

El mito político e institucional de España en el cine clásico: de «España fue la Roma del siglo XVI» a «Esto no es España»

RESUMEN

La historia de las instituciones políticas en España, y de la propia España como concepto político, cuenta con una amplia gama de aproximaciones literarias, legales y culturales en el cine clásico. Este artículo aporta una revisión de esta materia y muestra cómo el profundo interés en el mito y en el pasado político de España que encierra el cine obedece a un interés no menos profundo en su realidad política presente.

PALABRAS CLAVE

España, instituciones, cine, mito, política.

ABSTRACT

The history of the political institutions of Spain, and of Spain as a political focus, shows a full range of perspectives in the classical cinema, literary, legal and cultural. This article provides an overview of this subject, and shows the intense interest in Spain's political past and myth of the cinema as a preoccupation no less intense in his political present.

KEYWORDS

Spain, institutions, cinema, myth, politics.

Recibido: 27 de febrero de 2016.

Aceptado: 20 de mayo de 2016.

SUMARIO: I. *La Inquisición queda tan lejos...* La gentil, cultivada y amistosa España del conde de Pimentel y del duque de Guzmán. II. *España tiene una misión mundial.* La «España símbolo» frente a la «España real». III. *Esto no es España, esto es Inglaterra.* España, la ley, y el poder.

I. LA INQUISICIÓN QUEDA TAN LEJOS... LA GENTIL, CULTIVADA Y AMISTOSA ESPAÑA DEL CONDE DE PIMENTEL Y DEL DUQUE DE GUZMÁN

«Yo creo en el genio de Castilla y en el genio político de nuestra raza, sobre todo, señores, desde que he estado en contacto con América. Desde el Colorado, en el centro del Colorado, le señalan a uno, cerca del meridiano 40, donde está el fuerte Vázquez, hasta dónde llegó por el norte la línea de expansión del espíritu hispánico, que en el sur comienza con la Tierra del Fuego. Cuando se baja del Colorado a Nuevo México, en medio de bosques vírgenes, hay una ciudad, Santa Fe, y en aquella ciudad, una noche, descendientes de españoles, señoras y señores, me hicieron sentir la más intensa emoción histórica que como español he experimentado: sensación de escalofrío. Sólo siendo muchacho había sentido una emoción pareja, aun cuando no tan intensa. En la montaña Saleve, en los años juveniles, me dijeron, señalando al Jura: ‘Por allí pasó César’. En Santa Fe, en Nuevo México, señoras y señores, me decían: ‘Por allí pasaron los conquistadores’. Y la línea por donde pasaron los conquistadores era una línea de fundaciones; y cuando se entra en México se tiene de continuo la impresión de que nuestra España fue la Roma del siglo XVI: calzadas, acueductos, escuelas; ¡las únicas piedras del siglo XVI y del siglo XVII que hay en todo el continente americano son nuestras! Es el genio político de Castilla».

Era el 28 de agosto de 1931, hace ahora ochenta y cinco años, cuando Fernando de los Ríos, ministro de Justicia en el gobierno provisional de la II República, se unía al debate constitucional para delimitar la identidad española en unos términos que sobrepasaban ampliamente el mero análisis histórico. Decía Manuel García Pelayo que el mito responde a una vivencia dramática de la realidad, de manera que allí donde el pensamiento racional analiza causas y efectos dentro de un proceso dialéctico, a la luz de una consideración lógica sometida a una comprobación empírica, la mentalidad mítica interpreta la realidad sociohistórica como la resultante de una pugna de potencias que no pueden ser explicadas racionalmente, aunque ello no se reconozca explícitamente en las culturas que se sustentan sobre patrones racionales¹. Es evidente que, en las

¹ MARTÍNEZ BARRIO, D.: *Memorias*. Barcelona. 1983, p. 52. «...se inicia realmente una nueva etapa histórica en España; se inicia porque la que hasta ahora había dado su forma jurídica a la personalidad estatal española había sido Castilla; Castilla, que desde que nace históricamente, tal vez por una necesidad (sin duda, no tal vez), organiza el Estado en forma centralista; y si ahora Castilla se siente convencida de que es eficaz, históricamente, una nueva estructura del Estado, ¡ah!, entonces, como Castilla, para mí, simboliza el genio político español, y no creo que haya en

mismas semanas en que los constituyentes de 1931 plasmaban una idea de España, las evidencias históricas que permitían vincular la grandeza de España a la prosecución del proceso civilizador de Occidente desde su matriz en la Antigüedad clásica se nutrían también de una propensión mítica. Mítica, pero política, porque el más profundo proceso de transformación democrática del Estado en la historia de España fijaba unos perfiles históricos muy nítidos.

