

L'EDAT MITJANA EN EL CINEMA
I EN LA NOVEL·LA HISTÒRICA

Edició a cura de Josep Lluís Martos i Marinela Garcia Sempere

L'Edat Mitjana en el cinema i en la novel·la històrica / edició a cura de Josep Lluís Martos i Marínela Garcia - la ed. -
Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2009. - 592 p. ;
23 x 17 cm - (Symposia philologica ; 18)

ISBN: 978-84-608-0956-2

1. Edat Mitjana en el cinema. 2. Edat Mitjana en la literatura. I. Martos, Josep Lluís. II. Garcia Sempere, Marínela. III. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana. IV. Sèrie

930.85"653":791.43-24

930.85"653":82-311.6.09

Director de la col·lecció: Josep Martines

© Els autors

© D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: setembre de 2009

Portada: Llorenç Pizà

Imprimeix: Quinta Impresión S. L.

ISBN: 978-84-608-0956-2

Dipòsit legal: A-764-2009

UN PASEO POR EL AMOR Y LA MUERTE

En 1961, Hans Koningsberger publica su novela *Caminando con el amor y la muerte*. Ocho años más tarde, en 1969, John Huston la llevará a la gran pantalla bajo el título de *Paseo por el amor y la muerte*,¹ una de las películas menos conocidas y valoradas de este cineasta.²

La historia que se nos narra está ambientada en una Francia devastada por la Guerra de los Cien Años. El curso de los acontecimientos en la película apenas difiere en algún detalle de la novela de Koningsberger, por lo que solamente veremos las diferencias cuando tratemos el punto exacto en el que éstas se encuentran.

El joven Heron de Foix es expulsado de la Universidad de París y emprende un viaje hacia el mar, símbolo de la búsqueda de su propia libertad. Entonces conoce a la hija del intendente de Valois, Claudia de Saint-Jean, de la que se enamora. En principio continúa su camino hacia el mar en solitario, pero lo abandona cuando le llegan noticias de las matanzas de nobles por parte de los campesinos y constata que la fortaleza de los Dammartin, propiedad de la familia de Claudia, ha sido asaltada. En ese momento vuelve a buscar a su amada, que se encuentra en un convento y planea irse a la casa de unos

1. Ficha técnica: Título original: *A Walk with Love and Death* / Director: John Huston / Género: Drama / Año: 1969 / Productor: Carter De Haven / Producción: Huston-De Haven Productions para 20th Century-Fox / Guión: Dale Wasserman, según la novela de Hans Koningsberger / Fotografía: Ted Scaife, en color DeLuxe / Diseño de producción: Stephen Grimes / Dirección artística: Wolf Witzemann / Música: Georges Delerue / Montaje: Russell Lloyd / Duración: 90 minutos / Intérpretes: Anjelica Huston (Claudia), Assaf Dayan (Heron de Foix), John Huston (Robert L'Ainé), Anthony Corlan (Robert), John Hallam (Sir Meles), Robert Lang (El jefe de los peregrinos), Guy Deghy (El sacerdote), Michael Gough (El monje loco), George Murcell (El capitán), Eileen Murphy (La gitana), Anthony Nicholls (El abad), Joseph O'Connor (Saint Jean).

2. *Dirigido por...: Revista de cine* dedica dos números a la filmografía de John Huston. En «Lo mejor de Huston» (2005: 45), las películas más votadas por la crítica son *Dublineses*, *La jungla de asfalto*, *Fat City*, *El hombre que pudo reinar* y *El halcón maltés*.

familiares, ya que su padre ha sido asesinado por los campesinos. Heron, haciéndose pasar por un primo suyo, consigue sacarla de dicho convento. El destino que ambos habían concebido por separado se ve alterado desde este momento: juntos emprenden la huida de la miseria que azota Francia en un viaje que no estará exento de dificultades.

