

# Espejo de Monografías

ISSN: 2660-4213 Número 8, año 2022. URL: [espejodemonografias.comunicacionsocial.es](http://espejodemonografias.comunicacionsocial.es)

MONOGRAFÍAS DE ACCESO ABIERTO  
OPEN ACCESS MONOGRAPHS

COMUNICACIÓN SOCIAL  
ediciones y publicaciones

ISBN 978-84-17600-50-1

## La identidad europea en las artes audiovisuales (2021)

Javier Figuro Espadas, Roberto Gelado Marcos (editores)

### Separata

### Capítulo 3

#### Título del Capítulo

«Visiones románticas tardías de Europa: cruzados, *La danza de la muerte* y la peste en *El séptimo sello* (Ingmar Bergman, 1957)»

#### Autoría

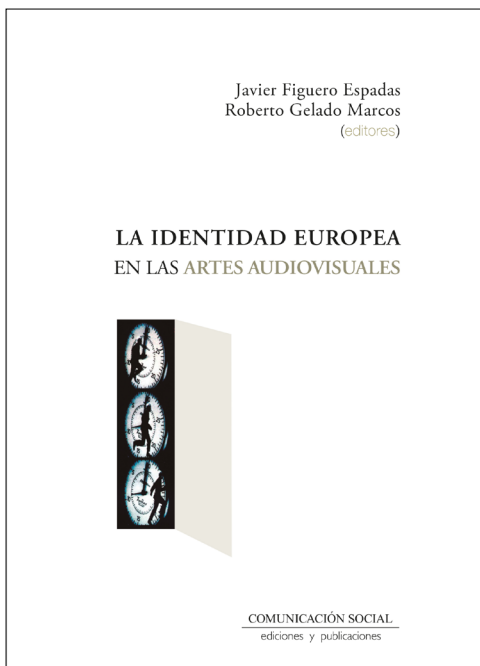
Ruth Gutiérrez Delgado

#### Cómo citar este Capítulo

Gutiérrez Delgado, R. (2021): «Visiones románticas tardías de Europa: cruzados, *La danza de la muerte* y la peste en *El séptimo sello* (Ingmar Bergman, 1957)». En Figuro Espadas, J.; Gelado Marcos, R. (eds.), *La identidad europea en las artes audiovisuales*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. ISBN: 978-84-17600-50-1

#### D.O.I.:

<https://doi.org/10.52495/c3.emcs.8.c41>



El libro *La identidad europea en las artes audiovisuales* está integrado en la colección «Contextos» de Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

¿Existe una identidad europea?

¿Qué es lo que caracteriza a esa noción de identidad, si es que la hay? Conscientes de que el audiovisual es un potente constructor de significados, los autores que firman estos ocho ensayos abordan dichas construcciones para acercarnos a esa idea identitaria.

Afirmaba Wendy Everett que «la identidad europea y sus cines es múltiple, inestable, y en constante cambio; hecho que, de por sí, explica la fascinación que provoca y constituye, quizás, su fortaleza final».

Es dicha naturaleza cambiante y fascinadora de la identidad europea la que justifica el regreso a su estudio sin pretender encontrar respuestas definitivas.

Los ensayos que conforman *La identidad europea en las artes audiovisuales* buscan ofrecer una radiografía poliédrica de la identidad europea, profundizando en la creación de los imaginarios colectivos de dicha identidad en manifestaciones artísticas como la fotografía, el cine o las series de televisión. Así, sus autores abordan este empeño desde perspectivas variadas que, en su conjunto, ahondan con eficacia en el núcleo constitutivo de la identidad europea actual.

Consulte el lector el sumario de esta obra y sumérjase en la prosa limpia de unos textos que le abrirán la puerta de un viaje cautivador por las artes del audiovisual europeo.

# Sumario

<b>Introducción. Europa ante la encrucijada de su identidad</b>	
<i>por Roberto Gelado Marcos; Javier Figuro Espadas</i> .....	9
<i>Los autores</i> .....	16
<i>Bibliografía</i> .....	22
<b>1. El anhelo de una utopía: El cine postsecular de Robert Guédiguian</b>	
<i>por Pablo Alzola Cerero</i> .....	25
<i>Robert Guédiguian, un cineasta europeo postsecular</i> .....	28
<i>Motivos cristianos en los filmes de Guédiguian</i> .....	31
<i>La necesidad ignorada de Dios</i> .....	39
<i>Bibliografía</i> .....	42
<b>2. Um filme falado (Manoel de Oliveira, 2003): una clase de historia sobre la identidad de Europa</b>	
<i>por Agustín Gómez; Nekane Parejo</i> .....	45
<i>Pasado: Miles de años de civilización</i> .....	49
<i>Presente: diálogos occidentales</i> .....	54
<i>Interpretar el futuro: Que Idade Média é agora?</i> .....	58
<i>Bibliografía</i> .....	62
<b>3. Visiones románticas tardías de Europa: cruzados, La danza de la muerte y la peste en El séptimo sello (Ingmar Bergman, 1957)</b>	
<i>por Ruth Gutiérrez Delgado</i> .....	67
<i>Tiempos históricos y tiempo alegórico: la expresión de la causa del fin</i> .....	71
<i>Revisión del pensamiento religioso, dudas de fe y confesión de los pecados</i> .....	75

<i>Las pinturas sobre tabla, el ajedrez y la danza macabra</i> .....	80
<i>Entre predicadores y flagelantes, la quema de la bruja</i> .....	83
<i>Cruzados, declive de la caballería y pérdida del ideal</i> .....	86
<i>Bibliografía</i> .....	90
<b>4. La percepción como identidad</b>	
<i>por Pilar Irala Hortal</i> .....	95
<i>Cultura, identidad y percepción</i> .....	96
<i>Acercarse a la imagen compartida</i> .....	100
<i>Icono y significado</i> .....	102
<i>El Síndrome de Barthes y análisis de las imágenes</i> .....	105
<i>Conclusiones</i> .....	113
<i>Bibliografía</i> .....	114
<b>5. La metrópolis humanizada: Relaciones estéticas e ideológicas entre <i>Manhatta</i> (1921) y las sinfonías urbanas europeas</b>	
<i>por Jorge Latorre Izquierdo; Marcos Jiménez González</i> .....	119
<i>La inclusión de lo artificial en el paisaje: reciprocidad e influencia artística entre continentes</i> .....	119
<i>La ambigüedad europea frente a la visión optimista estadounidense</i> .....	123
<i>El paradigma americano: en principio fue <i>Manhatta</i> (1921)</i> .....	124
<i>La visión ambigua europea: diferencia entre estilos e identidad cultural</i> .....	127
<i>La escisión alemana</i> .....	129
<i>El optimismo soviético de <i>El hombre de la cámara</i> (1929) en relación con la perspectiva europea y la americana</i> .....	134
<i>Recapitulación</i> .....	138
<i>Bibliografía</i> .....	140
<b>6. Turismo es democracia. Henri Cartier-Bresson y la imagen de Europa en la revista <i>Holiday</i></b>	
<i>por Javier Ortiz-Echagüe; Araceli Rodríguez Mateos</i> .....	145
<i>Europa sigue allí</i> .....	145
<i>Americanos en Europa</i> .....	148
<i>Viajar a través de la cámara</i> .....	151
<i>La cuna de la civilización occidental</i> .....	156
<i>De la revista al libro</i> .....	161