Fernando de los Ríos, en todo caso, no sostenía precisamente una afirmación aventurada, ni en términos de interpretación de la historia, ni de enfrentamiento con las grandes corrientes de la opinión y del pensamiento. Porque decir que España había sido la Roma del siglo XVI era en 1931 una afirmación que disfrutaba de un significativo crédito fuera de España. Cuando se examinan las grandes producciones cinematográficas que tanto en Estados Unidos como en Europa habrían de referirse a la España del Siglo de Oro en los años de la II República, se constata que su valoración venía a coincidir, en el análisis de la historia, en el espíritu del tiempo, e incluso en la sensibilidad política, con la pronunciada en sede parlamentaria por el estadista rondeño.

España no se encontraba precisamente huérfana de tratamiento o de efusiva devoción por las grandes manifestaciones de la cultura de masas. Hasta el nacimiento del cine, y durante más de dos siglos, la ópera se había convertido en la expresión artística en donde más reiteradamente se expresaba, no ya el interés, sino la pasión por España de los artistas no españoles. Y hasta extremos sorprendentes. Ninguna otra gran nación europea –con la solitaria excepción de Italia, pero Italia es la nación de la ópera por excelencia– había merecido la atención de la práctica totalidad de los grandes compositores: con la excepción de Vincenzo Bellini y de Giacomo Puccini, todos, desde Georg Friedrich Händel hasta Maurice Ravel, pasando por Wolfgang Amadeus Mozart, Gioacchino Rossini, Ludwig van Beethoven –en su única aportación al género, *Fidelio* (*Fidelio*, 1805)– Luigi Cherubini, Franz Schubert, Franz Liszt –también en su única contribución operística, *Don Sancho, o el castillo del amor* (*Don Sanche*, 1824)– Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi, Georges Bizet, Jules Massenet y Richard Wagner. Por no hablar también de compositores tan relevantes como Federico Ricci, Amilcare Ponchielli, o Giuseppe Gazzaniga.

toda España sino el genio político de Castilla, como Castilla es el genio político, esto implica para mí que si auscultamos el alma de Castilla hallaremos que ha surgido en ella un nuevo ideal de Estado, y si ha surgido en Castilla un nuevo ideal de Estado, entonces Castilla y la España castellanizada y todo lo que sigue el guion de la España castellanizada está llamada a grandes empresas históricas».

Cfr: GARCÍA PELAYO, M.: *Los mitos políticos*. Madrid. 1981, pp. 30-31 y 20 y 22: «El mito se expresa en un mitologema, es decir, en un conjunto de representaciones, no tanto manifestadas en conceptos como en imágenes y símbolos, ni ordenadas sistemáticamente, sino confundidas y amalgamadas en un todo... el mitologema añade al objeto atributos que no tiene, margina lo que puede poseer de negativo o de positivo (según que la perspectiva sea amigable u hostil), lo perfecciona con arreglo a su propio patrón, lo abstrae de su condicionamiento histórico hasta darle una realidad intemporal, establece conexiones inexistentes, totaliza un fenómeno parcial, reduce sus complejidades a simplificaciones, etc.; en una palabra, deforma el objeto... pero tiene lo deformado por verdad...».

Pero las óperas, además, no se circunscribían a algunos episodios o escenarios españoles, sino que recorrían todos los territorios y períodos de nuestra historia. Sólo en la Edad Media, *Alfonso y Estrella* (*Alfonso und Estrella*, 1822), de Schubert, se desarrollaba en los orígenes del reino asturiano. *Rodrigo* (*Rodrigo*, 1709), de Händel, en el final del reino visigodo. *Almira* (*Almira, Königin von Kastilien*, 1708) y *Fernando, rey de Castilla* (*Fernando, re di Castella*, 1710-1730), también del compositor de Halle, recreaban los orígenes medievales del reino hispánico. *El Cid* (*Le Cid*, 1885) de Massenet, se ubicaba en la plena Edad Media. *La favorita* (*La favorita*, 1839), y *María Padilla* (*Maria Padilla*, 1841), de Donizetti, en la crisis de la monarquía castellana en el siglo XIV. *El trovador* (*Il trovatore*, 1853) de Verdi, abordaba la resolución de la contienda sucesoria aragonesa después del Compromiso de Caspe, desarrollándose entre el palacio de la Aljafería de Zaragoza y las montañas de Vizcaya en donde habitaban los zingaros. *Los abencerrajes* (*Les Abencérages ou l'Étendard de Grenade*, 1813), de Cherubini, estaba ambientada en la caída del reino de Granada en poder de Castilla. Y, finalmente, *Parsifal* (*Parsifal*, 1882) de Wagner comenzaba «en un castillo del Norte de la España gótica», lo que permite su reivindicación por todas las tierras del tercio Norte peninsular, aunque, dada la amistad de Wagner con el pintor de Santander Rogelio de Egusquiza, los cántabros reclamamos, en buena lógica, la identidad de los pensamientos del compositor nacido en Leipzig con nuestra tierra.