En efecto, la Guerra de los Cien Años librada entre Inglaterra y Francia afectó prácticamente en su totalidad a este último país, ya que la mayor parte del tiempo que duraron las hostilidades, entre 1337 y 1453, los ingleses llevaron la iniciativa. Los orígenes de este dilatado enfrentamiento bélico debemos buscarlos en la disputa de Guyena, feudo de Inglaterra en territorio francés gracias al matrimonio de Leonor de Aquitania y Enrique II, soberano Plantagenet. Sus herederos, convertidos en duques de Guyena, pretenden hacer de este feudo un territorio independiente al tiempo que Francia hace uso de las competencias y la soberanía que ostenta sobre esta tierra.³ Este conflicto de tipo feudal en un momento en el que la noción de Estado empieza a cobrar importancia es la raíz del estallido de la guerra.⁴

El tiempo de nuestro relato se encuadra en la primera fase de la ofensiva, entre 1337 y 1360, una época marcada por espectaculares victorias inglesas como la de Poitiers (1356), con las que consiguen el control de la costa norte y oeste de Francia. Concretamente, el comienzo de nuestra historia tiene lugar en la «primavera de 1358» (Koningsberger 1971: 5). Todos los datos aportados por Koningsberger apuntan a la Guerra de los Cien años sin mencionarla explícitamente: «En la primavera de 1358, los campesinos del norte de Francia dejaron de sembrar sus campos» (Koningsberger 1971: 5). «Era el vigésimo año de la guerra» (Koningsberger 1971: 5). En la película, sin embargo, una cita introductoria nos pone en antecedentes sobre el conflicto.⁵

El episodio concreto que se refleja en la historia es el de la «jacquerie».⁶ Mientras que el rey de Francia, Juan el Bueno, está preso, el delfín Carlos es manipulado tanto por los estados convocados en el Languedoil como por su cuñado, Carlos de Navarra. En este contexto, se produce la «jacquerie» o rebelión campesina, como contrapartida a los ataques que éstos padecían por

3. «La mayoría de los estudiosos actuales enfatiza la escasa viabilidad de las viejas estructuras feudales, por las que los reyes ingleses conservaban sus posesiones francesas en calidad de vasallos del rey de Francia» (Loyn 1998: 109).

4. «Técnicamente, la querrela de Guyena era de tipo feudal, pero escondía un problema más grave: al haberse desarrollado y transformado progresivamente la noción de estado, se habían modificado al mismo tiempo las relaciones entre el rey de Francia y sus vasallos; estos experimentaban una tutela cada vez más estrecha» (Contamine 1989: 11).

5. «During the middle Ages there was a war between France and England that lasted over One Hundred Years. Heron and Claudia were not bom when it began nor did they live to see it end...» (Huston 1969).

6. Como explica el historiador Philippe Contamine, *jacquerie* era la «calificación despectiva que la nobleza francesa daba a los campesinos, a los que denominaba *Jacques* o *Jacques Bonhomme*» (Contamine 1989: 46).

UN PASEO POR EL AMOR Y LA MUERTE

parte de los ingleses y de los partidarios de Carlos de Navarra y a las exigencias económicas a las que estaban obligados como vasallos. Esta sublevación dura un mes aproximadamente, el tiempo de nuestro relato. La debilidad de estos improvisados ejércitos conlleva su rápido fracaso y una dura represión,⁷ retratada en nuestra historia ampliamente. Heron y Claudia se unen a un grupo de caballeros que descuartizan campesinos sin piedad y el propio Heron mata a uno de ellos con un hacha, acontecimiento relatado tanto en la película como en la novela. Más adelante, cuando ya han abandonado a este grupo de jinetes, llegan a Compiègne, completamente arrasada por los caballeros del rey de Navarra, cuya bandera ondea en el campanario. Este capítulo, sin embargo, solamente aparece en la novela de Koningsberger. El tío de Claudia se une al frente campesino, y su hijo, Robert, es asesinado por los nobles como venganza. Heron de Foix, el joven idealista que intenta dejar atrás la guerra, se ve envuelto en estos episodios de violencia arrastrado por la sed de venganza de Claudia. Por ello, en algunas ocasiones (Koningsberger 1971: 138) hace reflexiones como la siguiente:

Me estuve preguntando qué pensaba Claudia de los combates que habíamos presenciado y si era partidaria de usar los mismos métodos para vengar lo que sucedió en sus posesiones de Dammartin.

La actitud condescendiente que Heron adopta hacia los campesinos en ciertos momentos y la crudeza con la que se presenta el ensañamiento de los caballeros, mejor armados, han contribuido a que críticos como Giulio D'Amicone afirmen que en la película de Huston «el modo en que aparecen descritos los campesinos en su revuelta es algo más que indulgente» (D'Amicone 2005: 47). Sin embargo, el cineasta sigue en este punto a Koningsberger; incluso la cita de Heron a la que aludíamos anteriormente procede de la novela.

