

**ICONOGRAFÍAS DEL TEATRO MEDIEVAL E ICONOGRAFÍAS DEL
CINE DE LOS PIONEROS: A PROPÓSITO DE UNA ESCENA DE EL
REY VAGABUNDO (1956), FILME DE MICHAEL CURTIZ**

**Iconographies of medieval theater and iconographies of pioneer
Cinema: A scene from Michael Curtiz's 1956
film *The Vagabond King***

ANGÉLICA GARCÍA MANSO

Grupo de Investigación MUSAEXI (Universidad de Extremadura)

Recibido: 11/04/21
Aceptado: 27/07/21

Resumen

El presente estudio analiza una secuencia del filme *El rey vagabundo* (*The Vagabond King*, 1956), de Michael Curtiz. Se trata de una escena que se presenta como un paréntesis no sólo musical, sino también de representación teatral, cuyos referentes iconográficos hunden sus raíces en los *mysteria* medievales (en el presente caso, la *Ordo Presentationis Ade*) y el cine de Georges Méliès. Se analiza el motivo de la manzana bíblica como clave política en la que coinciden el carácter antimonárquico de la figura del poeta Villon y sistemas políticos como el de EEUU, país productor de la película.

Palabras clave:

Mysterium medieval, tentación bíblica, cine pionero, Curtiz, *El rey vagabundo*.

Abstract

This study analyses a sequence from Michael Curtiz's film *The Vagabond King* (1956). It is a scene that is presented as a parenthesis not only of musical but also of theatrical representation, whose iconographic references are rooted in medieval *mysteria* (in this case, the *Ordo Representationis Ade*) and the cinema of Georges Méliès. The motif of the biblical apple is analysed as a political key in which the anti-monarchical character of the figure of the poet Villon and political systems such as that of the USA, the country that produced the film, coincide.

Keywords:

Medieval *Mysterium*, Biblical Temptation, Pioneering Cinema, Curtiz, *The Vagabond King*.

1.-Introducción: Iconografías en la imagen filmica y de la imagen filmica

Se podría decir de forma sintética que la iconografía responde a un proceso de simplificación conceptual, el cual, a la manera de la escritura, permite una comprensión rápida de un objeto y su contexto; pero también genera un imaginario propio acerca del motivo representado, de forma que su información crece y se amplía trasvasando sus sentidos originales. Así, una manzana simboliza a la diosa Venus y a la Eva bíblica, también se asocia a Newton y los productos informáticos Apple; si una flecha atraviesa la manzana, se evocan, en función del contexto, las figuras de Eros y Guillermo Tell. Su comprensión es exclusivamente exegética (para la hermenéutica de las imágenes se reserva la iconología) y son las formas las que complementan la información en el motivo en que aparecen. En un orden de cosas diferente, el arte filmico no sólo genera iconos, sino que se nutre de estos como potente estímulo para propugnar nuevas claves de lectura.

Es nuestro propósito analizar la presencia de iconos del teatro medieval en un filme que nada tiene que ver en principio con las tablas y la dramaturgia durante la Edad Media, pues ningún personaje se relaciona con estas, menos aún al inscribirse la película en un género musical ajeno a esa época, sino que bebe de la opereta paródica que se cultiva a caballo entre los siglos XIX y XX¹. Pero no sólo se trata de evocar a través de sus iconos el pasado medieval, sino que tal clave de lectura resultará aún más llamativa al aparecer enriquecida con motivos del propio arte filmico y al ofrecer como resultado una fusión de motivos del teatro medieval avanzado y de los pioneros del Séptimo Arte que deviene imprevistamente sugerente y polisémica².

Así, aspectos como el marco de un escenario que es apenas una peana, unos cortinajes como espacio de delimitación del entorno teatral, presencias de ángeles y demonios, figuras e historias bíblicas reducidas a su mínima expresión conceptual (como la desnudez, en el caso del Génesis bíblico), entre otros motivos, ofrecen una ambientación que resulta icónica considerada desde la forma en que se percibe el Medieval. Pues bien, en tal recreación se desarrollará una propuesta extrañante por su remarcada evocación filmica, como es la suma de un ballet desarrollado en una escenografía que muestra una puerta monstruosa, la metamorfosis de una figura humana que cambia de aspecto de frente ante el espectador, una lucha en forma de danza en un primer plano sin perspectiva de profundidad, y, en fin, la aparición de una humareda que borra los contornos en paralelo al efecto especial con el que

1 Acerca de las operetas en el arte cinematográfico, puede verse Traubner (2015).

2 En torno a la inspiración contemporánea y formas de actualización del teatro medieval *cf.* Enders (1999).

se caracteriza el infierno. Todo ello remite a un imaginario que evoca los inicios del cine, aunque se presenta en una película que es posterior a la segunda mitad del siglo XX.