En la Edad Moderna, *Ernani* (*Ernani*, 1844), de Verdi, se localiza en el reinado de Carlos V en el Norte de la Corona castellana. *Don Carlos* (*Don Carlo*, 1867), también del compositor de Roncole, se ubica en el reinado de Felipe II, y entre Aranjuez y Madrid. La Mancha era recorrida por el *Don Quijote* (*Don Quichotte*, 1910) de Massenet a comienzos del siglo XVII. En el mismo siglo, y en Sevilla, se ubicaba la acción de *Don Juan* (*Don Giovanni*, 1787), de Mozart. *La fuerza del destino* (*La forza del destino*, 1862), de nuevo Verdi, tenía lugar el virreinato del Perú y la corte madrileña en el comienzo del siglo XVIII. *Las bodas de Fígaro* (*Le nozze di Figaro*, 1786) de Mozart, *Fidelio* de Beethoven, y *El barbero de Sevilla* (*Il barbiere di Siviglia*, 1816), de Rossini estaban ambientadas en la Sevilla del final del siglo XVIII, en medio de signos de profundo cambio político e institucional. *Los amigos de Salamanca* (*Die Freunde von Salamanca*, 1815), de Schubert, discurría al tiempo que la batalla que tuvo lugar en las inmediaciones de la bella ciudad universitaria, en el tramo final de la Guerra de la Independencia. Y *Carmen* (*Carmen*, 1875), de Bizet, en la Andalucía del segundo cuarto del siglo XIX, tiempos de bandolerismo y de trabajosa construcción del Estado liberal en España. No sólo Andalucía o el romanticismo: España, y con ella toda su historia y todas sus tierras, es el país de la ópera².

El cine guarda grandes similitudes con la ópera. Se trata de formas de expresión artística que recrean la historia, las ideas políticas, y las soluciones institucionales, es decir, de fórmulas que proceden a la reinterpretación e, inclu-

² SAN MIGUEL PÉREZ, E.: *¡España, más España! La vida con la historia*. Madrid. 2011, pp. 77 y ss.

so, a la reinención de la realidad. En la memoria histórica, la ópera y el cine se instalan de manera perdurable³. Su influencia sobre la maduración de las visiones históricas de los procesos políticos e institucionales es profunda. Y, en el caso de España, su historia y su identidad, los propios cineastas son los primeros que no vacilan en sustraerse al legado mítico de todas las formas de creación. En sus conversaciones con Peter Bogdanovich, Orson Welles tiene muy presente una España en donde «sigue cabalgando Don Quijote», un Madrid al que, literalmente, califica como «un paraíso», y la importancia del sentimiento religioso en España y, muy especialmente, en Luis Buñuel, con una lúcida y reveladora definición de su identidad profunda⁴.

Orson Welles es parte destacada de una generación de intelectuales y de creadores que profesa una marcada debilidad por España. Después de 1898, España ya no es una potencia de ámbito mundial y, mucho menos, una amenaza al inminente despliegue hegemónico de los Estados Unidos. Por eso, en 1927, un escritor también estadounidense como Thortorn Wilder puede manifestar en *El puente de San Luis Rey* su consideración por una España virreinal todavía en el siglo XVIII poseedora de su histórico esplendor:

«Don Andrés de Ribera, virrey del Perú, era el resto de un hombre delicioso, destrozado por la mesa, la alcoba, una grandeza de España y diez años de destierro. De joven había formado parte de embajadas a Versalles y a Roma; había peleado en las guerras en Austria; había estado en Jerusalén. Era viudo y sin hijos de una mujer enorme y rica; había coleccionado un poco de todo: monedas, vinos, actrices, condecoraciones y mapas. La mesa le había dado la gota; la alcoba, una tendencia a las convulsiones; la grandeza, un orgullo tan vasto y tan pueril que rara vez escuchaba lo que le decían y hablaba mirando al cielo en perpetuo monólogo...»⁵.

Wilder puede reconocer en el Perú virreinal a personalidades tan modernas como la marquesa de Montemayor, un personaje imprescindible en Lima, enérgica y cultivada, una aristócrata por todos los conceptos adelantada a su tiempo, —«era una de esas personas que han consentido que el corazón se les destroce

³ ISHAGHPOUR, Y.: *Historicité du cinéma*. Tours. 2004, pp. 82 y ss.