La actitud comprensiva de Heron hacia los campesinos vuelve a quedar de manifiesto a través de algunas reflexiones más (Koningsberger 1971: 145-146), donde también queda patente cierto temor a la reacción de Claudia, de ideas opuestas:

Es muy posible que los campesinos que vacilaron antes de repeler el ataque de los jinetes en cota de malla, sean los verdaderos hidalgos de Francia, los adalides de Cristo, único señor cuyos estandartes son la misericordia y el perdón [...] Debo hablar a Claudia de estas cosas para que recobre la fe. Puede reaccionar

7. «Débilmente armados y peor organizados, se convirtieron en presa fácil de los pesados escuadrones de los caballeros. Y, lo que es más importante, la nobleza, que en un primer momento se había desorientado, había encontrado un jefe: Carlos de Navarra, poniendo sus intereses de clase por encima de sus intrigas políticas, había tomado la cabeza de la resistencia, dispuesto a desembarazar al Delfín de un problema grave. Su ardor acabó con los Jacques cerca de Mello. Las cosas volvieron rápidamente a la situación anterior» (Perroy 1982: 106).

ROCÍO VILCHES

de dos modos: riendo y llamándome estudiante mojigato, o bien irritándose al interpretar mis palabras como un atenuante para los que asesinaron a su padre y destruyeron sus posesiones.

No podemos afirmar, por tanto, que Huston acentuase esta postura en la película, ya que es fiel a la obra que le sirve de base.

Otra pincelada histórica de la novela apunta a la terrible epidemia de peste que causó la muerte del padre de Heron. «Procedente de Asia, la epidemia, después de haber llegado a Italia, afectó al valle bajo del Ródano a finales de 1347; de allí se extendió a través de Francia, donde hizo estragos con particular intensidad durante el verano de 1348» (Contamine 1989: 36). Los datos que Heron nos proporciona (Koningsberger 1971: 19) encajan con esta fecha y localización geográfica:

Procedíamos de Hainaut, en el Norte. Mi padre había muerto durante la mortífera peste que infestó Europa. Diez años habían transcurrido desde entonces, y desde entonces tuve mi hogar en París.

La devastación de Francia y la repentina sublevación campesina siembran el pánico entre el clero y la nobleza, que interpretan estos acontecimientos como inequívocas señales apocalípticas. Estas referencias están presentes en la novela de Koningsberger cuando un jinete, por ejemplo, afirma explícitamente que «la sublevación de los campesinos significa el fin del mundo» (Koningsberger 1971: 66). El propio Heron de Foix, al abandonar París y constatar la cruda realidad que tiene ante sus ojos, piensa que está haciendo «el camino del cuarto jinete del Apocalipsis» (Koningsberger 1971: 9), mención que aparece asimismo en la película en boca de un campesino. En efecto, según la profecía, cada uno de los siete sellos del libro de la corte del juez supremo descubrirá los misterios de la justicia divina. La profecía del Apocalipsis (*Sagrada Biblia* 1999: 1543-1544) es la siguiente:

⁷ Cuando abrió el sello cuarto, oí la voz del cuarto viviente, que decía: Ven.

⁸ Miré y vi un caballo bayo, y el que cabalgaba sobre él tenía por nombre Mortandad, y el infierno le acompañaba. Fueles dado poder sobre la cuarta parte de la tierra para matar por la espada, y con el hambre, y con la peste, y con las fieras de la tierra.

En cuanto a las referencias literarias, varias son las obras que se mencionan en la película y en la novela. Claudia afirma en la película que su padre la ha enseñado a leer y que conoce el *Roman de la Rose*, la *Chanson de Roland* y otras baladas y poemas. El joven Heron es poeta y deja a su amada leer algunos de sus versos.

UN PASEO POR EL AMOR Y LA MUERTE

Otra curiosa y sutil mención literaria de la película tiene lugar cuando Heron de Foix llega a la residencia de los Dammartin a pedir cobijo. El intendente, al saber que es estudiante de la Universidad de París, pronuncia el primer verso del libro primero de las *Metamorfosis* de Ovidio para poner a prueba al joven: «In nova fert animus mutatas dicere formas» (Ovidio 1964: 6). Este, le responde con el segundo verso demostrando su conocimiento de la obra: «corpora: di, coeptis (nam vos mutastis et illas)» (Ovidio 1964: 6).

