesia, que es mostrado en reconocimiento expreso de Bergman hacia el motivo iconográfico de la partida de ajedrez dibujada por Albertus Pictor, quien es también fuente iconográfica de la danza de la muerte y, aunque no se cite expresamente su nombre, único personaje histórico del filme.

El segundo viaje ofrece claves donde lo existencial y lo teológico se dan la mano sea frente al silencio de Dios o frente a la transcendencia hacia un más allá de la vida humana [y conforme a claves filosóficas contemporáneas: Puigdomenech 2004]. Que, al final, se salven de la peste los nombres de José, María y el niño Miguel aporta una lectura irónica, referida a una salvación bíblica, que se confirma por el hecho de que a José se le haya aparecido la Virgen. Se trata de los personajes más vitalistas, humildes, que se dejan llevar o que tienen un niño pequeño, único que aparece en imágenes —algo clave en la poética bergmaniana, según se puede constatar en, por ejemplo, *La vergüenza* (1968) [Tovar 2004]—. Las alusiones bíblicas se aprecian, además de en el título, en pasajes de fuerte ironía, según sucede a mitad del metraje, cuando el comediante José, cual Judas, niega su condición de actor y se mofa de la profesión, si bien tampoco le saldrá bien la negativa, pues tendrá que hacer de hazmerreír de la concurrencia.

Al margen de los anacronismos —que son deliberados—, en el tercer trayecto se efectúa un recorrido por la representación medieval en imágenes; de ahí la importancia de que aparezca un pintor de iglesias, pero también la transcendencia que se descubre en torno a la representación del mundo concebido a partir de lo teatral. No sólo se trata de que parte importante y relevante de los personajes de la trama sean comediantes, pertenecientes a una compañía ambulante de teatro, sino de cómo la peripecia permite el encuentro con distintas manifestaciones teatrales que culminan en la imagen final, en la conocida danza de la muerte.

Al análisis de las formas teatrales a las que recurre Bergman se dedican los próximos epígrafes, en los que se van a considerar en detalle los recursos a formas de moralidad teatral, de desfile como *kermesse*, de representaciones cómicas y juglarescas y, finalmente, de la danza de la muerte. El objetivo último permite invocar el viaje a través del teatro como un resorte filmico para ahondar en los límites de percepción que incumben a la creación cinematográfica.

2. La representación de una moralidad y el carácter programático de una pintura al fresco

La ambientación teatral de *El séptimo sello* se plasmará inevitablemente, tratándose de cine, a través de la imagen y se abre, tras la presentación programática de la partida de ajedrez, con el intento de diálogo con un cadáver por parte del escudero del caballero [min. 7.30]. Acto seguido se muestra el carromato de los comediantes y la escena de una aparición religiosa por parte de uno de estos últimos, la visión de la Virgen como una reina y enseñando a andar al niño desnudo, a la que se compone una canción [min. 8.30-14.30]. No obstante, la presentación de los motivos propiamente teatrales se efectúa en realidad poco después mediante la careta de una calavera en el carromato de los comediantes [min. 14.40], un anacrónico eco de género trágico según se aprecia en la conocida iconografía del cráneo hamletiano en la mano, aunque desplazada de su función originaria, conforme ha plasmado la contemporaneidad [Hopkins *et al.* 2003].



Pero el contexto en que se presenta la calavera no es shakesperiano, sino propio de una moralidad teatral o, en otras palabras, de un agón entre vicios y virtudes, entre demonios y ángeles, entre la muerte y la salvación; es decir, propio de una representación moral que no es exclusivamente litúrgica (aunque parte de la producción conservada sea de índole cultural [Castro 1997; Cátedra 2005]). Al cabo, la propia película se anuncia de manera programáticamente irónica a partir de una forma del teatro de la Edad Media en la que aparece la figura de la muerte. Se trata de una forma de debate, que es la que establecen la sombra y el caballero, aunque, de acuerdo con la estructura habitual, en la controversia entre la parca, los pecados, las virtudes o la salvación, etcétera, la victoria no debiera caer del lado de la muerte. Que se trata de una moralidad teatral se comprueba expresamente en cómo el mismo director de la pequeña *troupe* que se había presentado con la máscara de la calavera encarga al comediante José – el mismo de la aparición celestial – el papel de alma humana [min. 15] que será objeto de disputa entre la muerte o el diablo y el ángel o Dios; se rompe así el eco hamletiano que encarnaba la calavera. En la versión radiofónica anterior al filme, en la que no aparece como personaje la muerte tal como figura en el filme, esta se muestra como disfraz [Bergman 2018: 30]. En dicha versión, el texto aparece subtítulo expresamente como *Moralitet* [Bergman 1961].