De esta forma, en el año 1956 se estrena la película *El rey vagabundo* (*The Vagabond King*), dirigida por Michael Curtiz. Se trata de un filme que se inscribe en el género del musical conocido como “de época” y de “cartón-piedra” más que histórico propiamente dicho (aunque acontecimientos y personajes posean de manera aproximada una base real), el cual cuenta con distintas fuentes de inspiración en obras compuestas en EEUU relacionadas con la figura del poeta medieval francés François Villon y con lejano eco de las versiones musicales adaptadas de la novela *Notre Dame de París*, de Victor Hugo. Aunque existen precedentes del tratamiento novelesco de la figura de Villon, en el año 1901 se fecha el texto de Justin H. McCarthy dedicado al poeta medieval, que el escritor va a plasmar de dos formas, una teatral y otra como relato, ambas con el título de *If I were King* (McCarthy, 1901). A su vez, la obra fue transformada en opereta en el año 1925 por el músico de origen checo Rudolf Friml, de tal manera que se abren dos líneas que el cine desarrolla a la hora de plasmar la leyenda de Villon como personaje histórico a la vez colaborador y enemigo del rey Carlos XI: una línea narrativa y otra propiamente musical. La primera mantendrá el título original de *If I Were King* en la versión fílmica de 1920, dirigida por J. Gordon Edwards para la productora Fox, tratándose de un título anterior a la adaptación como opereta, y se plasmará en películas posteriores como *If I Were King* (1938), de Frank Lloyd. En la línea musical, tras la opereta y con un título distinto, se estrenan dos películas: *The Vagabond King*, dirigida en 1930 por Ludwig Berger con la colaboración de Ernst Lubitsch –aunque sin acreditar– y, en fin, ya en 1956, la película de Curtiz objeto de atención en el presente estudio.

2.-Contexto fílmico de *El rey vagabundo* (1956)

Aunque el filme resultó un fracaso comercial (Rode, 2017), es necesario considerar la tesitura estética de su producción. El contexto cinematográfico de la película responde a unos momentos de revisión del género musical³, que se vuelve autoparódico (en el sentido de que se produce cierta trivialización de la narración a cambio del mero espectáculo), y, en el caso de películas históricas, también a momentos de revisión de la ambientación medieval, que adquiere un tratamiento anacrónico, aunque este se propugne válido para cualquier momento del amplio arco cronológico de la Edad Media. A la vez, dicho tratamiento se articula con relatos propios

3 Sobre el género, Wierbicki (1996).

del cine de aventuras basados en novelas decimonónicas. El contexto también se aprecia en aspectos formales, como el uso del color, con una paleta vistosa al tiempo que limitada, y, sobre todo, como desdén hacia un medio televisivo que aún se emite en blanco y negro. En tal coyuntura surgen películas de muy diferente cariz, como, por destacar tres ejemplos entre muchos otros, el visualmente enfático *Ricardo III* de Laurence Olivier (del mismo año 1956), una nueva versión (más que *remake* propiamente dicho) de *Nuestra señora de París*, dirigida por Jean Delannoy, también del mismo año, que presenta una literalidad al texto de Victor Hugo que resulta fuertemente extrañante frente a las adaptaciones previas de la novela; o, en fin, una opereta como *El príncipe estudiante* (*The Student Prince*), la cual, a pesar de no contar con una ambientación estrictamente medieval, sí conserva un espíritu medievalizante y fue llevada a la gran pantalla por Richard Thorpe en 1958. En fin, aunque Curtiz es un director de trayectoria reconocida⁴, en el presente caso su trabajo responde a la consideración de “alimenticio”; en efecto, el filme también se inscribe perfectamente en el conjunto de una filmografía amplia y polifacética, donde el director maneja con soltura un relato de aires medievales, en el que ya tenía experiencia con filmes, como, por ejemplo, *Robin de los bosques* (*The Adventures of Robin Hood*), del año 1938, con el que coincide con el enfoque aventurero y romántico de la trama, y un tratamiento de vodevil.