<i>El brillo de Europa</i> .....	162
<i>Viajes, libros y revistas</i> .....	164
<i>Bibliografía</i> .....	166
<b>7. Pillorying the Pillars: the EU identity crisis through the lens of Italian contemporary film and TV drama</b>	
<i>por Paolo Russo</i> .....	171
<i>Destination Italy: the victim paradigm and the clash/encounter of cultures</i> .....	171
<i>In search of an audience</i> .....	178
<i>The real paradigm shift: serial drama</i> .....	181
<i>Pillorying the Pillars: what serial dramas tell us about the crisis of the EU identity</i> .....	188
<i>References</i> .....	191
<b>8. Dos fábulas europeas de Aki Kaurismäki:</b>	
<i>El Havre (2011) y El otro lado de la esperanza (2017)</i> <i>por Antonio Sánchez-Escalonilla</i> .....	195
<i>El Havre (2011). Una fábula desde el extremo occidental del continente</i> .....	196
<i>En el peldaño más bajo de la sociedad</i> .....	198
<i>El puerto como microcosmos europeo</i> .....	200
<i>El espíritu de Jacques Tati</i> .....	203
<i>El otro lado de la esperanza (2017). Una fábula desde el extremo oriental del continente</i> .....	204
<i>Migrantes sumergidos en agua y carbón</i> .....	206
<i>Humor en claroscuro y gastronomía multicultural</i> .....	208
<i>«Hostipitality»: hospitalidad y hostilidad</i> .....	211
<i>Bibliografía</i> .....	212
<b>Los autores</b> .....	215



**Visiones románticas tardías de Europa:  
cruzados, *La danza de la muerte* y la peste  
en *El séptimo sello* (Ingmar Bergman, 1957)**

*Ruth Gutiérrez Delgado*  
Universidad de Navarra

«LA MUERTE

(...) Venid, caballero que estades armado.

EL CABALLERO

A mi non parece ser cosa guisada/que deja mis armas e vaya a dançar  
a tal dança negra de llanto poblada/que contra los vivos quisiste ordenar.  
Segunt estas nuevas, conviene dejar/Mercedes e tierras que gané del rey:  
Pero a la fin sin dubda non sey/Qual es la carretera que habré de levar.

LA MUERTE

Cavallero noble, ardit e ligero, /faced buen semblante en vuestra persona,  
non es aquí tiempo de contar dinero,/oíed mi canción por que de modo entona (...).

*La danza de la muerte.* Anónimo.

Al igual que queda expresado en la obra de teatro medieval anónima titulada *La danza de la muerte*, el caballero cruzado, Antonius Block, no está preparado para morir en el arranque de *El séptimo sello* (1957). No sólo se resiste por la obligación de desprenderse de esos bienes que ganó al rey o de las armas que defienden su honor. Todo lo que atesoró en su vida resulta banal en la orilla de esa playa solitaria en la que ha arribado al regreso de las Cruzadas en Palestina. El principal problema de Antonius Block es, sin embargo, que «el espíritu está pronto, pero la carne es débil». Esta máxima evangélica (Mateo 26: 41) conecta con el anuncio apocalíptico del que se vale Bergman para realizar dos funciones determinantes en el arranque de la película. Como explica Brague (2013: 144)



Imagen 1. «La danza de la muerte» o danza macabra, como *memento mori*, aparece actualizada en *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, Ingmar Bergman, 1957). Svensk Filmindustri (SF).

Esta forma estética de representar a la muerte, danzando con personas de todas las edades y estratos sociales, explica cómo la muerte iguala a todos; y define lo macabro como una visión horrenda y aleccionadora.

a propósito del concepto de subjetividad en la Edad Media, «carne no significa «cuerpo», aunque el cuerpo humano sea carnal. La palabra «carne» (caro) señala la debilidad y fragilidad del cuerpo humano mientras lleva a cabo su peregrinaje terrestre y está «en camino» (*in via*). Antonius Block acaba de terminar su peregrinaje a los Lugares Santos. En ellos ha permanecido una década. Su escudero Jöns se jacta de describir la cruzada como un auténtico suplicio desprovisto de todo carácter épico, para concluir diciendo que: «Nuestra cruzada fue tan absurda que solo la pudo inventar un idealista mentecato». La oposición entre sus posturas religiosas es medular en el relato: «The tension between the idealistic, questing Knight and the cynical Squire is the element of the movie that probably does the most to make Bergman's allegory a



human drama» (Stubbs, 1975: 67).<sup>1</sup> De un modo simbólico, tras su regreso de Jerusalén, la vida del caballero parece llegar al fin, y sigue rezando. Así la lectura de un fragmento del libro V o «libro de los siete sellos» del Apocalipsis centra la acción ofreciendo un doble enfoque intelectual sobre Europa y sobre el caballero. El contexto de la película es un período alegórico donde confluyen signos que han ido definiendo el ser europeo y que cristalizan en varias etapas de la Edad Media tardía (las Cruzadas, la peste, las representaciones de la muerte); pero también sitúa la oración de Block en un inmenso silencio. Arrullado por las palabras premonitorias del juicio de Dios, Block no escucha nada más que el silencio en su interior. Medita la palabra, pero no escucha nada. Ha llegado la hora del Juicio, de su juicio y así lo anuncian las palabras del Apocalipsis: «Y cuando el cordero abrió el séptimo sello, en el cielo se hizo un silencio como de media hora y vi siete ángeles que estaban en pie delante de Dios y les fueron dadas siete trompetas; y los siete ángeles que tenían las siete trompetas se dispusieron a tocarlas.»

Respecto al ambiente social, el anuncio apocalíptico evoca los estragos causados por la epidemia y la desesperación de la gente, que acudió al Apocalipsis: «Froissart afirmó que pereció «un tercio del mundo» cifra cercana a la mortalidad por peste que da San Juan en su Apocalipsis, libro muy consultado en aquella época» (Martínez Campos, 2008: 13). Nunca antes Europa —ni Oriente— se había enfrentado a una epidemia de tal calibre. Desde el año 1347 a 1351 (Cohn, 2002: 6)<sup>2</sup> —obviando las sucesivas oleadas que se encadenaron en los años venideros, aunque de manera intermitente—, Europa fue

---

<sup>1</sup> «La tensión que se produce entre el caballero idealista, que indaga, y el escudero cínico es el elemento que más contribuye a la alegoría de Bergman sobre el drama humano.» La traducción es nuestra.

<sup>2</sup> Algunos autores sitúan la propagación en 1348. Sin embargo, como Cohn, también Ladero Quesada afirma que la epidemia llegó a los puertos occidentales a finales de 1347, propagándose hasta 1351 e incluso 1352. Miguel Á. Ladero Quesada (1994). *Historia Universal. Edad Media*, vol. II, Vicens Vives, Barcelona, 738.

sacudida por una plaga de peste con sus distintas variantes clínicas: la bubónica, la septicémica y la neumónica (Martínez Campos, 2008: 2). Ese hecho tremendo por las características de la enfermedad y su letalidad cambiaría la concepción religiosa europea de un modo radical.