En efecto, las moralidades teatrales se definen como alegorías religiosas, herederas tanto de las fórmulas de la denominada *Biblia Pauperum* o colecciones de imágenes para catequizar a los cristianos sin formación letrada como de las disputas escolásticas surgidas en el ámbito de las emergentes universidades; es decir, que proceden de la enseñanza religiosa a las gentes iletradas como de planteamientos filosóficos, en una síntesis que hace eficaz el modelo conjunto de dirigirse a un receptor amplio. Así, la moralidad teatral supone un avance en la representación del misterio medieval, hasta entonces predominante o exclusivamente litúrgico o bíblico, hacia planteamientos más dialécticos, con réplicas y contrarréplicas más marcadas o, por así decir, con una forma menos narrativa. Es más, las referencias a la disputa escolástica se hacen irónicamente expresas en la película cuando el escudero recrimina al buhonero y antiguo monje su condición de *Doctor mirabilis, coelestis et diabolicus*, con tres epítetos que remiten a tres figuras de la filosofía medieval aproximadamente coetáneas al momento en que se ambienta la trama; se trata de Roger Bacon, afamado teólogo empirista, conocido como “Doctor mirabilis”; de Tomás de Kempis, místico de pensamiento antinaturalista, distinguido como “Doctor coelestis”; y, en tercer lugar, de Blasius de Pelacanis de Parma, también nombrado como Biagio Pelacani, al que se apoda “Doctor diabolicus” por su pensamiento materialista. Se trata de tres personalidades de los siglos XIII y XIV en los que aparecen plasmados los extremos de la filosofía medieval [Bataillon 1975], desde la abstracción teológica hasta la experiencia física, que maneja perfectamente Bergman.

En un orden de cosas diferente, la farsa, definida como intercalación de breves intermedios cómicos, también constituye parte del misterio bíblico, y permite amplificarlo en un doble sentido: extiende la acción principal con situaciones paralelas, alternativas u opuestas y, además, sirve para diferenciar los planos divino y humano [Massip 1992; Perinelli 2011: 350]. Así, la alternancia entre el debate existencial que establecen el caballero y la muerte y la cotidianidad que viven los cómicos se apoya en un misterio teatral ampliado, en el que también participa a su manera el escudero, y en la posibilidad de intercalar intermedios cómicos. Por lo demás, desde una perspectiva histórica en los momentos en que aproximadamente se desarrolla la trama del retorno (principios del siglo XIII), se establece la prohibición papal de representaciones en los templos, de forma que moralidades y misterios teatrales salen al espacio público, al exterior. El único interior de espacio litúrgico que muestra Bergman aparece desacralizado por estar ocupado por la ejecución de las pinturas. En fin, expresamente se dice que la representación se hará en la escalinata de una iglesia [min. 15], si bien luego no sucederá así en el filme.

Una vez establecida programáticamente la clave teatral a través de la doble actitud de los comediantes, esta se verá confirmada gráficamente, en la conversación que mantienen el escudero y el pintor de iglesias [min. 16:30]. Allí, además de motivos relacionados con la desolación de la enfermedad y la peste, aparecen dibujados motivos relativos a una danza de la muerte, a una procesión de penitentes y, finalmente, a una tabla pintada con un bufón, que dibuja con sus manos el propio escudero, como especie de autorretrato entre programático e irónico. Se suman, pues, tres motivos teatrales a través de la pintura: la danza, el desfile y la figura del cómico. El tratamiento pictórico, a su vez, anuncia el tratamiento cinematográfico, aunque este seguirá un orden inverso: desde el bufón hasta la danza macabra con un intermedio en la procesión.