El enfoque descrito se aplica a una trama en la que el rey Luis XI de Francia quiere contar con la colaboración de una plebe que simpatiza con el aventurero poeta François Villon, protagonista del filme, aunque este es tanteado también por los enemigos del rey. Para conseguir su lealtad el monarca le promete un cargo militar y la mano de una dama de alcurnia ante quien lo presenta como un aristócrata, pero, al tiempo, lo condena por sus versos contra la monarquía. En esa tesitura, Villon logra la victoria para el rey a la vez que se ofrece él mismo para ser ajusticiado en la horca por estar contra el monarca. Ante la reacción de la plebe, es perdonado *in extremis* mediante el ardid legal de convertirlo en noble por matrimonio tras ofrecerse a ocupar su lugar en el patíbulo la joven noble (al igual que antes se había interpuesto ante una flecha y fallecido la joven bailarina que también amaba al poeta). Se aprecia cómo el relato oscila entre dicotomías: polos políticos con diferentes apoyos sociales, actitudes públicas frente a individuales, mujeres que mueren por hombres, distintos estamentos de clase o, en fin, ambientes de taberna frente a ambientes de salones palaciegos, en una polarizada estructura de idas y venidas. El resultado deriva en un juego de apariencias, en una anécdota que supedita los referentes históricos al esquema de la fábula.

4 Cfr. la reciente y extensa biografía de Rode (2017).

Por lo demás, la trama del filme de Curtiz resulta en buena medida diferente de la que se muestra en la versión del año 1930, en la que el elemento central es el equívoco entre dos mundos, el de la calle frente al del palacio. Es en esa coyuntura en la que, con el fin de contar con el apoyo de Villon, el rey Carlos XI le hace figurar durante un día como soberano, de tal forma que también se muestra de manera más evidente el tono antimonárquico subyacente en la trama. Otra disparidad entre las versiones de Berger y Curtiz se descubre en un momento en el que se celebra una fiesta palaciega, en la que, a la vez que Villon y su prometida ponen las voces, se desarrolla sobre una tarima escenario una escena teatral, la cual no aparece en la versión antigua. Dicha escena se muestra entre los minutos 58 y 64 (de manera aproximada, según el formato en el que se acceda al filme), en los que se desarrolla una especie de ballet fuertemente teatralizado que narra el pasaje del Génesis bíblico de la conocida tentación de la serpiente y la manzana, mediante la que el diablo engaña a Adán y Eva.

Fig. 1: Fotograma de *The Vagabond King* (1956)



Por consiguiente, el filme de Curtiz se detiene durante más de cinco minutos en un espectáculo teatral que está ausente en las demás versiones de la historia, tanto textuales como de operetas y fílmicas; además, se trata de un momento presentado como una especie de interludio, al que se imprime un carácter programático en virtud tanto de la lucha entre el bien y el mal (entre Dios y el diablo) como en la relación que establecen la primera mujer y el primer hombre bíblicos. Los protagonistas de la película se sitúan en el lateral izquierdo de la pantalla para poner voz desde unos escalones junto a la tarima donde se desarrolla el ballet y la representación, de apenas un peldaño, y cuyo escenario es marcado por un cortinaje de

tono verde entre bastidores y aparece ocupado por dos elementos: a la izquierda, de manera elevada, un mirador claro entre nubes y, a la derecha, un portón oscuro como boca infernal [Fig. 1].

Ángeles y demonios danzan a la vez que luchan como ejércitos en defensa o ataque a la pareja humana, la cual también baila en torno a un árbol del que desciende un ofidio antropomorfo para ofrecerles una manzana; la serpiente se termina transformando en un guerrero medieval mientras una humareda emerge de la boca del averno para culminar la representación, lugar hacia el que huye el caballero. Se trata de elementos cuya suma constituye un compendio iconográfico de fácil comprensión en la cultura cristiana occidental a la vez que íntimamente relacionado con el imaginario del Medievo.

