

El retablo de los Hermanos Marx: una poética materialista

Pablo Huerga Melcón. Universidad de Oviedo (España).

Recibido 20/02/2026 • Aceptado 30/03/2026

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-3181-3218>>

Resumen

El artículo propone una interpretación materialista de la célebre escena del camarote de *Una noche en la ópera* (1935) protagonizada por los Hermanos Marx. Frente a la lectura habitual que la entiende como un simple gag de acumulación caótica, este trabajo sostiene que la escena construye deliberadamente una composición visual. A medida que los personajes se introducen en el reducido espacio, sus cuerpos quedan dispuestos formando una suerte de *tableau vivant*. Esta disposición permite interpretarla como una configuración profana del motivo pictórico del Descendimiento de Cristo, particularmente del cuadro de *El Descendimiento* de Rogier van der Weyden (antes de 1443). El gag cinematográfico aparece así como una integración desacralizada de una forma visual clásica.

Palabras clave: Hermanos Marx, camarote, descendimiento, Rogier van der Weyden, poética materialista.

Abstract

The Marx Brothers' altarpiece: a materialist poetics

The article develops a materialist interpretation of the famous stateroom scene in *A Night at the Opera* (1935) starring the Marx Brothers. Instead of viewing the sequence merely as a chaotic accumulation gag, the study argues that it is constructed as a deliberate visual composition. As characters progressively enter the cramped cabin, their bodies become arranged in a configuration resembling a *tableau vivant*. This arrangement allows the scene to be interpreted as a profane parody of the pictorial theme of the Descent of Christ from the Cross, particularly recalling *The Descent from the Cross* by Rogier van der Weyden. The cinematic gag thus emerges as a comic and desacralized reinterpretation of a classical visual form.

Key words: Marx Brothers, stateroom, descent, Rogier van der Weyden, materialist poetics.

El retablo de los Hermanos Marx: una poética materialista

Pablo Huerga Melcón. Universidad de Oviedo (España).

Recibido 20/02/2026 • Aceptado 30/03/2026

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-3181-3218>>

1. En este artículo, propongo un ensayo de hermenéutica materialista de la conocida escena del camarote de los hermanos Marx, que aparece en la película, *Una noche en la ópera* (EEUU, 1935). Este icono cinematográfico se ha convertido en un paradigma proverbial con el que invocamos el caos, la estrechez, el exceso. El gag parece autosuficiente. Un camarote mínimo se abre como una trampa y comienza a recibir cuerpos, oficios, objetos, una procesión creciente de intrusos que acaban por abolir la lógica del espacio. Uno ríe porque el cuarto no puede contener lo que contiene. Ríe, en el fondo, porque el mundo se vuelve físicamente absurdo. El efecto cómico se produce por la ruptura de la circunspección de la acción. Así ocurre cuando inundamos un camarote mínimo con más de diez personas que vienen a hacer las cosas más insospechadas.

Primero se introduce un baúl enorme en el que van metidos Harpo, Chico y Ricky; luego van entrando hasta doce personas más, los protagonistas de la película y varios trabajadores del servicio del barco. La escena se monta con dos tipos de planos, el plano del pasillo por el que vemos cómo van llegando todos los personajes, y otro plano que nos permite ver todo el camarote como a través del cristal de un terrario de hormiguero. El paso de un plano al otro se da a través de Groucho que va abriendo la puerta y deja entrar a todos los personajes.

Entran dos mujeres del servicio de habitaciones vestidas de blanco. Luego el fontanero, que viene a comprobar la calefacción. Entra otra empleada a hacer la manicura, que se sienta tranquilamente en medio del tumulto. Luego viene el ayudante del fontanero, de dimensiones homéricas. Todo ello, mientras Harpo empieza a tensionar toda la escena actuando como si estuviera inerte, cayéndose para los lados y sostenido en pie apoyándose entre los demás. Mientras unos tratan de que

no caiga, otros lo sostienen o tratan de apartarlo, simplemente, llevando adelante la misión que cada uno tiene en el camarote, que, además, incluye una cama.