La novela, en cambio, presenta solamente dos referencias literarias: la leyenda de Tristán e Isolda y el *Roman de la Rose*. Heron pondera sus amores con Claudia aludiendo al mito de Tristán: «Nos amábamos más que Tristán e Isolda» (Koningsberger 1971: 157). Esta escueta referencia a la leyenda tristaniana alude, obviamente, al poder del filtro amoroso que Tristán e Iseo beben accidentalmente, ya que esta poción mágica iba destinada a la joven y al tío de Tristán, su futuro esposo, porque tiene la virtud de unir eternamente a quienes la beban (Alvar Ezquerro 1991: 383-387).⁸

Mayor protagonismo en la novela tiene el *Roman de la Rose*, obra fundamental en nuestra historia y, en consecuencia, de obligada aparición en la versión cinematográfica, como veíamos líneas más arriba. En la obra de Koningsberger (1971: 93), Claudia no conoce esta obra pese a que sabe leer y Heron se muestra sorprendido por ello:

Claudia era la primera muchacha que conocí (al menos la primera muchacha bonita) que sabía leer y pensar como un hombre. Su padre fue su maestro y ella había leído todos los manuscritos de la biblioteca de su casa. La linda cabeza de Claudia estaba llena de ideas y de teorías. Cosa rara, sin embargo: desconocía el *Romance de la rosa*.

El *Roman de la Rose* fue la obra de mayor repercusión durante la Edad Media. Gozó de gran éxito por parte del público, que veía en ella un arte de amar que podía proporcionar unas pautas de comportamiento amoroso cortesano.

8. Los orígenes de la historia de Tristán se remontan al siglo XII, como explica Cuesta Torre, a la «zona de influencia de la dinastía normanda de Inglaterra y de sus parientes franceses y alemanes, retomando elementos de orígenes célticos, orientales, clásicos y folclóricos» (Cuesta Torre 1994: 9). Las versiones más antiguas conservadas, las de Thomas y Béroul (segunda mitad del XII), fragmentarias, han sido caracterizadas como la «versión común», donde el filtro es la única causa del amor. Frente a ella está la «versión cortés», que reduce el poder del filtro al de un amor anterior y libremente elegido. «A la primera versión se vincularían la temprana adaptación alemana de Eilhart von Oberge (*Tristan*, h. 1170, con prosificaciones posteriores, la más antigua conservada *Tristrant und Isolde*, de 1484) y el texto episódico de la *Locura de Tristán*, de Berna; mientras que pertenecerían a la segunda el *Tristan* alemán de Gottfried von Straussburg (h. 1210) y la *Locura de Tristán*, de Oxford» (Alvar Ezquerro 2002: 66-67). Pero, más allá de los complejos orígenes de la leyenda, cabe destacar que las fechas de estas versiones y el tiempo de nuestro relato, 1358, hacen coherente que Heron conociese la leyenda, que ya tendría casi dos siglos de vida. La referencia a Isolda frente a Iseo puede deberse a la influencia alemana de Koningsberger.

ROCÍO VILCHES

La primera parte de esta obra, escrita por Guillaume de Lorris, consta de 4.000 versos. Esta obra queda inacabada y entre las continuaciones que se hicieron de ella destaca la de Jean de Meun, de 17.000 versos, un texto fundamental, ya que a partir del último cuarto del siglo xm, como postula Carlos Alvar (Lorris 1985: 24-25), el *Roman de la Rose* es, sobre todo, la obra de Meun.

La continuación de Jean de Meun apareció o fue el resultado de un momento crucial de la Historia occidental: los ideales cortesanos se habían hundido o estaban heridos de muerte; la sociedad feudal se tambaleaba en toda Europa, a la vez que las ciudades y los grupos burgueses adquirirían una fuerza significativa; las crisis de todo tipo se suceden. [...] Jean de Meun no puede sustraerse a las corrientes más vivas y poderosas de su momento: por una parte se muestra estoico y hedonista, neoplatónico; por otra revela un saber amplísimo, con intenciones didácticas y de divulgación [...] los nuevos lectores no estaban deseosos de idealismos cortesanos y buscaban en la obra literaria elementos más acordes con los tiempos que corrían.