El mundo tardomedieval se aferraba a la vida de un modo más materialista, más crítico y más alejado de los valores cristianos. Pese a que se deseó otra clase de respuesta moral ante la Muerte Negra, según Cohn (2002: 2), «society became more violent precisely because of the plague, that the mass mortality cheapened life and thus increased warfare, crime, popular revolt, waves of flagellants, and persecutions against the Jews».<sup>3</sup> En un sentido contrario, otra parte de la sociedad se preocupaba con fervor por el más allá. Pero unos pocos —a los que dan voz la familia de Jof, Mia y Miguel, en *El séptimo sello*— han entendido la sabiduría del mensaje cristiano: ni se inquietan demasiado ni se preocupan amargamente por añadir un solo instante al tiempo de su vida. Su vida encarna la máxima evangélica que anima a *mirar los lirios del campo*. En contraste con Block, su esposa Karin o Jöns, esta familia en constante *relación de fraternidad*, llena de vigor, vive despreocupada, al día.

Al ofrecer una conexión simbólica de estas tres variantes del mismo fenómeno, podría suceder que *El séptimo sello* de Bergman facilite lo que Bague explica como una oportunidad para el desarrollo humano por su vuelta a los orígenes del devenir de la conciencia europea: que «algunos elementos del pensamiento premoderno podrían ser de nuevo pertinentes. No solo el pensamiento antiguo, sino también el de la Edad Media. Tal vez la idea de subjetividad sea el centro mismo del proyecto moderno». (Bague, 2013: 136).

---

<sup>3</sup> «La sociedad se volvió más violenta precisamente a raíz de la plaga, de modo que la mortalidad en masa abarató la vida y aumentó la guerra, el crimen, las revueltas populares y las oleadas de flagelantes, así como las persecuciones contra los judíos.» La traducción es nuestra.



Imagen 2. La Muerte juega al ajedrez con el Cruzado en *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, Ingmar Bergman, 1957). Svensk Filmindustri (SF).

Además de entroncar con la tradición artística, con ello se simbolizan las ideas de ganar tiempo, de esquivar el destino y de desafío mental.

### *Tiempos históricos y tiempo alegórico: la expresión de la causa del fin*

En el principio de la historia se halla contenido el final, con la danza recortada en el horizonte. En ese sentido, el relato de Bergman parece una tregua temporal dada al caballero para danzar finalmente con la muerte. Cuando esta se le aparece súbitamente, el caballero ya tiene el tablero de ajedrez preparado para jugar. El objetivo de dilatar «ese silencio que se hizo en el cielo» jugando al ajedrez es alcanzar la ansiada paz antes de que la Muerte lo encadene a su danza macabra. Tarde o temprano se lo llevará: *hace ya tiempo que viaja a su lado*. Pero la partida no debe ser traumática. Aferrarse demasiado a la vida lleva a un sinvivir enfermizo. Se integran así dos aspectos paradójicos de la misma realidad: a la vez que se huye de la muerte —apegándose a los bienes de este mundo en la materia del *tiempo*—, se busca vivir para siempre, atesorando los bienes del alma. La

dilatación temporal que permite al caballero hacer preguntas y después, actuar, se aleja de la premura representada en cada una de las imágenes rescatadas del Medievo final, donde no hay tregua posible. La mismísima muerte advierte de que no concede prórrogas. Sin embargo, juega al ajedrez, que requiere tiempo y reflexión. Presentada de esa forma, pierde gravedad. Y eso pese a que, para Bergman, la muerte es una «source of constant horror» (Bergman, en Duncan y Wanselius, 2008: 204). En ese sentido, la película ofrece una ocasión para meditar sobre los sentimientos que suscitan la fugacidad de la vida, el *desprecio por el mundo* y la angustia por alcanzar la vida eterna. Así y todo, no se queda en la visión lúgubre. Más bien todo lo contrario: la caridad de Antonius Block salva a sus amigos de un contagio letal. Ni el terror, ni el horror de una muerte prematura alcanzan a los que gozan de la presencia de Dios en su vida cotidiana.

Tras cinco siglos de separación entre el diálogo de *La danza de la muerte* y *El séptimo sello* de Ingmar Bergman, el pensamiento sobre la muerte reaparece alegóricamente. Como indicó Holland en su momento (1959: 266), *El séptimo sello* es «a singularly modern médium treated in a singularly unmodern style —a medieval film. (...) is a traditional Totentanz»,<sup>4</sup> donde Bergman, según Holland, se pregunta si la muerte es la única certeza (267). Este nuevo «*memento mori*», o recordatorio que es también advertencia del *vita brevis est*, contiene una síntesis. Para situar la acción en *Det sjunde inseglet* (1957), conviene figurarse que Bergman hubiera ensanchado el tiempo histórico creando una tregua «temporal» para el caballero. En ella, introduce varios elementos icónicos que dan forma a un icono renovado sobre la religiosidad y visión de la Muerte en Europa. Para comprender las causas de ese malestar que ha hecho a Europa como es, Bergman hace confluir tres causas históricas en su «tregua» inventada: la época de las expediciones

---

<sup>4</sup> «es un medio singular moderno tratado en un estilo singularmente poco moderno como lo es una película medieval. (...) es una Danza de la muerte o *Totentanz* tradicional ». La traducción es nuestra.

a los Santos Lugares o Cruzadas (1096-1270), la devastación traumática ocasionada en Europa por la peste negra o «muerte negra» (1347-1351) y las representaciones aleccionadoras sobre la Muerte en el arte (s. XV), como hábil jugadora de ajedrez y en su danza macabra. Resulta curioso observar que los tres elementos correlativos en el tiempo histórico se integran graciosamente en el tiempo alegórico de la película. La coincidencia poética es un síntoma de la relación que ve el autor entre los acontecimientos descritos y la realidad antropológica universal. Hay un encadenamiento entre ellos que los sitúa en un mismo plano mítico; en una misma esfera de pensamiento. De hecho, dice Bergman (2018: 41):

Mi intención ha sido pintar de modo semejante a como hacía el pintor medieval de iglesias, con el mismo interés objetivo, con la misma ternura y alegría. Mis personajes ríen, lloran, aúllan, temen, hablan, contestan, juegan, sufren, preguntan y preguntan. Su terror es la peste, el Día del juicio, la estrella llamada Ajenjo. Nuestros miedos son de otro género, pero nuestras palabras son las mismas. Nuestra pregunta permanece.

En la película, no sólo se medita sobre el miedo y los pesares que trae consigo el pensamiento acerca de la «caducidad de la vida» o «de los horrores de la descomposición»: según Eliade (2019: 265), se mostraban «con precisión enfermiza»; varias escenas describen esos dos hechos; se definen dos características esenciales de la identidad europea. Una, fraguada y extendida popularmente, sobre todo, desde el centro y el Norte de Europa —cuya herencia moderna será el protestantismo— y la otra, asociada al espíritu festivo y vitalista del catolicismo mediterráneo, que adquiere formas que no ignoran la trágica presencia de la muerte. Antes bien, esas formas la integran como una realidad que puede intensificar la grandeza de la existencia. Curiosamente, Bergman sitúa a esta familia feliz de juglares al margen de la vida ciudadana; asentados en las afueras, en la periferia de las decisiones, del poder, de las riquezas y de las convenciones. Su hogar está donde están Jof,

Mia y Miguel, muy cerca de la naturaleza, que los provee suficientemente.