Entra una viajera que busca a su tía Micaela y que quiere telefonar. Luego, la mujer de la limpieza con su fregona. Más adelante, los cuatro camareros con sus bandejas y, cuando ya están todos dentro, vemos llegar por el pasillo a la Sra. Claypool, que abre la puerta y desborda el camarote como si fuera la rotura de una presa. Se dice que Billy Wilder le hizo un homenaje en la maravillosa *Con faldas y a lo loco*, cuando en la litera de Jack Lemmon (Dafne) en el tren, comienzan a subir muchas de las chicas de la orquesta para beber.

2. Ahora bien, mirando la escena con detenimiento y analizando su despliegue, creo, y esta es la tesis en este ensayo, que hay algo más que una simple acumulación cuantitativa de personas. Si tenemos en cuenta no solamente el hecho de la acumulación caótica de gente, sino cómo entran, cómo se acomodan, cómo quedan colocados, entonces creo que se puede decir, a pesar del aparente caos, que la escena está concebida de manera tal que la «acción» se realiza con el fin de configurar una «composición» particular, específica. Y creo que esta composición, precisamente, estaría sirviendo como modelo y estructura conformadora de todo el proceso de la escena.

Por momentos, los cuerpos dejan de moverse y se encajan. Se congelan en posiciones improbables, violentadas por el espacio, pero, al mismo tiempo, sorprendentemente legibles, casi escultóricas. Parece como si cada figura encontrara un lugar, no por comodidad, sino por necesidad formal en la composición del espacio. Como si el camarote no fuera ya un cuarto, sino una caja escénica, un marco rígido que obliga a las figuras a convertirse en una especie de relieve.

La cámara, además, colabora en esa sensación al utilizar la frontalidad, porque con ello reduce la profundidad, generando una sensación de vitrina grotesca, de fotografía o pintura. El camarote se comporta como una hornacina. Uno empieza a sospechar que el gag ha dejado de ser solo un gag y se está comportando como un género visual antiguo. Algo opera por debajo: una gramática plástica de siglos.

Desde el principio de la escena hay un elemento decisivo que articula toda la acción: la figura de Harpo, que aparece dormido y metido en un cajón perfectamente

guardado dentro del baúl. Lo sacan del cajón, se echa en la cama y aunque toca la bocina para pedir dos huevos duros, Harpo sigue medio dormido.

Todo lo que ocurre, todos los personajes y las cosas que entran, tienen que actuar en función de esa presencia semi-inerte de Harpo hasta que, en el centro de la masa, en el clímax de la escena, adopta una pose imposible de confundir con la simple torpeza o la casualidad.

Harpo no es que haga algo sino que es llevado y zarandeado por los demás. En su pasividad hay un matiz inquietante y burlón, pues no parece dormido, sino dormido-muerto, ese umbral ambiguo que el *slapstick* explota sin piedad. Harpo es, de pronto, una cosa entre cosas, un peso muerto que obliga al resto a sostener, girar, recolocar. Y el conjunto se ordena —de manera involuntaria— alrededor de ese cuerpo blando y diagonal que nunca se acaba de caer al suelo.

Lo que ocurre en el momento culminante de la escena, justo antes de que se abra la puerta y se desbarate la composición, creo que cambia el estatuto de la escena. Ya no es simplemente «una habitación abarrotada». Al entrar los camareros con sus bandejas en alto, el sonámbulo Harpo se recuesta sobre ellas para seguir dormido. Es ahora cuando la escena se puede reinterpretar como una operación, como un proceso a través del cual se estaría configurando una instantánea fotográfica, porque los cuerpos, de pronto, quedan congelados brevemente en una pose que ya se manifiesta y se contempla a la altura de nuestros ojos como un cuadro en el que se observa una composición. En el caos se comienza a dibujar una liturgia.

3. No dudo de que pueda tratarse de un efecto ilusorio o de una proyección retrospectiva. Pero me parece que la escena insiste. Con una crueldad cómica muy precisa introduce una serie de elementos que hay que elegir y que me parece que responden a esa finalidad. No se trata solo de una cita social arruinada por intrusos.

Pero ¿por qué ha entrado un fontanero, luego su ayudante, también la señora de la limpieza con su fregona y finalmente los camareros con sus bandejas? ¿Qué hace toda esa gente ahí? A los camareros los han llamado, tiene sentido, pero hay muchos elementos cuya presencia no tiene ninguna lógica salvo, me parece, si entendemos que hay una finalidad prevista en todo el proceso.