3. El ajusticiamiento de una bruja y la procesión de flagelantes como *kermesse*

Antes de mostrarse la procesión de penitentes que ha sido anunciada por los trazos del pintor, los protagonistas se encuentran con un ajusticiamiento religioso, cuya víctima es una joven acusada de hechicería y de haber tenido contacto con el diablo, y a la que también se responsabiliza de la peste; se trata de la figura de la bruja [min. 25.30, en su primera aparición]. No obstante, la iconografía con la que Bergman presenta al personaje remite al clásico cinematográfico que Carl Theodor Dreyer dedicó a la personalidad de Juana de Arco en el año 1928, aunque su actitud tampoco responde exactamente a las que se atribuyen a una bruja, como, en realidad, tampoco debiera suceder en el filme de Bergman, pues el motivo de la persecución contra la hechicería no es propiamente medieval. No obstan-

te, en Dreyer no faltan alusiones al teatro medieval, como aquella escena de festival que sucede en el exterior de la celda donde está encerrada la protagonista. También Bergman aprecia en la escena una influencia iconográfica como una especie de inversión de la pasión evangélica, como una representación del revés. La influencia de Dreyer en el gesto, el silencio, la mirada, el encuadre se presentan al cabo como una cita alusiva, como un homenaje. El mismo Bergman identifica la figura de la mujer ajusticiada con la joven muda que se suma a la expedición de retorno del caballero [Bergman 2018: 35].



Se entiende por *kermesse* (con la palabra “misa” presente también en la etimología de la palabra) una expresión religiosa popular al aire libre, normalmente de carácter festivo y como una celebración puntual durante el año; no obstante, el término designa también la representación de dicha fiesta, como una especie de jolgorio y procesión pública, que, en el dramático caso de una epidemia de peste, implica la mostración de motivos de castigo y amenaza que invitan a un arrepentimiento coral o de grupo. También en el caso del filme de Dreyer, el exterior a la protagonista en su celda se presenta como *kermesse* de funambulistas.

La manifestación popular viene representada en forma de procesión ambulante de contenido religioso, aunque sin la prevalencia de una autoridad religiosa reconocida o institucionalizada. Dicha *kermesse* posee tres reminiscencias en el interior del filme: en primer lugar, se presenta como una especie de cruzada igual que aquella que años atrás llevó al caballero Antonius Block a Tierra Santa; en segundo lugar, como una variopinta danza de la muerte, en coincidencia con el final de la película; y, finalmente, como una liturgia expresamente teatral, basada en la pasión de Cristo. Así, los fotogramas centran su atención en un gran crucifijo sobre andas, en unos flagelantes, mendigos harapientos, portadores de calaveras y coronas de espinas, y, especialmente, en la figura de un líder con hábito religioso, todos ellos acompañados de instrumentos como tambores. También el primer plano de una calavera mantiene la reminiscencia tanto shakesperiana como de una figura de la moralidad teatral, según hemos señalado.



4. La representación cómica y la figura del juglar

El desfile de penitentes o *kermesse* de flagelantes rompe en el filme la representación que están desarrollando sobre el carramato de la compañía teatral y lo hace con un encuadre muy poderoso [min. 39]: el gran crucifijo imponiéndose con el fondo del carramato-escenario de los comediantes. Se trataba de un entorno en el que tenía lugar, mediante mímica y con sonidos de animales, una especie de comedia burguesa, de traiciones sentimentales personificadas en un burro, un gato o un gallo. El telón pintado sobre las tablas recoge la figura de un bufón o juglar. Como bufón es objeto de burlas; como juglar se convierte en narrador de anécdotas con su canto. Pero el bufón se ha identificado ya con el escudero, en tanto el juglar, como creador de canciones, se encarna en la figura del comediante José, quien únicamente parece vivir situaciones cotidianas e intrascendentes.



Así, del lado cómico, o desde la escena picaresca que se sugiere durante la presentación en el filme de los comediantes, la inserción de un conflicto familiar de carácter burgués se corresponde con lo que se descubre en una obra de Pieter Balten, artista también conocido como Peeter Baltens. Este, a pesar de no ser un pintor estrictamente medieval, se hace eco en sus cuadros de un ambiente popular y, en ocasiones, como en una de sus pinturas, de “A Flemish Kermis with a Performance of the Farce ‘Een cluyte van Plaeyerwater’” (Amsterdam, Rijksmuseum, *circa* 1570) su foco se sitúa en una representación teatral y lleva la palabra *kermesse* en su título. Es precisamente el paralelismo que Bergman plantea con el cuadro de Baltens, con una representación cómica en medio de una manifestación popular, lo que justifica la denominación del desfile de flagelantes como *kermesse*.