⁴ WELLES, O.; BOGANOVICH, P.: *Ciudadano Welles*. Barcelona. 1994, pp. 13, 276 y 303: «Él es ese tipo de intelectual y ese tipo de católico. Es un hombre profundamente cristiano que odia a Dios como sólo un cristiano puede hacerlo y, además, lógicamente, es muy español. Lo veo como el supremo director religioso». Vid. igualmente LEAMING, B.: *Orson Welles*. Barcelona. 1991, pp. 474 y ss., y CAMPARI, R.: *Il fascino discreto dell'Europa. Il vecchio continente nel cinema americano*. Venezia. 2001, pp. 129 y ss.

⁵ WILDER, T.: *El puente de San Luis Rey*. Barcelona. 2004, pp. 139 y 102-103: «Camila iba pasando los años en la rutina de trabajos forzados que es el teatro, salpimentada por unos cuantos no muy limpios asuntos de amor, cuando aquel personaje olímpico (...) la trasplantó de golpe a las deliciosísimas cenas del palacio. Contra todas las tradiciones de la escena y del Estado, adoró a su maduro admirador; creyó que iba a ser feliz para siempre. Don Andrés enseñó a la Perichole muchísimas cosas, y para su brillante y despierto entendimiento ése fue uno de los más dulces ingredientes del amor. Le enseñó un poco de francés, a ser atildada y limpia... El Tío Pío le había enseñado cómo se mueven las damas en las grandes ocasiones; él le enseñó a perder bellamente el empaque. El Tío Pío y Calderón habíanle enseñado a emplear la hermosa lengua española; don Andrés le enseñó el ingenioso argot de El Buen Retiro».

poco a poco, porque se enamoran de una idea varios siglos antes del señalado para su aparición en la historia de la civilización. Se precipitó, contra la obstinación de su tiempo, en su deseo de dar un poco de dignidad a la mujer...»— pero trágicamente fallecida en el histórico accidente del puente de San Luis Rey. Y, así el novelista, especifica el verdadero propósito de la obra:

«... Pero pronto moriremos y con nosotras todo el recuerdo de aquellos cinco que dejaron la tierra, y a nosotras mismas nos amarán un poco de tiempo y nos olvidarán. Mas el amor habrá bastado, y todos los impulsos de amor retornan al amor de donde vinieron. Ni siquiera el recuerdo es necesario para el amor. Hay una tierra de los vivos y una tierra de los muertos, y el puente que las une es el amor, lo único que sobrevive, lo único que tiene sentido»

Cabe deducir por qué la novela de Wilder no fue llevada al cine hasta 2004 con guion y dirección de Mary McGuckian y un reparto encabezado por Robert de Niro, Kathy Bates y F. Murray Abraham, es decir, fuera del espacio histórico del cine clásico. Pero se diría que la memoria de figuras como la marquesa de Montemayor, de mujeres españolas o influidas por España que se convertían en adelantadas a su tiempo, seguía funcionando en 1934, cuando Rouben Mamoulian dirigió *La reina Cristina de Suecia* (*Queen Cristina*), guion de Salka Viertel, S. N. Behrman y H. M. Harwood, y protagonismo absoluto para una Greta Garbo en plenitud, que incorporaba con plena convicción a la legendaria reina, culta, brillante y políglota, que hablaba perfectamente el español, y que tras abdicar habría de convertirse al catolicismo e instalarse hasta su fallecimiento en Roma, y para John Gilbert, el galán por excelencia, en su última gran interpretación, en el umbral de su destrucción por el alcohol, apenas dos años antes de su fallecimiento prematuro, incorporando a don Antonio, conde de Pimentel, embajador de España, maravilloso narrador de toda la luz y la belleza de un país que adivina la reina en su relato ⁶.

Al año siguiente, *El diablo es una mujer* (*The Devil is a Woman*, 1935), de Josef von Sternberg, guion de John Dos Passos y Sam Winston a partir de la novela de Pierre Louys, ubicaba a Marlene Dietrich en 1890 en una España en pleno Carnaval, feliz y despreocupada, al lado de Lionel Atwill, César Romero y Edward Everett Horton, en una simpática trama que incurriría en las iras del mismísimo gobierno español. La actriz berlinesa habría de considerar esta película, sin embargo, y siempre, como su favorita.