Mientras tanto, un sentimiento lúgubre y severo en extremo se cierne sobre la realidad personal: afecta e iguala a todos del mismo modo y convivirá con «el anhelo de una vida religiosa más auténtica» (Eliade, 2019: 265): en suma, la muerte, entendida como castigo, activa la conciencia de culpa y favorece el puritanismo religioso. «La danza macabra, en la que uno de los danzantes representaba a la misma muerte, arrastraba a hombres y mujeres de todas las edades y todas las clases (reyes, mendigos, obispos, burgueses, etc.) y se convierte en tema favorito de la pintura y la literatura» (265). Con su danza de la muerte particular y otras referencias medievales de diversa índole, Bergman se incorpora a la tradición del *Ars moriendi*,

creación del siglo XV que, lo mismo que la danza de la muerte, tuvo por medio de la imprenta y del grabado en madera un círculo de acción (...). Trataba las tentaciones con las que el demonio, cinco en número, tiende acechanzas al moribundo: la duda en la fe, la desesperación por sus pecados, la afección a los bienes terrenos, la desesperación por su propio padecer; finalmente, la soberbia de la propia virtud. Cada vez llega un ángel, para apartar con sus consuelos las asechanzas de Satán (Huizinga, 1985: 208).

Junto con definir los trances o «etapas» por los que pasan el caballero Antonius Block, y algunos de los personajes de la película (por ejemplo, Raval, el predicador; Jöns, el escudero o Jonás, el cómico) y sus respuestas a ello, las tentaciones descritas por Huizinga anuncian la ambivalencia de la muerte: tal y como sucede en la película, unas veces se presenta como personificación terrenal de una figura que significa el fin, y otras, como el demonio, que engaña, inquieta, miente y arrastra hacia el pecado. De todo ello, es consciente Jof, el juglar, en cuyas visiones a veces está presente la Virgen María y el Niño Jesús (muy propio de la época evocada) y otras, aparece el demonio.

Con lo cual, ve más allá de las apariencias, como buen poeta. Y su canción dice así: «Posada en un lirio al sol del estío, canta la paloma; la blanca paloma canta a Jesucristo y en el Cielo reina santo regocijo.»

Asimismo, no deja de ser curiosa la relación que salta a la vista entre el nombre de Antonius Block y uno de los medios de difusión popular de los mensajes macabros surgidos en torno al pensamiento descrito: los *blockbücher*, entre los que se encuentran los manuscritos de Heidelberg (Infantes, 1997: 43, 46). Como en esos pliegos dedicados, en especial, al Apocalipsis o a la danza de la Muerte, Bergman acierta en reunir distintas voces y significados en la composición pictórica y literaria de su película.

### *Revisión del pensamiento religioso, dudas de fe y confesión de los pecados*

Varias son las razones por las que las postrimerías de la Edad Media anuncian un cambio religioso que se convierte en el mito de la película de Bergman. Por un lado, se asienta la idea de desprecio del mundo y del cuerpo, como sede pecaminosa; por otro, la sucesión de penalidades que sufre la sociedad europea desde las Cruzadas resienten Europa: guerras, hambrunas, temporales y epidemias sacuden y minan la moral de la población.

Hoy en día consideramos «europeos» fenómenos políticos, o culturales en el sentido más amplio, que están presentes en toda la superficie del globo. Están presentes porque Europa se ha extendido mediante el poder de las armas. Pero la dominación del Occidente latino fue primordialmente una dominación intelectual, percibida desde el siglo XIII (Brague, 2013: 59).

El ser europeo implica un despliegue singular de la razón que ha ido ajustándose, desviándose, modificándose o dando

frutos en un difícil equilibrio con la fe en Cristo. El cambio de mentalidad que se produce en las postrimerías medievales da muestras de ese diálogo. Pero en sus orígenes —señala Brague (2013: 145)— viene propiciado por una vieja idea neoplatónica de desprecio del cuerpo y al convencimiento de que el mundo es malo. Todo esto —más un sumatorio de influencias paganas— dará lugar a las herejías gnósticas, —que contemplaban el acceso a Dios a través del conocimiento— y las herejías, donde los cátaros tuvieron un protagonismo muy grave, creyendo en un cristianismo dualista. «Surgieron en la Europa occidental de los siglos XII y XIII, a lo que sí añadimos que fueron protagonistas de una parte esencial de los acontecimientos que tuvieron lugar en el viejo continente a lo largo de la Baja Edad Media» (Barreras y Durán, 2011: 16). Según los cátaros, «el ser humano posee una naturaleza malvada, y debido a ello los dioses lo castigan constantemente» (Barreras y Durán, 2011: 21).

Insertado este aliento pesimista sobre la base de las penurias reales que asestaban golpes sin tregua a la población, el sentimiento de culpa permanente se inoculó en los corazones de las gentes, pese a los esfuerzos de las autoridades eclesiales por combatirlos. De hecho, una versión ascética del concepto de «desprecio del mundo» se recoge con antelación en dos textos correlativos del siglo XII, el *De Contemptu mundi* (aprox. 1144), un poema satírico de Bernardo de Morlaix (Fess, 1950) y el *De Contemptu mundi sive de miseria conditionis humanae* (1194-1195) del papa Inocencio III, quien, pese a ser contrario a las herejías, «medita sobre los aspectos fundamentales de la existencia y sus experiencias límites» (Soto Posada, 2018: 180 y 182). A las guerras (causadas por la maldad humana), se suman las hambrunas (debidas a los efectos de las inclemencias del tiempo sobre las cosechas) y las epidemias (llegadas desde Oriente, más virulentas si cabe, por el estado vulnerable de la población), fenómenos a los que se les atribuyen una interpretación religiosa popular: son por castigo divino. Por lo tanto, se cierne sobre todos los hombres la ira de Dios.



Bergman asocia a este espíritu pesimista un aspecto del espíritu de su película. En particular, en lo que respecta a la duda de fe de Block, al escepticismo y al tono burlesco de su escudero Jöns, a la maldad de Raval, al descaro de Jöns o a la severidad del monje que preside la procesión de flagelantes, la película muestra, por un lado, el desencanto y, por otro, la desesperación. El caballero cruzado busca saber. En cuanto se pone en camino, después de haber descansado en la playa, su escudero y él mismo se dirigen a una capilla. En ella, el personaje Albertus Pictor, un pintor de frescos que representa al auténtico Albertus Pictor (1440-1507),<sup>5</sup> explica a Jöns los motivos que le han llevado a pintar esas imágenes lúgubres: «—Es la danza la muerte y bailando se lleva a todos, a todos, dice Pictor. —¿Para qué pintas esas tontadas?, pregunta Jöns; —Me parece que conviene advertir al pueblo que tiene que morir, concluye.»

Mientras tanto, el caballero reza ante el Cristo y decide confesarse, acuciado por el peso de sus pecados. Junto con la falta de fe y la desesperación por el hastío causado por sus actos, Block también muestra aquí la quinta de las tentaciones recogidas por el *Ars moriendi*: la soberbia de la propia virtud, en la paradoja de una humildad arrodillada.