Por lo demás, en Baltens la manifestación teatral ocupa el centro de la pintura, lugar donde se presentan una tarima y un fondo que, aunque se muestra el espacio de un bastidor, la escena sugiere un entorno del que parecen querer escapar numerosos personajes, probablemente amantes de la mujer adúltera que ahora es descubierta por el marido, escondido en la cesta de un aguador ambulante subido al escenario en el momento en que la esposa entabla relaciones con un clérigo. El trasfondo resulta misógino como también resultarán misóginas en un sentido irónico las escenas en torno al herrero y su mujer adúltera en el filme de Bergman; pero en Baltens se produce una eficaz síntesis entre realidad y ficción, entre la *kermesse* y su representación en las tablas; o, como en la película, a la manera de un contrapunto que no es tanto de entremés cómico como de reflejo del omnipresente juego teatral del filme. Ahora bien, los comediantes de *El séptimo sello* ofrecen la historia mediante la representación de una farsa de animales, cuyos rebuznos, cacareos o maullidos resuenan cómicamente.



Por consiguiente, mediante la evocación de la iconografía de Baltens Bergman resuelve la convivencia entre una fiesta popular como la *kermesse* y su transformación en una procesión de flagelantes, en un desfile de penitentes. Frente al carácter grupal de los participantes en la *kermesse*, la figura del juglar emerge como una personalidad singular, aunque tenga papeles multifacé-

uticos (rapsoda, volatinero, titiritero, etcétera), lejos de la situación y los personajes trágicos, como su contraste más evidente, al que se hace también patente dentro de la propia trama de *El séptimo sello*.

5. Conclusión: El ajusticiamiento y la danza macabra como cierres del drama

Aunque resulte un tanto tópico definirlo así, la Edad Media posee de manera habitual unas connotaciones oscuras, de supuesto retraso cultural respecto a los logros de la Antigüedad y de fanatismo frente a una concepción más humana del entorno. Dicha imagen pervive de manera subyacente en la película de Bergman. Actualmente se sabe que no es así: que el período medieval es un cajón de sastre, que ni fue uno ni unívoco, y que modeló el presente más de lo que habitualmente suele reconocerse. La existencia de movimientos de población en la época se presenta en varias direcciones: hacia el extranjero (con el polo puesto en Roma y Tierra Santa), hacia las emergentes ciudades y centros universitarios y, en fin, el tránsito de manera ambulante, según sucede con buhoneros y comediantes como figuras a veces confundidas. La peste provocaba movimientos de población que, en la idea de escapar de la enfermedad, paradójicamente contribuían a expandirla. Todo ello subyace a base de leves apuntes en *El séptimo sello*, con aciertos históricos como la exclusión de las representaciones teatrales del espacio litúrgico, sacándolo a sus puertas, o la existencia de *kermesses* populares que, aunque en el caso de la película sean fuertemente patéticas, devienen además en espeluznantes retratos de unos momentos de pandemia pestífera.

Pero la Edad Media que presenta Bergman es también un tiempo de persecución doctrinal, si bien, según hemos apuntado, no de quema pública de brujas. La expiación frente a la difusión de la enfermedad es simultáneamente individual, cuando se culpa a una mujer de haber tenido contacto con el diablo, y colectiva, cuando se produce a través del desfile de flagelantes, presentados estos como una *troupe* teatral, según hemos señalado. En el filme de Bergman, la experiencia individual de la joven acusada de brujería y la grupal de los flagelantes establecen correspondencias con el viaje a la muerte del caballero, de una parte, y con el deambular de los comediantes, de otra, aunque en este segundo caso en un sentido diferente, por descontado.

Así, el ajusticiamiento de la joven no solamente abre los ojos al caballero acerca de su vacío existencial –propio de la lectura teológica que subyace en el filme–, sino también a un vacío de representación, como si no tuviera razón de ser el fenómeno del teatro.