Apenas un año después, *La kermesse heroica* (*La kermesse heroïque*, 1936) dirigida en Francia por Jacques Feyder el año del triunfo del Frente Popular, con guion del propio director y de Charles Spaak, padre de Catherine Spaak y hermano de Paul-Henri Spaak, futuro «padre de Europa», primer ministro de Bélgica, vendría a revitalizar esta mirada amable y positiva sobre los españoles, y singularmente en los ámbitos más refinados (el padre de los Spaak había sido director del Teatro Real de la Moneda de Bruselas, templo de

⁶ GRONOWICZ, A.: *Garbo. su historia*. Barcelona. 1990, pp. 334 y ss. Vid. igualmente DI PIETRO, M.: *Greta Garbo*. Barcelona. 1994, pp. 107-108, y PARIS, B.: *Garbo. A Biography*. London. 1996, pp. 272 y ss.

la ópera, y origen de la revolución belga de 1830, cuando se representaba *La muette de Portici* de Daniel Auber, y comenzó a sonar el coro de los sufridos napolitanos *Amour sacré de la patrie*) y también de pensamiento social más avanzado del continente⁷.

La película, protagonizada por Françoise Rosay, Jean Murat, Louis Jouvet y Micheline Cheirel, se desarrolla en 1616, en la ficticia ciudad neerlandesa de Boom, en medio de la Tregua de los Doce Años, es decir, como desde el principio se manifiesta en la cinta, en un clima menos áspero de lo habitual para las tierras del Norte. Tanto, que la ciudad está a punto de celebrar una gran fiesta, una *kermesse*. Lo que no es obstáculo para que los hombres del lugar, y muy especialmente el burgomaestre y sus ediles, se retraten en actitudes heroicas, y para que la arquitectura efímera, en forma de un arco de triunfo que porta consigo la divisa «Flandes y Libertad», recuerde a los lugareños la naturaleza histórica del combate que disputan los Países Bajos a la invasora España. Sin embargo, en medio de todos los preparativos, tres jinetes españoles arriban a la ciudad con la noticia de que don Pedro de Olivares, duque de Guzmán (impronta del conde-duque en el tercer centenario de la jornada de Corbie, Francia nunca olvida), y sus temibles tercios españoles, se encuentran a punto de instalarse a pasar la noche en Boom.

La reacción de los aguerridos ciudadanos de Boom es diversa. El burgomaestre, después de emitir un bando instando a los ciudadanos a mostrar obediencia, porque «sería inútil» resistir, decide hacerse pasar por muerto. Sus regidores prefieren ocultar sus armas en atención a «intereses superiores». Un valiente arcabucero opta por esconderse, porque su primer deber es «salvar a un servidor de la patria». Naturalmente, algunos ciudadanos estiman que la llegada de los españoles puede convertirse en una buena oportunidad para el comercio. Pero el consenso es unánime: la mejor manera que los hombres tienen para manifestar su repulsa a la ocupación es ocultarse. La ciudad queda en manos de sus esposas, quienes deciden enfrentar el penoso trance de recibir al despiadado ejército invasor bajo el liderazgo de la mujer del burgomaestre, más preocupada por el noviazgo de su hija Siska con Jan, el pintor de los prohombres, a pesar de que su padre quiere casarla con el hijo del primer regidor, carnicero de profesión, quien no garantiza cuadros, pero sí ganado. La flamante burgomaestre, sin embargo, está decidida a que las mujeres eviten a la ciudad la ruina y el deshonor «con su energía, con su valor, y con su decisión».

«Bienvenidos nuestros huéspedes» reemplaza a «Flandes y Libertad» en el arco triunfal, y la burgomaestre se viste de luto para recibir el duque, quien le muestra sus condolencias, ingresando la oficialidad española en Boom tras las picas y los tambores, siguiendo el ritual de respeto de la marcha fúnebre. Un respeto que se prolonga en cada detalle de la instalación en la ciudad, con el duque de Guzmán rindiendo tributo de homenaje al cuerpo yacente del burgomaestre, y después contemplando su retrato, mientras el capellán y él debaten sus respectivas preferencias por El Greco y la Escuela Veneciana. Esa noche, el

⁷ SPAAK, P.-H.: *Combates sin acabar*. Madrid. 1973, pp. 14 y ss.

alojamiento de los oficiales y del capellán en Boom no es motivo de sufrimiento, sino de disputa.

Los soldados de los tercios, españoles, pero también piamonteses y suizos, confraternizan en la taberna con las lugareñas y, como dice la posadera, «son gente amable y hacen gasto». El duque y su séquito cenan con la improvisada corporación municipal, que recibe obsequios de Olivares, mientras el capellán le recuerda a las damas que la Inquisición «queda tan lejos...». Ni siquiera el descubrimiento del ardid del burgomaestre y de la ciudad suscita la cólera del duque, que a su marcha regala a Boom una exención fiscal de un año. Las tropas abandonan la ciudad en orden, esta vez a paso marcial, las picas rematadas con flores, y los zurroneos llenos de chocolate y de bizcochos.