Si nos fijamos en el fontanero y su ayudante resulta que la tubería está precisamente situada en el medio del camarote y arriba. El ayudante del fontanero de repente tiene que situarse en la parte más alta de la escena. Desde luego, precisamente por estar ante una comedia, la presencia de todas estas personas, el hecho de que se empeñen en entrar, todo cabe en la medida en que todo contribuye a romper la circunspección de la acción... «¡y dos huevos duros!».

Pero más allá del efecto cómico, la colocación de cada uno de los personajes se intuye que obedece a una lógica plástica que se está construyendo: la escena ya no propone solo personajes, sino más bien funciones formales. Y el ayudante del fontanero cumple una que me parece clave. Situado absurdamente en la parte más alta de la escena, agarrado a la tubería, verticaliza el conjunto, esgrime su herramienta y remite a una operación que nos indica el camino para la interpretación porque, en medio del caos, vemos que se queda extrañamente quieto en una pose articulada ya con la del resto de los personajes.

En este momento es cuando comienza a perfilarse la hipótesis hermenéutica con claridad. Todo lo que ocurre, lo que se está viendo, no es solo una escalada de comicidad. En verdad lo que se está construyendo en la escena es un *tableau vivant*, un retablo profano. Lo que la escena del camarote está proponiendo es una reconstrucción cinematográfica en clave de comedia de una gran escena sagrada del arte pictórico occidental en su propio proceso de configuración.

4. Todos los elementos y su disposición nos remiten, tal es nuestra tesis, a una parodia maravillosa de la escena del Descendimiento de Cristo. Pero no sólo al tema del Descendimiento en sus múltiples manifestaciones artísticas, sino particularmente a uno en el que, además de todos los elementos figurativos, el espacio se vuelve deliberadamente irreal, casi inexistente; donde los cuerpos, apretados contra el plano del espectador, parecen tallados dentro de una caja.

El modelo que me parece que está detrás no sería tanto el de Rubens (1612), con el que tiene, no obstante, bastante congruencia, sino el *Descendimiento* de Rogier van der Weyden (1440, aproximadamente), que podemos contemplar en el Museo del Prado; porque este *Descendimiento* está concebido precisamente como cajón de retablo, como teatro de altorrelieve.

En la construcción del cuadro, siguiendo la información procedente de los evangelios, el pintor imita los altares habituales de la época, que normalmente eran cajas escultóricas, no pinturas. Estas cajas de madera estaban llenas de esculturas policromadas, pero el artista quiere que su pintura reproduzca esas cajas escultóricas. Inserta las figuras generando una impresionante sensación de volumen, de relieve, con un efecto realista, de veracidad, que se observa en todos los detalles.

El problema que afronta el pintor consiste precisamente en encajar un gran número de personajes y la propia escena, la acción del descendimiento del cuerpo inerte de Cristo, con todos los detalles, en una tabla de dimensiones no muy grandes determinadas por el lugar donde se tiene que ajustar el resultado.

Es curioso porque según la información de los evangelios, que es escasa, la historia de las diferentes representaciones pictóricas de esta escena nos indica un progresivo aumento del número de personajes, como si la propia escena del camarote recogiera a cámara rápida ese mismo proceso histórico, desde composiciones con tres figuras, Cristo, José de Arimatea y Nicodemo, a los que luego se añade la Virgen, el apóstol Juan, María Magdalena y otros.

Según los evangelios, José de Arimatea envuelve el cuerpo de Cristo en un paño blanco de lino, como ocurre también con Harpo. Las camareras que entran en el camarote vienen con varias sábanas y toallas blancas y una de ellas se enzarza con el cuerpo de Harpo, que se apoya en ella mientras ella intenta desplegar una sábana.

La ilusión de profundidad se alcanza en el plano del cuadro de un modo impresionante, algo que en la escena del camarote resulta natural. *El Descendimiento* tiene, además, el mismo punto de vista de la escena del camarote. El cuerpo de Cristo está sostenido por los personajes en una pose con las piernas unidas, subrayando su situación suspendida y sostenida, igual que Harpo al apoyarse en las bandejas. El camarote en tres dimensiones, al contrario, nos hace regresar hacia la idea de la representación de un cuadro en un plano, en una superficie, por unos instantes, antes de que todo se desbarate, porque en el camarote cinematográfico el tiempo no se detiene.