El *Roman de la Rose* se convierte en el centro de la discusión de Heron y Claudia porque ambos tienen una concepción diferente del amor. La joven Claudia quiere mantener su virginidad: es su ideal de amor puro. El hecho de que ésta no conociese el *Roman de la Rose*, le sirve a Koningsberger para introducir un fragmento con el argumento, aunque éste no sea muy preciso.

En el *Roman*, un joven entra en un precioso jardín repleto de árboles, animales, arroyos y fuentes. Ociosa le abre las puertas y conoce al dios Amor y a todo su séquito, formado por Belleza, Riqueza, Generosidad, Franqueza, Cortesía, Ociosidad y Juventud, que son el conjunto de cualidades que debe tener el amor cortés. El joven observa que Amor, provisto de un arco y flechas, está siguiéndolo. Las cinco flechas que le clava son Belleza, Sencillez, Cortesía, Compañía y Buena Cara. Posteriormente, el dios cierra el corazón del joven con una llavecita y le enseña los mandamientos del Amor. Para poder afrontar el mal de amores, el joven es acompañado por Esperanza y por tres bienes que le proporcionarán gran alivio: Dulce Mirada, Dulce Pensamiento y Dulce Conversación. El joven, desconsolado por las penas del amor, le pide a Buen Recibimiento ayuda para poder coger la rosa a la que ama. Pero Rechazo, acompañado por Mala Lengua, Vergüenza y Miedo, le impide acercarse.

Heron de Foix le explica a Claudia el argumento (Koningsberger 1971: 93) con estas palabras:

Le recité el poema lo mejor que supe: acerca del caballero rondando por el misterioso jardín en busca de la rosa, ayudado por un grupo de hermosas muchachas llamadas Esperanza, Dulce Pensamiento, Dulce Voz, Humilde Súplica, Lícito Empeño y otros

UN PASEO POR EL AMOR Y LA MUERTE

nombres semejantes. De repente, aparecieron por el jardín tres mujeres cuyos nombres eran Peligro, Miedo y Vergüenza.

A pesar de la ayuda de Franqueza y Piedad, el joven no consigue besar la rosa que tanto desea. Venus, enemiga de Castidad, ayuda a que el joven pueda cumplir su deseo (Lorris 1985: 222):

Venus, que mantiene incesante guerra con Castidad, vino en mi socorro: es la madre del dios de Amor, que ha auxiliado a muchos enamorados; en la mano derecha llevaba una ardiente tea, cuyo fuego ha encendido a numerosas damas.

Entonces Celos construye una muralla para proteger los rosales y encierra a Buen Recibimiento en una torre para que no pueda brindar su ayuda al joven.

La conquista de la rosa que narra Heron a continuación se produce en la parte del *Roman* de Jean de Meun,⁹ ya que Lorris interrumpe su narración tras el beso. Venus se acerca, dice Heron (Koningsberger 1971: 93-94), y consigue que el joven coja la rosa:

[...] se presentaron poderosos aliados: Venus, e incluso la misma naturaleza. Esta última mandó a su sumo sacerdote en representación suya. «He venido para excomulgar a todos los enemigos del amor [...] ya que la naturaleza no quiere a la mujer sin un hombre, ni que le satisfaga sus apetitos con uno solo. Las vírgenes y las mojigatas serán arrojadas al infierno». Dichas estas palabras, Venus, desde el cielo, lanzó su antorcha. Poco después, el castillo que había en el jardín, la campiña, la ciudad, en una palabra, todo el universo estaba en llamas. Sin embargo, todas las llamas eran invisibles. Cuando el incendio estaba en todo su apogeo, una de las muchachas, de nombre Buena Acogida, condujo al caballero al lugar donde crecía una rosa y le permitió cogerla.

9. Venus incendia la fortaleza donde están Buena Acogida y las rosas: «Venus no tarda más. Deja volar el dardo envuelto en llamas y emplumado para volver locos a los del castillo. Mas sabed que Venus lo lanzó con tal destreza que nadie pudo verlo, por muy atentamente que mirase. Los de dentro quedaron aturdidos al ver el dardo en llamas. El fuego se apodera de la fortaleza y todos se tuvieron por presos: «¡Traición, traición!», gritan todos, «¡muertos somos, ay, ay! ¡Huyamos lejos de este país!» Y todos arrojan sus llaves allí mismo» (Meun 1986: 389-390).