La película, junto con *La marselesa* (*La Marseillaise*, 1938) de Jean Renoir, probablemente la producción más representativa de la Francia del Frente Popular, obtuvo ese año el Premio César, y en 1937 el León de Oro del Festival de Venecia. En medio de una Europa que se encaminaba de manera inexorable hacia la guerra, esta historia de héroes de caballo de juguete, y de despiadados enemigos fabricados por la intoxicación de la historia, pretendía advertir a los espectadores, que acudieron en masa a contemplar la película allí donde pudo proyectarse, contra la falsa épica de la más fácil de todas las dialécticas, la amigo-enemigo. Y correspondía a la España imperial, en la cúspide de su proyecto histórico de hegemonía, interpretar a ese presunto enemigo en realidad amable, gentil, cultivado, y coherente con su propia identidad. Casi cuatro siglos de «leyenda negra», de fabricación de un mito político, se derrumbaban ante la presentación de una visión completamente distinta de la presencia y la huella de España en las tierras del Norte. Parece evidente que en 1936 España seguía siendo una evocación positiva para un cine todavía heredero de la gran tradición de la ópera.

II. **ESPAÑA TIENE UNA MISIÓN MUNDIAL. LA «ESPAÑA SÍMBOLO» FRENTE A LA «ESPAÑA REAL»**

Apenas cuatro años después, en 1940, Errol Flynn protagonizaba *El halcón del mar* (*The Sea Hawk*), con dirección de Michael Curtiz, guion de Howard Koch, y con Flora Robson, Brenda Marshall y Claude Rains en el reparto, interpretando a un corsario inglés que recibía patente de la reina Isabel Tudor para abordar cualquier navío con pabellón español, enfrentándose a los malignos planes de las implacables autoridades del imperio de Felipe II. Errol Flynn ya no era *El capitán Blood* (*Captain Blood*), la novela de Rafael de Sabatini llevada también al cine por Michael Curtiz en 1935, guion del propio novelista y de Casey Robinson, Olivia de Havilland y el siempre incomparable villano Basil Rathbone (también incomparable Sherlock Holmes) en el reparto, el breve y turbulento reinado de Jacobo II de Inglaterra y VII de Escocia, y los propios ingleses, o después los franceses, tras el estallido de la guerra entre Inglaterra y Francia, como enemigos del intrépido aventurero.

Errol Flynn recuerda en sus memorias, *My wicked, wicked days*, que había visitado España durante la Guerra Civil, y que, aunque «en el sentido humano estaba con todo el mundo», ya que «¿por qué demonios un hermano tenía que luchar contra su hermano?», su simpatía y su lealtad se situaban junto a la República⁸. Errol Flynn lo tenía claro, y con Errol Flynn, la industria de Hollywood. Finalizada la Guerra Civil, finalizaba la simpatía por España también. Y no digamos tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial.

Es verdad que en *El cisne negro* (*The Black Swan*, 1942) de Henry King, de nuevo basada en una novela de Rafael de Sabatini, con el propio novelista, Seton I. Miller y Ben Hecht trabajando en la adaptación, y Tyrone Power, Maureen O'Hara y Laird Cregar como protagonistas, tras la paz entre Inglaterra y España, e instalado el antiguo corsario galés Henry Morgan como gobernador en Jamaica, la acción se desplazaba hacia la pacificación del Caribe más que hacia la maldad de España. Pero en 1945 *Los piratas del Mar Caribe*, en su título original *The Spanish Main* (1945), es decir, el espacio del Caribe que para los angloparlantes era conocido por ser la columna vertebral del comercio y del control español de los estratégicos territorios centrales del continente, comienza con una narración que advierte al inocente espectador que la película se desarrolla en «el corazón del poder español, cruel, opresivo y despiadado, donde sólo el poder era el único título de un hombre para mantener todo lo que quería, incluida su propia vida». Y desde que un navío holandés naufraga frente a la imponente fortaleza de Cartagena de Indias, y el virrey español, Juan Alvarado de Soto, en vez de socorrer a la tripulación, la hace prisionera, haciendo gala de un comportamiento despótico e impío, pero también altivo y desprovisto de estilo, no cabe la menor duda acerca de la naturaleza tiránica de la presencia de España en América. Una eficaz dirección de Frank Borzage sobre guion de Herman Mankiewicz, George W. Yates y Aeneas MacKenzie, y una soberbia pareja protagonista integrada por Paul Henreid y Maureen O'Hara, con Walter Slezak como el malvado virrey, completan la propuesta de reinterpretación de la historia de la Monarquía Hispánica.