—Quiero confesarme y no sé qué decir. Mi corazón está vacío. El vacío es como un espejo puesto delante de mi rostro. Me veo a mí mismo y al contemplarlo siento un profundo desprecio de mi ser. Por mi indiferencia hacia los hombres y las cosas me he alejado de la sociedad en que viví. Ahora habito un mundo de fantasmas. Y, ¿a pesar de todo no quieres morir?, pregunta la Muerte usurpando el papel del confesor. —Sí, quiero, contesta Block. —Entonces, ¿a qué esperas?, cuestiona la Muerte. —Deseo saber qué hay después, dice el caballero. —¿Buscas garantías?, pregunta la Muerte.

---

<sup>5</sup> Sobre la procedencia de este pintor aún hay un interesante debate abierto. Algunos autores, como Thomas Hall, según Roberts (2014) mencionan su posible origen alemán, a causa de los motivos antisemitas que pueblan sus pinturas; sin embargo, Roberts (2014: 41 y 45) afirma que no hay evidencia de ello.

No será la última vez que Block pregunte. A la joven bruja, que será quemada en una hoguera, le pregunta por el demonio. Constatar su existencia confirmaría la del mundo sobrenatural. Ella no sabe nada. Pero, este encuentro evoca simbólicamente a la salvaje persecución antisemita que se propagó desde Alemania, principalmente, a otras zonas de Europa (Martínez Campos, 2008: 26). Tampoco la Muerte sabe nada. El único que sabe algo es el mismo Block. Por ello, se prepara para morir haciendo una buena acción. En la mentalidad cristiana se considera esencial la muerte serena (Mitre Fernández, 2003-2004: 19). De hecho, esa acción que le permite el tránsito consiste en distraer a la Muerte del objetivo de llevarse con ella a Jof, Mia y Miguel, «knocking over the chess pieces (...)» (Stubbbs, 1975: 73).<sup>6</sup> El tiempo ganado con el juego inteligente del ajedrez se convierte en una forma de vencer espiritualmente a la Muerte: «Narrative beginnings and endings both hinge on Block's chess game» (Baldo, 1987: 365).<sup>7</sup>

Por ello, no obstante, no todas las interpretaciones sobre la película coinciden en la visión pesimista o en explicar la combinación de las dos actitudes planteadas. Autores como Kartal han abonado la lectura optimista, y «contributes to the increasing body of scholarship addressing the religious motifs in Ingmar Bergman's cinema during the late 1950s and early 1960s» (Pua, 2012: 43).<sup>8</sup> Incluso Pua, que rebate duramente parte de ese optimismo, reconoce, al menos, la imagen positiva de las relaciones sociales y la comunicación que ofrece la película (55). Esta extraña posición de duda acerca del sentido de *El Séptimo sello* manifiesta su doble cariz y la complejidad poética que se le ha atribuido a la película: la melancolía por la conciencia crítica, por la «demystifying Christian mytholo-

---

<sup>6</sup> «Tirando las piezas del ajedrez.» La traducción es nuestra.

<sup>7</sup> «Tanto los comienzos como los finales narrativos dependen de cómo juegue Block al ajedrez.» La traducción es nuestra.

<sup>8</sup> «contribuye a la investigación sobre los motivos religiosos en el cine de Bergman que va desde finales de los 50 hasta principios de los 60.» La traducción es nuestra.

gy» (Mambrino, 1959: 89)<sup>9</sup> y el deseo de Dios por la fe alegre heredadas de la infancia del creyente. Medioevo y Modernidad conversan, gracias al carácter alegórico de la película, que entronca con la tradición artística y expresa la actualidad de un problema abierto. A resultas de la combinación de ambos aspectos, la alegoría de *El séptimo sello* no sólo afecta a la historia del protagonista, Antonius Block. Pero es relevante que sea el caballero que vuelve de las Cruzadas el que haya sufrido una decepción del heroísmo: al ser más consciente, ha perdido su vitalidad. El juego del ajedrez del caballero con la Muerte se ha convertido en un auténtico icono del desafío humano y de la pregunta por Dios.

Si bien es cierto que la confluencia de los símbolos medievales surgidos a raíz de esta sacudida espiritual en *El séptimo sello* ofrece un retrato lúcido y documentado sobre qué aspectos trajeron consigo ese cambio de paradigma en Europa y por qué; también lo es que señala los errores cometidos salvando aspectos que revitalizarían el inicial impulso occidental. El *ser europeo* se dice de muchas maneras. Y una de esas «categorías» del ser europeo se refiere a la concepción menos vitalista, más racionalista y más pesimista de la muerte. Por lo tanto, es adecuada la elección del escenario tardomedieval para reformular la pregunta por la existencia en clave escéptica en el seno del Cristianismo, que es la pregunta por la eternidad.

Como se ve, Bergman sustituye la tabla pictórica medieval por una tabla audiovisual posmoderna. Más allá de la actualización del tópico estético, *El séptimo sello* indica las condiciones óptimas de una religiosidad cristiana salubre frente a una demanda racionalista descreída.

---

<sup>9</sup> «Desmitificación la mitología cristiana.» La traducción es nuestra.

### *Las pinturas sobre tabla, el ajedrez y la danza macabra*

Situada entre los fenómenos fílmicos del momento, en los años 60 se apreció ya el tono «oscuro» y «religioso» de la película (Pressler, 1985: 95). «Bergman's drama is full of biblical allusions and old Christian problems of faith» (Forslund, en Duncan y Wanselius, 2008: 203).<sup>10</sup> *El Séptimo sello* es la historia de una peculiar traslación de imágenes, vivencias y adaptación literaria. Así lo expone el personaje de la Muerte o Narrador de la obra de teatro escrita por Ingmar Bergman, *Trämålning* en 1954. Esta pieza dramática cuenta con diez personajes que son la base de los personajes de la película: la Joven, Jöns, el Caballero, la Bruja, el Herrero, María, el Actor, Lisa, Karin y el Narrador, que es la Muerte. Se trata de una obra escrita por Bergman, cuando dirigía el Teatro Municipal de Malmö. Por aquel entonces, Bergman dirigía teatro y necesitaba valorar el talento de los alumnos a los que daba clases (Goodman y Sjöberg, en Bergman, 1961: 140). Al no encontrar una pieza apropiada que encajara con sus intereses, decidió escribirla ex profeso. El origen de todo es una imagen:

NARRADOR: En una iglesia al sur de Småland está pintada nuestra pieza en un muro, a la derecha, inmediatamente después de pasado el atrio. La pintura data de finales del siglo XIV, y el motivo está desarrollado bajo la impresión de una peste que justo entonces hacía estragos en esa región y en las colindantes (Bergman, 2018: 17).<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> «La obra de Bergman está llena de alusiones a la Biblia y los viejos problemas cristianos de fe». La traducción es nuestra.

<sup>11</sup> La traducción de *Trämålning* al inglés se publicó en 1961 bajo el título *Wood Painting*. El fragmento extraído dice así: «The scene of our play was suggested by a mural that adorns the right wall of the vestibule of a little church in southern Småland. The painting dates from the end of the fourteenth century and its subject is the plague that ravaged this province and many others in the neighborhood» (Bergman, 1961: 140).