3.-Iconografía de la representación: los modos del teatro medieval

La representación del ballet posee dos referentes iconográficos clave: el tema y la forma. En relación con el tema, el teatro medieval suele distinguir espacios cultuales y laicos, abiertos e interiores (Castro, 1997; Cátedra, 2005). Según se ha considerado ya en líneas anteriores, en el filme de Curtiz se trata de una representación palaciega, en interior y de tipo laico a pesar de tratarse de un tema bíblico. Por otra parte, dos son los modos básicos que adopta el teatro medieval, el *mysterium* y la *moralité*, a los que se suele añadir el *miraculum* hagiográfico, cuyos protagonistas escapan a los ámbitos bíblico y teológico de los anteriores. En efecto, el *mysterium* procede a partir de relatos del Antiguo y Nuevo Testamento y se representa en entornos litúrgicos o cultuales; en tanto el segundo es más abierto tanto en el tratamiento de los temas, de índole más simbólica, como en los enclaves en los que se lleva a cabo, pues se pueden ejecutar en espacios académicos y monacales (Symes, 2009; Massip, 2012).

Ahora bien, la escena del filme resulta extrañante por diferentes motivos, además de por su duración y por recurrir a la historia de Adán y Eva en un contexto *a priori* ajeno a la idea de pecado inherente a esta. Se trata de una aportación singular de la película: las menciones a Adán y Eva en los textos de Justin H. McCarthy son coyunturales o meramente declarativas o gnómicas. Por lo demás, no existe la escena en la opereta de Friml ni, por descontado, en los filmes que se inspiran directamente en la obra teatral, ni en la primera realización musical. Los créditos de la película de Curtiz suman a las aportadas por el guion basado en Friml las composiciones musicales de Brian Hooker y William H. Post, que estaban presentes en la versión del año 1930, pero también otras del letrista Johnny Burke, originales o preparadas *ex professo* para este filme, entre las que se cuenta *Watch out for the Devil*,

con orquestación y puesta en escena también singulares, que se corresponde con la representación en forma de ballet.

No obstante, la necesidad del momento teatral no procede de cero, sino de una tradición cultural que relaciona el final del mundo medieval con una doble iconografía que afecta al teatro: representaciones religiosas, de un lado, y carnavalescas o profanas, de otro (Warning, 2002). De hecho, en McCarthy (1901: 177) se presenta al poeta disfrazado para un festival cuyas raíces textuales están en la novela *Nuestra Señora de París*, de Victor Hugo, cuya primera edición es del año 1831, en la que no sólo se debate sobre nuevas formas teatrales que emergen al final de la Edad Media, sino que la trama se desarrolla durante un carnavalesco “festival de los locos”.

Los motivos son, pues, de índole tradicional y se presentan como un conjunto compacto, que hace reconocible la escena al margen de la versión que se ofrece a propósito de la trama del filme. No hay escenario elevado propiamente dicho, excepción hecha del pequeño escalón de la tarima, y los cortinajes modelan el espacio escénico. El diseño general responde al trabajo escenográfico de Henry Bunstead (Horton, 2003), aunque la concepción coreográfica concreta se debe a la mano de Hanya Holm (Cristofori, 1992).

En realidad, según hemos señalado ya, en la película de 1956 se propugna una coreografía de ballet para remarcar así su carácter musical. Dicha coreografía se desarrolla sobre un fondo teatral para unos diálogos cantados por los protagonistas, Villon y su prometida Catherine (encarnados por el tenor de ópera Oreste Kirkop y la estrella radiofónica Kathryn Grayson), dispuestos al lado del tablado a la vez que ponen voz a la escena bíblica. Se trata, por consiguiente, de un cuadro bíblico que, contra la percepción apriorística en torno al teatro medieval, no se desarrolla en un entorno cultural o litúrgico, sino palaciego y festivo. Es decir, aunque desde una perspectiva literal se trataría de un *mysterium*, dado que se refleja un pasaje sagrado, si bien tal concepción no resultaría válida por cuanto la presentación es profana en el sentido de secular (al margen de toda connotación religiosa). De manera certera, el filme se hace eco de un tema teatral concreto, plasmado en la Historia de la Literatura en el texto de la *Ordo representationis Ade*, fechado en el siglo XII, el cual, al margen del título en latín, constituye en realidad una de las manifestaciones más antiguas del arte del teatro en lengua vernácula, en francés⁵.