Adicionalmente, en *El capitán de Castilla* (*Captain from Castille*, 1947), de nueva dirección de Henry King, guion del gran Lamar Trotti a partir de la novela de Samuel Shellabarger, y protagonismo de Tyrone Power, esta vez con Jean Peters, César Romero y Lee J. Cobb, el abnegado caballero español Pedro de Vargas a quien da vida Power debe escapar de la sombría España en donde la siniestra Inquisición le priva de todos sus bienes, y unirse a la expedición de Hernán Cortés, dibujado con la simpatía, pero también con la falta de escrúpulos que incorpora con enorme propiedad César Romero.

La España del apasionado y cosmopolita embajador Pimentel en Estocolmo, o de los galantes y respetuosos tercios del duque de Guzmán en Boom, y de su pragmático y cínico capellán, se había convertido, en apenas una década, en el paradigma de un país retrógrado, sediento de poder y de riqueza, quebrantador de la ley del mar, cuando no vulnerador de las más elementales reglas de humanidad con el naufrago. Parece indudable que todas las simpatías que

⁸ FLYNN, E.: *My wicked, wicked ways*. London. 2005, p. 228.

acompañaban en la industria del cine al proyecto republicano español, y tanto en los Estados Unidos del *New Deal* como en la Francia del Frente Popular, se habían transmutado en hostilidad tras la implantación de un régimen dictatorial a partir de la finalización de la Guerra Civil.

En este contexto, habría de cobrar una especial relevancia una novela que en 1944 publicó la escritora irlandesa Kate O'Brien, *Esa dama (That Lady)* una excelente composición en torno a la siempre enigmática figura de Ana de Mendoza y de la Cerda, princesa de Éboli y, naturalmente, su relación con el rey Felipe II, sus secretarios, su marido Ruy Gómez de Silva, Antonio Pérez y Mateo Vázquez, pero también con Juan de Escobedo, secretario de don Juan Austria, y la compleja transformación de la Monarquía de España en un sistema imperial cuyos pormenores la novela pretende describir adoptando una óptica y una concepción políticas más propias del siglo XX que del XVI, pero siempre recogiendo el profundo conocimiento que de la historia, de la identidad y de la grandeza de España llegaría a atesorar la intelectual de Limerick⁹.

En 1955 la novela fue convertida en un guion para el cine por Sy Bartlett y Anthony Walker, siendo dirigida la película, una coproducción hispano-británica en donde participaba la *Twentieth Century Fox*, por Terence Young, futuro realizador fundacional del universo de James Bond, y protagonizada nada menos que por Olivia de Havilland como Ana de Mendoza y Paul Scofield como Felipe II, reservado el papel de Antonio Pérez para el galán mexicano Gilbert Roland. El título original reproducía el de la novela, pero en España se la conoció como *La princesa de Éboli*. Una España que, además de coproducir, albergó gran parte del rodaje en localizaciones como Segovia o el propio Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, en donde el rey Felipe recibe la noticia del fallecimiento de la princesa de Éboli en un melancólico final, que permite a Scofield mostrar sus inagotables registros, propios del hombre del Renacimiento que siempre parecía estar interpretando.

La princesa de Éboli es pintada, tanto en el libro como en la película, como una mujer de profunda religiosidad, que al oír las «benditas campanas» de la iglesia de la Almudena confiesa que «jamás oí un sonido tan acogedor». Ni ella ni Antonio Pérez se llaman a engaño sobre el clima de la flamante capital de la Monarquía —«En Madrid se habla demasiado» dice Pérez, y «Madrid murmura de todo» le responde Ana de Mendoza—. Pero el conflicto más explícito en la película es el duelo de Pérez con Juan de Escobedo, interpretado por José Nieto,

⁹ O'BRIEN, K.: *Esa dama*. Barcelona. 1986, pp. 31-32: «... España no estaba sólo arruinada como, pese a su grandiosa riqueza americana, lo había estado desde la muerte de Carlos V, sino que por fin su ruina se había convertido en el secreto a voces de Europa... Los Países Bajos, casi salvados para la paz y la lealtad un año antes por el buen hacer de Luis de Requesens, estaban de nuevo hundidos en la confusión desde su repentina muerte; una matanza no había eliminado la amenaza protestante en Francia... Felipe no estaba en absoluto dispuesto a hacer de Inglaterra un enemigo. Especialmente con la inquietud reinante en el Mediterráneo.