Con estas palabras, comenzaba el «narrador» de *Retablo de los días de la peste* (*Trämålning*, en sueco original y *Wood Painting: A Morality Play* en su versión inglesa), la introducción a los hechos de esta peculiar obra de teatro. En su personal apropiación de los motivos artísticos medievales, —en concreto, de la pintura de la Muerte jugando al ajedrez con el caballero Cruzado— tiene una gran importancia el recuerdo infantil de Bergman:

Cuando era niño, a veces se me permitía acompañar a mi padre cuando viajaba por ahí, para predicar en las pequeñas iglesias de pueblo, en los alrededores de Estocolmo. (...). Mientras padre predicaba desde allá lejos, en el púlpito, yo me fijaba en el misterioso mundo de las arcadas inferiores de la iglesia, sus gruesos muros, el olor a eternidad, (...). Ahí estaba todo lo que la imaginación de uno podía desear: ángeles, santos, dragones, profetas, demonios, seres humanos (Bergman, 2018: 39).

Basándose en sus propias vivencias de niño, asentó la idea, el motivo principal o el mito de su obra teatral, sobre la base de una sola imagen: una pintura mural del siglo XV que se encontraba en la iglesia de Täby, atribuida probablemente a Albertus Pictor (1440-1507), un pintor de origen alemán que se asentó en Noruega llegando a ser muy afamado (Bergman, 2018: 43). Bergman detalla los motivos figurativos de esas pinturas al fresco:

En un tronco estaba sentada la Muerte, jugando al ajedrez con un cruzado. Colgando de una rama de un árbol había un hombre desnudo con los ojos abiertos, mientras debajo se erguía la Muerte, segándolo con gran contento de corazón. A través de unas suaves colinas, la Muerte conducía la danza final hacia las tierras. Pero en el otro arco la Virgen María andaba por un rosal, atendiendo los pasos vacilantes de su Hijo, con unas manos que eran las de una mujer campesina (2018: 41).

Estos motivos estéticos (la muerte jugando al ajedrez con el caballero, el hombre en el árbol a punto de ser talado y la danza macabra) componen el eje de la acción y se habían extendido a través de diversas formas artísticas, también de la canción, por Europa. Pese a su incierto valor como obras bellas, esas imágenes terribles de lo feo, de lo demoníaco y el horror expresan una perfección inquietante que las hace cumplir con el objetivo principal: advertir, atemorizar, escarmentar, atormentar y conmocionar al pueblo en extremo (Huizinga, 1985: 281, 284 y ss). Del recuerdo vívido del autor, se reforma su sentido al integrarse en la acción de *El séptimo sello*. Al fin y al cabo, la perdurabilidad del mito es la perfecta explicación de que aún sigue latente como una preocupación compartida.

Que Block proponga a la Muerte que juegue una partida de ajedrez con él vincula su ardid con la tradición medieval. «Tú juegas al ajedrez, ¿verdad?», dice Block. «¿Cómo lo sabes?», contesta la Muerte. «Lo he visto en pinturas y lo he oído en canciones», concluye Block. Lo explica Huizinga (1985: 194):

Hacia el final de la Edad Media vino a sumarse a la palabra del predicador un nuevo género de representación plástica, que encontraba acceso a todos los círculos de la sociedad, especialmente bajo la forma del grabado en madera. Estos dos medios de expresión, poderosos, pero macizos y poco flexibles, la predicación y el grabado, podían expresar la idea de la muerte en una forma muy viva, pero también muy simple y directa, tosca y estridente.

La representación de la Muerte como una hábil jugadora de ajedrez manifiesta el desafío de la inteligencia por parte de ambos jugadores, la relación esquivada que se da con la muerte y el tiempo que se persigue obtener. Sin embargo, no es el único modo de representarla: los juglares también la han visto «danzar» arrastrando a todos con ella. De hecho, la última visión del poeta y juglar Jof, antes de marchar con su esposa Mia y su hijo, Miguel, en el carramato de cómicos, es precisamente

una revelación sobre cómo acaban sus amigos, encadenados a la Muerte. Según Dickason (2012: 103-108), citando a Gertsman (2010: 44), la danza de la muerte tiene su origen en los comienzos del s. XV y significa que la muerte a todos iguala, abundando en «a reflection of late medieval anxieties about the nature of bodily death and its spiritual consequences»,<sup>12</sup> que dista de ser una mera imagen profana. Su primera aparición está datada en 1425, en Francia (Gertsman, 2005: 10). Sus orígenes son inciertos, aunque algunos autores han contemplado la posibilidad de su origen literario o teatral (Clark, 1950: 344).

### *Entre predicadores y flagelantes, la quema de la bruja*

«El llamado Otoño de la Edad Media fue, ciertamente, un periodo de ruda prueba para el pontificado que a duras penas y a costa de diversas cesiones consiguió salir adelante» (Mitre Fernández, 2004: 41). Por ejemplo, el combate papal contra las herejías<sup>13</sup> fue aprovechado en su contra. En ese contexto se entiende la cruzada albigense o contra los cátaros que, según Eliade, fueron perseguidos por profesar una visión dualista del cristianismo, de origen oriental, que se manifestaba como «odio a la vida y al cuerpo» (Eliade, 2013: 243). Lejos de confortar a la población europea, una percepción negativa sobre la Iglesia empieza a coger fuerza. Se desconfía de la protección eclesial por su incapacidad de proteger a la población de los desastres, con una crítica permanente a su autoridad. Fruto de la epidemia de la peste, nace un movimiento aún más terrorífico que el de los cátaros: el de los flagelantes. Sumarán al

---

<sup>12</sup> «En una reflexión sobre las ansiedades generadas acerca de la naturaleza de la muerte corporal y sus consecuencias espirituales.» La traducción es nuestra.

<sup>13</sup> La herejía es «la negación pertinaz, después de recibido el bautismo, de una verdad que ha de creerse con fe divina y católica», según el *Código de Derecho canónico*, libro III, art. 751.

antipapismo y al anticlericalismo, propios de los movimientos heréticos, un antisemitismo feroz (Cohn, 2007: 1).

A fin de aplacar a Dios, se multiplican las procesiones de flagelantes. Se trata de un movimiento popular que sigue la trayectoria característica: de la piedad a la heterodoxia. En efecto, los flagelantes estaban convencidos de que podían sustituir a los poderes carismáticos y taumatúrgicos de la Iglesia. Por este motivo el papa Clemente VI prohibió su actividad a partir de 1349 (Eliade, 2019: 264).

La idea expresada por Eliade queda expuesta en la explicación que da Albertus Pictor al escudero Jöns, cuando contemplan los frescos: «Las pobres gentes consideran la peste como un castigo de Dios y por eso recorren el país un grupo de penitentes que se azotan a sí mismos para aplacar la ira del Señor. Es una visión sangrienta.» Así, unida a la conciencia de culpa y al temor a la muerte se materializa una necesidad morbosa de purificación más allá de los sacramentos que administra la Iglesia, a la que consideran impura.

El espectáculo deja sin aliento al caballero, a su escudero y a la joven, así como a José y a María, que dejan de cantar sus graciosas canciones. Una procesión de flagelantes irrumpe en la escena de la película. Todos ellos entonan el *Dies Irae*, o *Dios de la Ira*, mientras se mortifican físicamente. Les acompaña un «monje» o «maestro» que predica duramente agravando la culpa.