El joven, finalmente, consigue coger la rosa: «Cogí el rosal por las ramas más flexibles que el mimbre, y cuando pude sujetarlas con ambas manos, suavemente y sin pincharme, las sacudí, pues no hubiera podido coger el capullo sin moverlas. Las moví y agité todas, sin destrozar una sola, que no deseaba romperlas. Tuve que cortar un poco la corteza, porque de otro modo era imposible alcanzar el don que tanto ansiaba. Al final, no os digo más, derramé un poco de simiente al sacudir el capullo. Fue cuando lo toqué por dentro, tras dar la vuelta a los pétalos, pues deseaba hurgar tan a fondo en la flor como debe ser. Entonces mezclé tanto las semillas que no se podían desenredar, de forma que hice crecer y ensancharse todo el tierno capullito [...] cogí alborozado la flor de aquel lindo rosal frondoso. De este modo conseguí la rosa roja» (Meun 1986: 397-398).

ROCÍO VILCHES

La contrariedad de la joven con las ideas que Heron le expresa (Koningsberger 1971: 94) queda de manifiesto:

El amor puro es espiritual y el mixto es grosero. ¡Vaya con vuestras rosas! Una rosa es para ser admirada. Si se la manosea, pierde todo su frescor y su fragancia y se marchita.

Estos dos tipos de amor que diferencia Claudia son justamente los que distinguen las partes del *Roman* escritas por Lorris y por Meun respectivamente. Este contraste entre el ideal cortés y la nueva concepción del amor preconizada por Meun, dará lugar a debates en la corte de Francia sobre cuál de los dos amores es preferible para el verdadero noble: el cortés o el que aparece en el *Roman* de Meun. Cristina de Pisan, por ejemplo, inicia una polémica literaria al escribir una epístola poética en la que agrupa las quejas de las mujeres por los engaños de los hombres y rechaza la enseñanza del *Roman*. Sin embargo, la obra tiene muchos defensores, entre los que se encuentran Jean de Montreuil y el preboste de Lila. El teólogo de la Universidad de París, Jean Gerson, también toma parte en esta polémica considerando la obra una fuente de toda inmoralidad (Huizinga 1984: 165-170).

Para Claudia, el amor puro entre dos personas es solamente espiritual, pero para Heron el amor también es el deseo y la sensualidad, como vemos en el siguiente diálogo (Huston 1969):

Claudia: -El deseo es hermoso siempre que no te habitúes a él.
Es una flor que no se cortará hasta que muera.

Heron: -Yo creo lo contrario. El deseo crece en su realización y nos causa ese placer.

Claudia: -TÚ estás hablando del amor terrenal. Sé que es placentero, pero ese placer es sólo terrenal. [...] Espiritualmente, el amor entre dos seres es amor puro.

HERON: -¿Me permites entonces amar tu belleza?

[...]

Claudia: -Si tú crees que soy bella es por la belleza de mi alma, de mi corazón, no por mi cuerpo.

Las dos concepciones del amor que simbolizan Heron y Claudia no son, en cambio, un obstáculo para que la relación siga su curso y culmine con una boda. Efectivamente, tras huir de la casa de Robert, primo de Claudia, que ha sido asesinado, la pareja se refugia en un monasterio. Los monjes separan a los jóvenes en estancias diferentes y advierten de la vida ascética que deberán llevar. Ante la intención de casarse en la iglesia de este monasterio, el sacerdote aduce excusas diferentes en el libro y la película. En la obra de Koningsberger la negativa se produce porque, según ellos mismos han dicho, son primos, y para casarse, por tanto, les haría falta un permiso especial del Papa. En la

UN PASEO POR EL AMOR Y LA MUERTE

película, sin embargo, los expulsan de la comunidad porque la finalidad de su orden es la mortificación de la carne y no pueden permitir esa liviandad.

Tras la huida de los monjes, Heron y Claudia se quedan solos y deciden no seguir huyendo de su propio destino. En ese momento, tras buscar velas en la capilla del monasterio, se casan en la más absoluta soledad, aspecto reflejado en la película y el libro.

Como conclusión, cabe destacar la fidelidad a la novela en la versión cinematográfica. En efecto, el planteamiento de Hans Koningsberger es el mismo que utilizará Huston en su película. Tanto la intencionalidad como los personajes y el curso de la acción se respetan fielmente. Solamente se han llevado a cabo las alteraciones que hemos ido viendo, las cuales no suponen un cambio en la finalidad de la obra.