Uno de los aspectos más llamativos del texto medieval, entre los numerosos aspectos singulares que contiene, lo constituyen las acotaciones que ofrece en lengua latina, en las que se describen dos partes en un mismo espacio teatral⁶; se trata de

5 Ello de por sí aleja el destino litúrgico, cuya lengua de referencia no es la románica; a este respecto, Symes (2012).

6 Aunque distantes entre sí; sobre la concepción del enclave litúrgico como enclave teatral, Edwards (1976: 22).

los límites escenográficos del cielo (como un *locus amoenus* que se presenta en un lugar prominente, por encima de los espectadores) y del infierno (como puertas a la altura de los asistentes y, al tiempo, con actores que hacen de demonios entre el público). Por lo demás, la obra lleva a cabo una adaptación del texto bíblico a la mentalidad medieval, pues los personajes se relacionan mediante claves aristocráticas y caballerescas que se asocian a dicha época (Morgan, 1982). La idea se ve confirmada por el hecho de que la representación no se da en un entorno litúrgico, además de presentar contenidos que no figuran en el Génesis; es decir, se plasma una *amplificatio* del relato bíblico que resulta en cierta manera anacrónica al integrar la figura del caballero o rey con la de la serpiente que hace pecar a la vez que tomar consciencia a Eva y Adán; lo mismo sucede con el combate entre ejércitos de ángeles y demonios.

Así, en coincidencia con la tradición que inaugura la *Ordo representationis Ade*, la iconografía teatral en la película hace hincapié en una disposición en alturas diferentes, con una pequeña escala entre nubes recortadas con el fin de acceder a la puerta del cielo y una boca del infierno a ras de suelo, además de la desnudez de los protagonistas (en realidad, enfundados en monos de vestuario), al tiempo que ocupa el centro el árbol en el que se acopla verticalmente, además de boca abajo, la serpiente y, finalmente, la manzana de la tentación (pero también de la discordia) [Fig. 2].

Fig. 2: Fotograma de *The Vagabond King* (1956)



Finalmente, en los tramos de cierre del ballet se configura un combate simulado mediante el enfrentamiento de los escudos que caracterizan a ángeles frente

a demonios en tanto la serpiente adopta la forma de un rey medieval, con casco y malla, atuendo con el que escapa a través de la puerta del infierno [Figs. 3 y 4].

Figs. 3 y 4: Fotogramas de *The Vagabond King* (1956)



Dicha puerta ha merecido en todo momento una atención singular al contar con forma de boca monstruosa, y hacerse eco de una iconografía amplia y precisa, que remite al Leviatán bíblico (García Arranz, 2019), y que adquiere en el mundo medieval una caracterización singular que incluso provocará que, ya en el siglo XVI, se independice como *machina* teatral, como carro procesional. Por lo demás, como elemento del espacio teatral, ya hemos señalado que en la *Ordo representationis Adae* el lugar del acceso a los infiernos no respondía a un escenario delimitado como tal, sino que se usaba el conjunto del espacio público. Entre un extremo y otro, es decir, entre el emplazamiento en el conjunto del espacio y el mecanis-

mo rodante (Massip, 1999), la integración en el escenario como artificio teatral se aprecia en la conocida ilustración de los Misterios o Pasión de Valenciennes (del año 1547, BnF MS Français 12536 f1v-2) [Fig. 5].