Día de la ira, aquel día / en que los siglos se reduzcan a cenizas;  
/ como testigos el rey / David y la Sibila. / ¡Cuánto terror habrá  
en el futuro / cuando el juez haya de venir / a juzgar todo estrictamente!  
/ La trompeta, esparciendo un sonido admirable / por los sepulcros de todos los reinos,  
/ reunirá a todos ante el trono. / La muerte y la Naturaleza se asombrarán, / cuando resucite todo lo creado  
/ para que responda ante su juez. / Aparecerá el libro escrito / en que se contiene todo / y con el que se juzgará al mundo.  
/ Así, cuando el juez se siente / lo escondido se mostrará / y no habrá nada sin castigo. / (...) Amén.



Bergman plasma plásticamente cómo pudieron ser esas procesiones de flagelantes. Eliade (2019: 264) describe sus motivaciones, sus ritos y la doctrina que seguían:

Para expiar sus propios pecados y sobre todo los pecados del mundo, grupos itinerantes de laicos recorrían los distintos países conducidos por un «maestro». Cuando llegaban a una ciudad, se formaba una procesión, a veces muy numerosa, hasta contar varios miles de personas, que se dirigía a la catedral, cantando himnos y formando luego varios círculos. Sin dejar de lamentarse y llorar, los penitentes invocaban a Dios, a Cristo y a la Virgen, mientras se flagelaban con tal violencia que los cuerpos se convertían en masas tumefactas de carnes lívidas.

Pero Bergman separa la procesión de los flagelantes de la quema de la bruja, que, como ha quedado dicho, sería la alegoría del judío en el contexto histórico. El movimiento anti-semita, que afectó en especial a las poblaciones asentadas en Alemania, surgió porque «Jews were accused of poisoning the food, wells and streams» y «tortured into confessions, round up in city squares or their synagogues, and exterminated en masse» (Cohn, 2007: 4).<sup>14</sup> En el caso de la bruja (quien es acusada de tratar con el demonio), Bergman hace idónea la conversación del cruzado. Pues al contrario de lo que cabría esperar de una joven delirante, a la que la tortura ha conducido a creer en fantasmas, se demuestra su inocencia. Ella tampoco puede calmar la sed de conocimiento de Block. A Block sólo le resta rendirse a la vida.

---

<sup>14</sup> «Se acusó a los judíos de envenenar la comida, los pozos y los arroyos» y «se les torturaba a través de confesiones, acorralándolos en las plazas o en sus sinagogas, y luego fueron exterminados en masa». La traducción es nuestra.

### *Cruzados, declive de la caballería y pérdida del ideal*

Para entender la predicación de las Cruzadas hay que comprender la relación que tuvo la poesía del momento a la luz de las órdenes de caballería. La Cruzada contra el infiel no sólo fue alentada por la Iglesia. Entre los *minnesänger* o juglares alemanes de la Edad Media, destaca, por ejemplo, Walther von der Vogelweide, como uno de los principales poetas alemanes que alentaron la empresa militar. Compuso *Palästinalied* (la *Canción de Palestina*, en época de la Quinta Cruzada, 1217-1221), donde además de insuflar el ideal desinteresado de la Caballería de acudir en defensa de los Santos Lugares, explica la importancia de Jerusalén y de toda la Tierra Santa, como centro de tres religiones que luchan por el derecho a poseerla: el judaísmo, el islam y el cristianismo. Recuérdese con Eliade (2019: 123) que «(...) el fenómeno de la caballería, el sistema feudal y su ideología son de origen germánico».

Ahora, por primera vez, vivo dignamente/ desde que mi ojo pecador vio la Tierra Santa y el suelo que es tan alabado. / Eso por lo que he orado ha sucedido. / He venido al lugar donde Dios caminó como hombre. / Oh tierra hermosa, rica y noble, sobre todo lo que he visto antes, eres tú la gloria de la corona. / ¡Qué milagros han sucedido aquí! / Que una doncella dio a luz a un hijo, un Señor sobre todas las filas de los ángeles, / ¿Que no es un milagro, con más razón? / Aquí se dejó bautizar para que la humanidad se purifique; ahí se dejó traicionar para que seamos libres. / De lo contrario, estaríamos perdidos; / ¡Para tu salvación, lanza, cruz y espina! / ¡Ay de los paganos, la ira descenderá sobre vosotros! / Después de haber avergonzado al diablo / que ningún emperador podría haber hecho mejor / luego regresó al mundo: entonces surgieron los judíos sufriendo que Él, el Señor, rompió sus sellos / y que se le vio vivo entre los hombres. / Aquel a quien sus manos habían golpeado y apuñalado. / Cristianos, judíos y sarracenos dicen que esta tierra es su heredad. / Dios debería decidir justamente esto en nombre de su Trinidad. / El mundo entero lucha aquí: sin embargo, ¡tenemos el derecho a reclamarla! / ¡Lo justo es que se nos reconozca!



Imagen 3. *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, Ingmar Bergman, 1957). Svensk Filmindustri (SF).

El Cruzado, recubierto de dignidad, representa el ideal caballeresco de piedad y de virtud. A la vuelta de las Cruzadas, sin embargo, parece que ese ideal se ha desvanecido causando dudas existenciales.

La dignidad del caballero (y de toda persona que quiera vivir dignamente) pasa por Jerusalén. Observación que constata la reunión entre el heroísmo que busca los honores y la santidad que persigue glorificar a Dios. «La ideología de la Edad Media está penetrada en todas sus partes por creencias religiosas. De un modo análogo está embebida del ideal caballeresco la ideología del grupo que vive en la esfera de la corte y de la nobleza» (Huizinga, 1985: 93). Justo ese es el grupo al que pertenece Block. Este ideal caballeresco se funda, según Huizinga, sobre la «aspiración a la paz universal, fundada en la concordia de los reyes, la conquista de Jerusalén y la expulsión de los turcos de Europa» (93). Así, el enfoque romántico con el que Bergman muestra la melancolía del caballero Antonius Block es doble-

mente doloroso: a la vuelta de Jerusalén, parece que no sólo viene cansado, con la mirada muerta, sino que no ha recuperado esos Lugares Santos. En cambio, sí que ha traído la semilla de la dignidad. Como se ve a lo largo de la película, esta semilla germina en forma de comprensión y gracias al trato sencillo de la familia de los juglares.

Lo que se ha derrumbado en Block es el ideal, la pureza de la aspiración se desvanece por el fracaso material en Tierra Santa (los actos cometidos lejos del hogar y una prueba fehaciente de que, cabalgando sobre las palabras del poeta alemán, *Dios ha debido decidir justamente esto en nombre de su Trinidad*). Mientras que Bergman acoge la tradición simbólicamente, activa la necesidad de revivir el ideal perdido en una nueva forma de inocencia. Se diría que, en la lamentación existencial por la falta de respuestas, rencor y temor (llena de rechazo, repulsa y reproche religiosos), se abraza la esperanza de renovar ese ideal perdido de una manera humilde. Antonius Block no se rinde en la petición de fe, ni siquiera cuando la Muerte aparece por última vez en su castillo.

El occidental, que sabe que su vida es un momentáneo fulgir en el espacio y en el tiempo, tiene sed de perdurar en otros mundos nuevos..., tiene sed de supervivencia..., sed de inmortalidad... En cambio, el oriental, que se considera como aprisionado en la cadena inacabable de vidas, tiene sed de morir definitivamente y considera como suprema liberación la no supervivencia..., el no volver a renacer..., el dejar de ser para siempre... Por ello, el Occidente tiene sed de ser y el Oriente sed de no ser (Riesco Díaz, 1968: 211).