Ambas versiones nos muestran la esencia de esta historia, tanto en su trasfondo histórico como en la relación amorosa de Heron y Claudia, un romance entre dos personas de mentalidad opuesta, que ha sido muy bien expresada tanto en la obra de Koningsberger como en la película. Claudia es el símbolo del pensamiento feudal, ya que pertenece a la alta nobleza y persigue unos ideales de clase que son radicalmente opuestos a los de Heron, un joven soñador que representa la ideología burguesa que en este momento empieza a surgir. En esta tensión entre dos concepciones tan diferentes de la vida, en algunos momentos es Claudia quien intenta atraer a Heron, tratando de involucrarlo en una lucha contra los campesinos que al joven le resulta ajena e injusta, como hemos podido ver en sus reflexiones. Los deseos de vengar la muerte de su padre hacen que Heron abandone su camino inicial hacia el mar. En otros momentos es el joven enamorado quien acerca a Claudia hacia sus sueños de libertad, ya que en varias ocasiones está dispuesto a dejar el camino de venganza que su amada le impone. Por ejemplo, después de la horrible matanza de campesinos en la que Heron participa, éste recapacita sobre lo ocurrido y decide dejar esa lucha apoyado por Claudia, que cede ante un espectáculo que también considera grotesco y movida por el temor de perder a su amado. Sus concepciones del amor, feudal y burguesa, cortés y anticortés, responden a su conciencia de clase. Sin embargo, superadas estas diferencias, llegan juntos al final de sus vidas. Cuando el ataque campesino es inminente y se encuentran solos en el monasterio, saben que van a morir:

[...] en medio de aquella sangrienta convulsión que asolaba Francia no teníamos escapatoria. Sin embargo, éramos felices pues cada uno sabía lo que el otro pensaba. Gozada nuestra hora, para nosotros era como si el tiempo se hubiese detenido.

(Koningsberger 1971: 217).

Oímos el sonido de la muerte aproximarse. Lo envolvió todo. La muerte llegó para quedarse. Pero no teníamos miedo.

(Huston 1969).

ROCÍO VILCHES

El paseo por el amor y la muerte ha llegado a su fin. Al elegir el camino del amor, Heron y Claudia han perdido el miedo a la muerte.

Rocío VILCHES FERNÁNDEZ
 Universidad de Alcalá
 Centro de Estudios Cervantinos

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAR EZQUERRA, Carlos (1991), *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de Mitología Artúrica*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2002), «Raíces medievales de los libros de caballerías», *Edad de Oro*, xxi, pp. 61-84.
- COLUNGA CUETO, Alberto & Eloino NACAR FUSTER, eds. (1999), *Sagrada Biblia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos. [5ª ed., reimp.]
- CONTAMINE, Philippe (1989), *La guerra de los Cien Años*, Barcelona, Oikos-tau.
- CUESTA TORRE, M^a Luzdivina (1994), *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, León, Universidad.
- D'AMICONE, Giulio (2005), «Paseo por el amor y la muerte», *Dirigido por...: Revista de cine*, 345, pp. 46-47.
- HUIZINGA, Johan (1984), *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos xiv y xv en Francia y en los Países Bajos*, Madrid, Alianza Editorial.
- HUSTON, John, dir. (1969), *Paseo por el amor y la muerte*, 20th Century Fox. [DVD]
- KONINGSBERGER, Hans (1971), *Caminando con el amor y la muerte*, Barcelona, Bruguera. [1961]
- LORRIS, Guillaume de (1985), *Le roman de la Rose (El Libro de la Rosa)*, ed. de Carlos Alvar, Barcelona, Quaderns Crema.
- LORRIS, Guillaume de y Jean de MEUN (1986), *El Libro de la Rosa*, prólogo de Carlos Alvar, traducción de Carlos Alvar y Julián Muela, apéndice de Alfred Serrano i Donet, Madrid, Siruela.
- LOYN, Henry Royston, ed. (1998), *Diccionario Akal de Historia Medieval*, Madrid, Akal.
- OVIDIO NASÓN, Publio (1964), *Metamorfosis*, texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira, Barcelona, Ediciones Alma Mater, S. A.
- PERROY, Edouard (1982), *La guerra de los cien años*, Madrid, Akal.
- W. AA. (2005), «Lo mejor de Huston», *Dirigido por...: Revista de cine*, 344, p. 45-