Fig. 5: Pasión de Valenciennes (BnF MS Français 12536 f1v-2)



4.-La iconografía fílmica: la influencia del cine en sus inicios

En un orden de cosas diferente, llaman la atención diferentes motivos que parecen extraídos de filmes del pionero del Séptimo Arte Georges Méliès (Ezra, 2000): entre tales motivos se cuenta la decoración de la citada “boca del infierno”, los aspectos de los demonios como insectos y, en fin, el transformismo propio de los trucos de un ilusionista que, como Méliès, abrió posibilidades creativas a la imagen fílmica, según sucede en lo que se refiere a la transformación de la serpiente en caballero en un golpe de vista. Así, la boca del infierno aparece ya en algunos de sus filmes iniciales, como *Le diable au convent* (1899) y figura también en otros como *Les cents quatre faces du diable* (1906), pero es la vista del ejército infernal en la catábasis de la célebre *Le Voyage dans la lune* (1902) donde los ejércitos de muertos se presentan como esqueletos con formas de insectos [Figs. 6, 7, 8 y 9] y donde las figuras de estrellas ocupan el lugar que tendrán los ángeles en la película de Curtiz. También la presencia de ejércitos (de selenitas en Méliès y de ángeles y demonios en Curtiz) contribuye al reconocimiento de la cita fílmica, a lo que se añade el lugar que ocupa la propia boca infernal, a ras de suelo y a la derecha del escenario, como otro paralelismo evidente.

Figs. 6, 7, 8 y 9: Fotogramas de *Le diable au convent* (1899); *Les cents quatre faces du diable* (1906); *Le Voyage dans la lune* (1902); de Georges Méliès; y fotograma de *The Vagabond King* (1956)





5.-Conclusión: Una clave contemporánea de la manzana como tentación política

El filme de Curtiz tiene de por sí un carácter metateatral, pues el poeta Villon ha de actuar, de un lado, en calidad de gobernante y, de otro, como aristócrata enamorado. La escena del ballet sobre la serpiente y la manzana se inscribe en este carácter, más aún cuando ambos protagonistas colaboran juntos en poner voz a lo que sucede sobre el escenario. El propósito resultante refleja la interacción entre una clave político-sociológica y otra estética-sentimental.

En efecto, la opereta de origen imprime su impronta al musical fílmico en forma de parodia sobre una época histórica como la que corresponde a los estertores de la Edad Media y las relaciones sociopolíticas que se atribuyen habitualmente a dicha época. Es en ese contexto donde durante una representación en palacio los protagonistas ponen la voz a una escena de inspiración bíblica (Sheperd, 2013). Dicha escena combina dos reminiscencias: una propiamente teatral, basada en las formas del *mysterium* medieval, y otra cinematográfica, en torno a los orígenes del cine y de las formas de Méliès, uno de sus pioneros. Más aún, el hecho de que los protagonistas canten sin actuar responde a un planteamiento propio del explicador o relator que acompaña con su relato las imágenes en el cine mudo. De esta manera, teatro medieval y cine mudo se funden iconográficamente. En definitiva, se trata de un momento de abismación, de programa, sobre el conjunto del filme: una eficaz suma de cine y teatro, que se logra mediante un distanciamiento estético, mediante una deliberada falta de naturalidad o ausencia de realismo. En efecto, se pone voz al gesto en tanto la acción revela sentidos contrarios: los protagonistas se refieren a la traición frente a la divinidad al tiempo que se comprometen en su propia relación sentimental.

En cuanto a la cuestión religiosa de la contienda, ángeles y demonios disputan por los personajes bíblicos, pero estos prefieren una manzana dorada que lanzan a los protagonistas como si se tratara de un mitológico nuevo juicio de París. Es entonces cuando el demonio aparece para adquirir un disfraz de caballero o rey que no se corresponde con la historia de Adán, y lo hace como por arte de magia, algo que coincide con las formas de Méliès, para luego ser engullido hacia el infierno en medio de una danza en la que todos se entremezclan. Las correspondencias con el relato fílmico parecen forzadas, propias de un carnaval.

En efecto, existe una patente falta de concordancia entre el tema bíblico y el contenido del filme: de un lado, la pelea entre dios y el diablo, que se desarrolla a través de ejércitos de ángeles y demonios; de otro lado, Eva aparece como un mero eslabón de una manzana de oro que termina irónicamente en manos de los protagonistas al tiempo que ponen voz a la escena. En fin, la dicotomía entre cielo e infierno se plasma con un carácter coral, con elementos que aparecen *ex machina* y, en fin, con efectos de nieblas y falsas llamaradas, como impactos visuales a caballo entre la actuación en público y el espectáculo de magia, pero cuyos referentes son totalmente cinematográficos, según hemos visto.