5. No sé si sería necesario «probar» que los Hermanos Marx tuvieron en cuenta este cuadro como fuente literal de inspiración. Pero lo cierto es que la cultura visual de la

escena —vodevil, tabla teatral, gag coral— ya arrastra esa tradición. La comedia física aprendió pronto a ser, ella misma, pintura en movimiento. En todo caso, creo que el parecido no es superficial, me parece que es estructural. El camarote funciona como la caja del retablo; y los cuerpos funcionan como piezas de una escultura comprimida que se expresa en la pantalla como el cuadro, en un plano lleno de artificios que genera la ilusión de profundidad.

De hecho, si nos fijamos en el penúltimo plano, si paramos la escena justo antes del final, vemos que la línea horizontal superior que enmarca la escena del camarote queda sobrepasada por el ayudante del fontanero situado en el centro, del mismo modo que ocurre con el ayudante encaramado en la cruz en el retablo.

Sin embargo, faltaría el signo que pudiera terminar de cerrar el análisis hermenéutico. Porque ahora ya no me parece casual el hecho de que la señora de la limpieza sostenga heroicamente en pie el palo de la fregona y que los camareros se empeñen en mantener las bandejas en alto en medio del caos. Harpo se agarra a la fregona justo en el punto en el que las dos formas se cruzan formando una cruz. No es una cruz proclamada, sin duda, pero sí es una cruz conformada por los utensilios que se han introducido, cuando se ven desde el punto de vista del espectador; utensilios de *attrezzo* doméstico, como el palo de la fregona y la línea generada por las bandejas.

Por lo demás, la señora de la limpieza coloca su brazo verticalmente, la misma posición, exacta, que tiene el brazo de Cristo en el retablo. Me parece que esta forma efímera de la escena manifiesta el secreto hermenéutico con una carcajada en la que aquello que en la pintura era madero trascendente aquí es un palo de limpieza y la bandeja del camarero. El símbolo se hace inmanente, sin circunspección. Baja —como el cuerpo de Harpo/Cristo baja— al suelo de las labores cotidianas. En el camarote, lo sagrado se reintegra en las humildes tareas de los trabajadores que mantienen el orden de las cosas.

Y es precisamente en ese descenso donde la escena alcanza su potencia. De hecho, el cine cómico temprano, heredero del vodevil, opera con cuerpos «componibles» y muchas veces el gag se construye como una imagen, como una viñeta.

Las Tres Marías podrían ser las camareras, la Virgen sería, junto con san Juan, la mujer de la manicura y Groucho. Otro detalle impresionante es que el ayudante del fontanero ocupa el mismo lugar que la figura del «ayudante» en el cuadro de Van der

Weyden, por encima del rectángulo del retablo, con la cruz, mirando con piedad hacia abajo, igual que el ayudante del fontanero.

El fontanero sería el propio Nicodemo, que sobresale un poco hacia arriba en la parte central. José de Arimatea podría ser Chico y María Magdalena la muchacha que entra en busca de su tía Micaela, las dos situadas a la derecha de la escena o del cuadro, y un tanto ensimismadas, María con su aflicción, y la muchacha tratando de hablar por teléfono con su tía. María Salomé podría ser también la mujer de la limpieza.

En todo caso, no hay ni tiene por qué haber, me parece, un encaje total de elementos, porque, entre otras cosas, los hermanos Marx han añadido al conjunto nuevos personajes, siguiendo la tradición. Y hacen, claramente, su propia interpretación cinematográfica del retablo.

6. Lo que los Hermanos Marx estarían realizado aquí es una inversión profana de una iconografía central del cristianismo. En *El Descendimiento* el cuerpo sin vida de Cristo es tratado con solemnidad, sostenido por unas manos que participan en un duelo colectivo. Aquí el cuerpo es sostenido por manos que participan en un colapso colectivo. En *El Descendimiento*, la técnica (escalera, sudario, soportes) sirve al misterio; en el *Camarote*, la técnica (tubería, fontanero, utensilios) sirve al absurdo, pero también, me parece, a la composición en la que se inspira. Y la cruz, finalmente, deja de ser trascendencia para ser solamente una composición efímera de bandejas y fregonas que, sin embargo, nos guía en la interpretación.