No obstante, la caracterización teatral llegará a su punto culminante en el momento en que, ya en el castillo del caballero como destino y ante la muerte que los ha convocado, a la que ni siquiera se puede ver, todos los personajes se presentan uno por uno como los actores de una representación ante los espectadores [min. 92], a la vez que el mismo público parece encarnar esa figura invisible de la muerte. No se trata de una *bouta-*

de: los personajes se hacen presentes a las puertas de su última actuación teatral, de la danza definitiva, que se contemplará de lejos en un contraluz hecho casi de sombras chinas como fuerte icono, mientras la pareja de comediantes con su hijo pequeño se aleja.

Finalmente, el espectáculo acaba con dos marchas en sentidos diferentes: el carromato teatral que se aleja por los caminos y la visión a contraluz de los que son arrastrados por la muerte por la pendiente de una montaña. Así, el teatro se convierte en un asidero a la tierra y a la vida, capaz de hacer ver lo que de otra manera no se podría contemplar: se convierte en una senequista vía de conocimiento, es decir, donde el teatro se concibe como forma de llegar a la comprensión de aquello a lo que la teoría no logra abarcar, de acuerdo con los postulados del filósofo y trágico romano Séneca. Bergman actúa en *El séptimo sello* como un pensador que reflexiona sobre el sentido del teatro: una forma de estar en la vida con el fin de afrontar la muerte. Tal forma, aplicada a la Edad Media, se convierte en la única manera de supervivencia tanto física como mental.

En definitiva, Bergman mira la Edad Media a través de los ojos de un dramaturgo: intercalaciones cómicas, momentos de inspiración trágica, representaciones morales fuera de la liturgia, misterios simbólicos en línea con el momento histórico, etcétera, jalonan un último viaje que culmina con la conocida danza macabra. De forma llamativa, esta se ofrece como una visión, que

solamente ve el comediante José, y como tal visión se presenta como entelequia que funciona a la manera de una metáfora del Séptimo Arte, incluso cuando se ofrece en calidad de proyección de sombras de figuras humanas que son arrastradas a contraluz.

A través de *El séptimo sello* Bergman ha efectuado un viaje inverso [García-Manso 2005] que opera no desde el teatro al cine según se concibe habitualmente, sino desde el cine hacia sus fuentes de representación, con el fin de abordar la percepción filmica como síntesis de las distintas formas que ofrece la experiencia teatral. El resultado es polisémico, muy sugerente y rico en matices, como los que son aportados por las diferentes manifestaciones teatrales de la Edad Media tal como estas se perciben desde el siglo XX.



Bibliografía

- Agudelo Ramírez, Martín (2018): “El Séptimo Sello, una mirada filmica sobre el silencio de dios”, *Ética & Cine*, 8: 9-15.
- Alonso Menéndez, Jorge, Alonso, Juan José, & Mastache, Enrique A. (2007): *La Edad Media en el cine*, Madrid, T&B.
- Barrio Barrio, Juan Antonio (2005): “La Edad Media en el cine del siglo XX”, *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 15: 241-268.
- Bataillon, Louis-Jacques (1975): “Bulletin d’Histoire des Doctrines Médiévales: Le XIVe siècle”, *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques*, 59: 104-124.
- Bergman, Ingmar (1957): *El Séptimo Sello*, Svensk Filmindustri, Fílmico.
- Bergman, Ingmar (1961): “Wood Paiting. A Morality Play”, *The Tulane Drama Review*, 6: 140-152.
- Bergman, Ingmar (1987): *Linterna mágica*, trad. de Marina Torres & Francisco Uriz, Barcelona, Tusquets, 1987.
- Bergman, Ingmar, Pictor, Albertus, & Bergman, Hjalmar (2018): *Retablo de los días de la peste. La muerte juega al ajedrez y otras escenas medievales. La llegada del Señor Sleeman*, Madrid, Mishkin Ediciones.
- Bergman, Ingmar (2018): *Cuadernos de trabajo (1955-1974)*, Madrid, Nórdica Libros.
- Castro Caridad, Eva (1997): *El teatro medieval. El drama litúrgico*, Barcelona, Crítica.
- Cátedra, Pedro M. (2005): *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, Madrid, Gredos.
- Company, Juan Miguel (2007): *Ingmar Bergman*, Madrid, Cátedra.
- Dreyer, Karl Theodor (1928): *La pasión de Juana de Arco*, Gaumont, Fílmico.
- García Manso, Angélica (2005): “Fresas salvajes (Smultronstället, 1957): Un viaje inverso de Ingmar Bergman a través de la tradición filmica nórdica”, *Norba-Arte*, 25: 247-257.
- Hernández Garré, José Manuel, Maya Sánchez, Baldomero de, & Gomariz Sandoval, María José (2018): “Por una antropología visual de la muerte no disciplinar. Perspectivas bergmanianas en El Séptimo Sello”, *Antropología experimental*, 18: 19-42.
- Hopkins, Daniel J., et al. (2003): “The Making of Authorships: Transversal Navigation in the Wake of Hamlet, Robert Wilson, Wolfgang Wiens, and Shakespeare”, en Bryan Reynolds (ed.), *Performing Transversally. Reimagining Shakespeare and the Critical Future*, London, Palgrave Macmillan: 29-51.
- Ibarburu Antón, Julen (2019): “El puente de las bubas. Conexión cultural y mortandad en “El Séptimo Sello” (Bergman, 1956)”, *Mundo Histórico. Revista de Investigación*, 1: 131-145.
- Marker, Lise-Lone, & Marker, Frederick J. (1996): *Ingmar Bergman: Tutto il teatro*, Roma, Ubulibri.
- Massip Bonet, Francesc (1992): *El teatro medieval. Voz de la divinidad, cuerpo de histrión*, Barcelona, Montesinos.