El entorno medieval que se describe es antimonárquico, tanto por la herencia republicana de la influencia decimonónica de determinada literatura, encarnada por ejemplo en la obra de Victor Hugo, como, acaso, por mimetismo con el sistema político de los EEUU, lugar donde se produce el filme. En efecto, de alguna manera, el favor se pierde cuando el rey pone a la joven aristócrata como trampa para

que el poeta le preste servicio en favor de su causa. Es decir, Catherine encarna la manzana con la que el rey tienta a Villon; de ahí que el monarca se pueda identificar con la serpiente. No obstante, dentro del juego irónico, la manzana que Eva entrega a Adán, este la arroja a Villon quien, como si quemara, se la pasa a Catherine, la cual, por su parte, la arroja lejos. Es como una forma de decir que el amor que se profesa surge al margen del sistema político; por esa razón, ella es capaz de ofrendarse para salvar al poeta condenado, que será perdonado por el gesto de Catherine. En síntesis, en escena se ha representado la derrota del monarca como un aviso a la manera hamletiana en un gesto, en verdad, consagrado por la tradición teatral (pues el motivo shakespiriano de la denuncia a través de la representación, aunque posterior a la Edad Media, pretende hundir sus raíces en dicho periodo, al igual que se pretende hacer equivaler la mostración de lo oculto o escondido como pauta compartida entre el cine pionero y el teatro medieval avanzado).

BIBLIOGRAFÍA

- Castro Caridad, E. (1997): *El teatro medieval. El drama litúrgico*, Barcelona, Crítica.
- Cátedra, P. M. (2005): *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, Madrid, Gredos.
- Cristofori, M. (1992): *Hanya Holm: A Pioneer in American Dance*, Chur/Philadelphia, Harwood Academic Publishers.
- Edwards, F. (1976): *Ritual and Drama. The Mediaeval Theatre*, Cambridge, Lutterworth Press.
- Enders, J. (1999): *The Medieval Theater of Cruelty. Rhetoric, Memory, Violence*, Ithaca, Cornell University Press.
- Ezra, E. (2000): *Georges Méliès. The Birth of the Auteur*, Manchester/New York, Manchester University Press.
- García Arranz, J. J. (2019): “En las fauces de Leviatán: contextos iconográficos de la boca zoomorfa del infierno en el imaginario medieval”, *De Medio Aevo*, 13: 76-89. <https://dx.doi.org/10.5209/dmea.66814>
- Horton, A. (2003): *Henry Bunstead and the World of Hollywood Art Direction*, Austin, University of Texas Press.
- McCarthy, Justin H. (1901): *If I Were King*, New York, Grosset & Dunlap.
- Massip, F. (1999): “El infierno en escena: Presencia diabólica en el teatro medieval europeo y sus pervivencias tradicionales”, *Euskera*, 44: 239-265.
- Massip, F. (2012): “Joglaría i teatre”, en Cerdà, J. et al. (edd.): *Literatura Europea dels orígens: Introducció a la Literatura Romànica Medieval*. Barcelona, Editorial UOC: 209-257.
- Morgan, W. (1982): “Who Was Then the Gentleman: Social, Historical, and Linguistic Codes in the Mystère d’Adam”, *Studies in Philology*, 79: 101-121.
- Rode, A. K. (2017): *Michael Curtiz. A Life in Film*, Lexington, University Press of Kentucky.
- Shepherd, D. J. (2013): *The Bible on Silent Films. Spectacle, Story and Scripture in the Early Cinema*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Symes, C. (2009): “The History of Medieval Theatre / Theatre of Medieval History: Dramatic Documents and the Performance of the Past”, *History Compass*, 7: 1032-1048. <https://doi.org/10.1111/j.1478-0542.2009.00613.x>
- Symes, C. (2012): “The Play of Adam (Ordo representationis Ade)”, en Fitzgerald, Christina M., & Sebastian, John T. (edd.): *The Broadview Anthology of Medieval Drama*, Peterborough (Ontario), Broadview Press: 23-67.
- Traubner, R. (2015): *Operetta. A Theatrical History*, New York, Routledge.
- Warning, R. (2002): *The Ambivalences of Medieval Religious Drama*, Stanford CA, Stanford University Press.
- Wierbicki, J. E. (1996): *Film Music: A History*, New York, Routledge.