Así, el *Camarote* —considerado durante décadas como un simple delirio cómico de acumulación disparatada— aparece como algo más exigente: una composición. Un retablo imposible, una tabla desacralizada, un *Descendimiento* vuelto mecánica cómica. Como si estuvieran reconstruyendo el proceso de configuración suponiendo que los personajes tienen que ir entrando y colocándose en el Retablo. No me parece, en absoluto, que la escena sea fruto de la improvisación aunque pretenda parecerlo. Esta escena cómica está construida como reinterpretación de una forma clásica. Y a su través se adivina al final, la antigua y poderosa figura del cuerpo descendido, en el marco cerrado donde la multitud se ve obligada a «esculpirse».

Por eso, cuando la puerta se abre y el bloque humano se derrama hacia el exterior, no asistimos solo al remate de un gag. Asistimos a la ruptura del retablo. Al estallido

de la caja, esto es, a la sucesión del tiempo. Como si por un instante el cine nos recordara que la materia de la que se nutre es esa «semilla inmortal» de formas que atraviesa los siglos y que se manifiesta en el lugar menos esperado, para ser recorrida y configurada no en el espacio sino en el tiempo.

§ Apéndice:



Montaje realizado por el autor para ver las coincidencias.

§ Correspondencias:

Descendimiento (Van der Weyden)		Camarote (Hermanos Marx)	
Función iconográfica en el Descendimiento	Figura(s) en Van der Weyden	Equivalente escénico en el camarote	Papel formal en el gag
Cuerpo central inerte	Cristo descendido	Harpo	«Peso muerto»; diagonal blanda; núcleo plástico alrededor del cual se encajan los demás
Soporte principal (portador)	José de Arimatea (figura que sostiene)	Chico-fontanero	Soporte logístico; recoloca; mantiene la estructura del bloque humano
Soporte técnico / operador	Nicodemo + ayudantes	Camareros / encargados / asistentes	Brazos en ángulo, gesto de tarea; hacen “funcionar” el mecanismo del encaje
Operario elevado / ayudante de la escalera	Figura asociada a la escalera	Ayudante del fontanero	Introduce verticalidad e infraestructura: la escena se vuelve fotografía

Figura sublime caída	Virgen desmayada	Manicura	Desmayo social; pérdida de compostura; curva vencida dentro de la masa
Columna expresiva / mediador	San Juan	Groucho	Articula la escena con rostro y palabra; "columna" expresiva del bloque coral
Desconsuelo	María Magdalena	Joven que llama a su tía Micaela	Exceso gestual; subraya la teatralidad del conjunto
Coro de dolientes	Santas mujeres / asistentes	Intrusos finales	Corona de rostros y manos; saturación del friso
Instrumentos del sacrificio	Maderos, sudario, escaleras	Fregona, bandejas, Sábanas	Transformación profana del símbolo: la cruz como cruce de objetos

Bibliografía

- Almendros, Néstor (1992), *Cinemanía: ensayos sobre cine*. Barcelona, Seix Barral.
- Balló, Jordi; y Pérez, Xavier (1997), *La semilla inmortal: los argumentos universales del cine*. Barcelona, Anagrama.
- Bazin, André (2014), *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp.
- Benet, Vicente J. (2006), *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona, Paidós.
- Gubern, Román (2002), *Máscaras de la ficción*. Barcelona, Anagrama.
- Gubern, Román (1996), *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*. Barcelona, Anagrama.
- Gubern, Román (1989), *Historia del cine*. Barcelona, Lumen.
- Huerga Melcón, Pablo (2015), *La ventana indiscreta*. Gijón, Rema y Vive.
- Huerga Melcón, Pablo (2011), *La otra cara del Guernica*. Gijón, Zahorí.
- Saxl, Fritz (1989), *La vida de las imágenes*. Madrid, Alianza.
- Tarkovski, Andréi (2015), *Esculpir en el tiempo*. Madrid, Rialp.