Renace así un antiguo significado que ha perdurado en la conciencia artística y espiritual de Europa. Europa —o mejor sería decir, el Norte de Europa— aún no ha respondido a la pregunta por la existencia, o su inverso, la muerte. Y pese a que esta cuestión resulte paradójica, sigue atormentando el juicio de los hombres: mientras Block cuestiona críticamente toda referencia al más allá, convive en él una profunda fe en Cristo.

En paralelo a la turbación descrita y la angustia causadas por la presencia implacable de la muerte, en ese contexto, la conciencia personal ha despertado de una especie de sueño. Aún y todo anhela más que nunca revivir el Ideal. Este ideal sucumbió en un paulatino devenir causado por varios factores, tales como el fracaso de las expediciones a los Santos Lugares o también conocidas como «Cruzadas» (1096-1270), la meditación ascética y el desprecio del mundo como claves del pensamiento filosófico y religioso, la epidemia de peste que diezmo Europa (1347-1351) y el declive de la autoridad eclesial.

Junto con ese contexto, la decepción por la guerra librada contra los sarracenos y la amenaza de un destino implacable forman el escenario del relato. Nada es por casualidad. La idea del regreso de un caballero rememora con una nota amarga las creencias que le hicieron partir muy lejos de su hogar, animado por una causa noble, aunque desviada del fin por orgullo; a la vez, su tierra se ha vuelto ingrata y peligrosa. Ingrata, porque no vuelve a casa como un héroe (nadie parece atento a los riesgos que ha corrido); y peligrosa, porque la acción de la peste es inevitable: contra ella es muy difícil luchar. De un modo u otro, se acerca el momento del fin.

Aunque la película se concentra, en especial, en la «danza de la muerte», representada visualmente por esa cadena humana que baila en lo alto de la colina, esa misma danza tiene un cometido al que Bergman presta una atención profunda: «se avisa a todas las criaturas que paren mentes en la brevedad de su vida (...)» y se aconseja «hacer buenas obras, porque hayan cumplido perdón de sus pecados (...)» (Anónimo, 135).

El relato de Bergman conecta con la tradición europea según la cual la Muerte tiene un sentido que interpela a toda la Cristiandad y define un aspecto del ser europeo: volver una y otra vez sobre un mensaje de vida y no de muerte.

## Bibliografía

- Anónimo (1994): «La danza de la muerte», *Historia de la literatura española. Teatro medieval*. (Edición de Ramón Oliva Prim). Ediciones Orbis.
- Baldo, Jonathan (1987): «Narrative Foiled in Bergman's «The Seventh Seal»», *Theatre Journal*, vol. 39, núm. 3, pp. 364-382.
- Barreras, David y Durán, Cristina (2011): *Breve historia de los cátaros*, Madrid: Nowtilus.
- Bergman, Ingmar (2018 [1954]): *Retablo de los días de la peste*, Madrid: Mishkin Ediciones.
- Bergman, Ingmar (trad. Randolph Goodman y Leif Sjöberg): «Wood Painting»: A Morality Play, *The Tulane Drama Review*, Nov. 1961, vol. 6, núm. 2, pp. 140-152.
- Brague, Remi (2013). *En medio de la Edad Media. Filosofías medievales en la Cristiandad, el Judaísmo y el Islam*, Madrid: Encuentro.
- Clark, James (1950): «The Dance of Death in Medieval Literature. Some Recent Theories of its origin», *The Modern Language Review*, vol. 45, núm. 3, pp. 336-345.
- Cohn, Samuel K. (2002): «The Black Death: End of a Paradigm», *The American Historical Review*, vol. 107, 3, pp. 1-54.
- Cohn, Samuel K. (2007): «The Black Death and the Burning of Jews», *Past and Present*, núm. 196, 1-36.
- Dickason, Kathryn (2012): «The Dance of Death in the Middle Ages: Image, Text, Performance (book review)», *Dance Research Journal*, vol. 44, 2, Winter, 103-108.
- Duncan, Paul; Wanselius, Bengt (eds.) (2008): *The Ingmar Bergman Archives*, Taschen, Köln.
- Eliade, Mircea (2019): *Historia de las creencias y las ideas religiosas. De Ma-*  
*homa a la era de las Reformas*, vol. III. Barcelona: Paidós.
- Fess, Ruth N. (1950): «De Contemptu Mundi: a Medieval Satire», University of Kentucky Foreign Language Conference, (13-5-50). <<https://place.asburyseminary.edu/cgi/view-content.cgi?article=2230&context=asburyjournal>>
- Gertsman, Elina (2005): «The Berlin «Dance of Death» as the «Last Judgment»», *Notes in the History of Art*, vol. 24, nº 3, pp. 10-20.
- Gertsman, Elina (2010): *The Dance of Death in the Middle Ages: Images, Text, Performance*. Brepols, Turnhout.
- Holland, Norman N. (1959): ««The Seventh Seal»: The Film as Iconography», *The Hudson Review*, vol. 12, No. 2, pp. 266-270.
- Huizinga, Johan (1985 [1930]): *El otoño de la Edad Media*, Madrid: Alianza Editorial.
- Infantes, Víctor (1997): *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval. (Siglos XIII-XVII)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca
- Mambrino, Jean (1959): «The Seventh Seal», *Cross Currents*, vol. 9, No. 1, pp. 89-91.
- Martínez Campos, Leticia (2008): «La Muerte Negra». <[https://www.seipweb.es/wp-content/uploads/2019/01/La\\_Peste\\_Leticia\\_Martinez.pdf](https://www.seipweb.es/wp-content/uploads/2019/01/La_Peste_Leticia_Martinez.pdf)>
- Ming-yueh Wang, Denise (2009): «Ingmar Bergman's Appropriations of the Images of Death in The Seventh Seal», *Medieval and Early Modern English Studies*, vol. 17, No. 1, pp. 41-62.
- Mitre Fernández, Emilio (2003-2004): «Muerte y modelos de muerte en la

- Edad Media clásica», *Edad Media. Revista de Historia*, vol. 6, pp. 11-31.
- Pressler, Michael (1985): «The Idea Fused in the Fact: Bergman and The Seventh Seal», *Literature/Film Quarterly*, vol. 13, núm. 2, pp. 95-101.
- Pua, Phoebe (2012): «Response to «Seeing God in Early Bergman: The Cases of *The Seventh Seal* and *Winter Light*»», *Cinej Cinema Journal*, vol. 2, núm. 1, pp. 43-57.
- Riesco Díaz, Dolores (1968): *Las grandes culturas y su filosofía comparada*, Madrid: Castilla.
- Roberts, David B. (2014): «Albertus Pictor: A Native Born Swede?», *Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History*, vol. 83, núm. 1, pp. 40-47.
- Soto Posada, Gonzalo (2018): «Inocencio III de contemptu mundi sive miseria conditionis humanae», *Cuestiones teológicas*, vol. 45, núm. 103, pp. 179-254.
- Stubbs, John C. (1975): «The Seventh Seal», *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 9, núm. 2, *Special Issue: Film IV: Eight Study Guides*, pp. 62-76.