- Montiel Mues, Alejandro (2018): “Teatralidad de Bergman. De la Danse Macabre medieval al Kammarpel de Strindberg, con parada en el Verframdungseffekt de Bertolt Brecht: El Séptimo Sello (1957), Esas mujeres (1964), Después del ensayo (1983)”, en Juan Miguel Company Ramón (ed.), *Máscaras de la carne: aproximaciones al cine de Ingmar Bergman (1918-2018)*, Valencia, Shangrila Textos Aparte: 18-59.
- Perinelli, Roberto (2011): *Apuntes sobre la Historia del Teatro Occidental (I)*, Buenos Aires, Inteatro.
- Puigdomenech López, Jordi (2004). *Ingmar Bergman, el último existencialista*, Madrid, Ediciones J C.
- Rodríguez Rosell, M. M. (2008): “Bergman y el Séptimo Sello: el arte de esculpir el silencio”, en Pedro Jesús Teruel & Ángel Cano Gómez (ed.), *Ingmar Bergman, buscador de perlas: Cine y filosofía en la obra de un maestro del siglo XX*, Alcantarilla (Murcia), Morphos Ediciones: 53-72.
- Sesé Alegre, José María (2008): “El Séptimo Sello y El Manantial de la Doncella como sinécdoque y díptico de la Edad Media”, en Pedro Jesús Teruel & Ángel Cano Gómez (ed.), *Ingmar Bergman, buscador de perlas: Cine y filosofía en la obra de un maestro del siglo XX*, Alcantarilla (Murcia), Morphos Ediciones: 73-108.
- Sojo Gil, Kepa (2010): “Pecado, muerte y existencialismo en El Séptimo Sello (1957) de Ingmar Bergman. El problema divino en el cine nórdico”, *Clio & Crimen*, 7: 177-190.
- Tovar Paz, Francisco Javier (2010): “Reminiscencias teatrales en Como en un Espejo (1961), de Ingmar Bergman”, *Dionisos. Revista de Investigación y Crítica teatral*, 6: 23-28.
- Tovar Paz, Francisco Javier (2004): “El sueño de Orfeo en *La Vergüenza (Skammen, 1968)*, filme de Ingmar Bergman”, *Kleos. Estemporaneo di Studi e Testi sulla Fortuna dell'Antico*, 9: 167-183.
- Vázquez Couto, David (2019): “La comedia onírica de la existencia. El sentido teatral en la obra de Ingmar Bergman”, en María Teresa García-Abad García & Juan Antonio Pérez Bowie (ed.), *Cineastas en escena: Dramaturgias de frontera*, Madrid, Sial Pigmalión: 395-420.
- Zubiaur Carreño, Francisco Javier (2004): *Ingmar Bergman. Fuentes creadoras del cineasta sueco*, Madrid, EIUNSA.