Lo mismo ocurría en la Península. Su primo, Sebastián de Portugal, clamaba por una insensata cruzada contra Marruecos; los moriscos creaban complicaciones en todas partes; el reino de Aragón siempre al borde de la rebelión; la Iglesia insinuante y arrogante; la Inquisición siempre dispuesta a provocar escándalos políticos. El pueblo desesperadamente pobre; los políticos sospechosos, avispados y egoístas; la nobleza desdeñosa, dormida...».

es decir, entre las dos concepciones del Estado de los hijos del emperador Carlos V, aventurera e inspirada por el sentimiento caballeresco la del joven príncipe, realista y responsable la de Felipe II, como tanto de la novela como de la película puede deducirse. Pérez aconseja a Escobedo que renuncie a su posición y abandone a don Juan, pero el secretario cántabro le responde a su colega aragonés que «la causa que sirvo es una causa noble», y añade que, para servirla, está «dispuesto a emplear cualquier medio».

Cuando los agentes del rey interceptan una carta de Escobedo a don Juan de Austria, y es entregada al rey, su lectura no deja lugar a dudas. Escobedo dice que «debe seguir la guerra a sangre y fuego, y así salvar a España de la inercia de su actual gobernante». Felipe II reacciona ante Pérez con su proverbial serenidad —«pienso en España; eso es lo que me interesa»—. Pérez le responde que «Juan de Escobedo no es digno de seguir preocupando a vuestra majestad; Isabel de Inglaterra, sí; Guillermo de Holanda, sí; Enrique de Francia, sí». La respuesta del rey a su secretario define muy bien la visión que literatura y cine van a proyectar sobre un episodio esencial a la consolidación del sistema imperial español, pero también al consiguiente ingreso en la historia del mito español y de su «leyenda negra»: «dejaré este tema en vuestro juicio... Pero quiero que recordéis esto: los reyes necesitan también amistad».

Y la misma idea se reitera en la primera de las entrevistas que en la película mantienen los dos verdaderos amigos de la historia, Felipe II y Ana de Mendoza, cuando el rey se lamenta de que «los deberes de un rey dejan poco tiempo a la amistad». Pérez, sin embargo, advierte a la princesa de Éboli, de su conocimiento de «con qué inflexible rigor castiga el rey a quien le traiciona», calificando a Felipe II como un «hombre complicado», frente a la convicción de la aristócrata castellana de que se trata de un «hombre bueno». La respuesta de Pérez aproxima al espectador a las múltiples aristas del poliédrico carácter del rey: «eso es lo que me preocupa; conozco hombres no tan buenos, pero con un carácter menos complicado».

Cuando Pérez decide escapar a su Aragón natal, está convencido de que su conocimiento de los «secretos de Estado» constituye su «defensa». Frente a los escrúpulos de Ana de Mendoza, le asegura que «Escobedo se mató a sí mismo. Razones de Estado». Pero, para Felipe II, en su última entrevista con la princesa de Éboli, la decepción resulta más fuerte que la traición: «nunca creí que vos amaríais a un hombre que me ha sido desleal. Sentí una gran pena al leerlo. Una profunda pena y amargura». El rey decide que la aristócrata es «incapaz de llevar su vida con dignidad» y debe ser objeto de «medidas de seguridad y protección», siendo recluida en su palacio de Pastrana. Es consciente de que, como le dice el cardenal Mendoza, «si la princesa muriese, ello repercutiría en Europa. El Vaticano se hará eco de ello». Felipe II es, entonces, terminante: «haré lo que requerís; pero habéis de recordar, vos y El Vaticano, que soy yo quien gobierna España».

Para Kate O'Brien, la princesa de Éboli y Antonio Pérez son fuerzas de cambio en una España cuyo rey es un riguroso servidor del bien común y un extraordinario hombre de Estado, sereno y racional. Pero Pérez, líder del «lado

liberal de la mesa de gabinete», se enfrenta a la irracionalidad y a la mezquindad de sus adversarios. En la película, el juicio político es más crítico con Pérez, y la liberalidad se transforma en exuberancia, cuando no en ostentación. La princesa de Éboli le advierte a Pérez en la película que «vuestros trajes resultan un poco aparatosos para la austeridad de Madrid y vuestras joyas un poco recargadas». Y el propio Pérez admite, cuando al final de la película huye hacia Aragón y se desvía a Pastrana para tratar de convencer a una enferma Ana de Mendoza para que le acompañe, que «toda mi vida había luchado por el poder, la riqueza y los honores sin reparar en nada».

El propio Pérez, en uno de los aforismos extraídos de sus cartas, el 122, decía que «Camino a la ruina de las Monarquías, el abuso del poder es absoluto»¹⁰. Kate O'Brien comparte ese juicio. En su novela, tesis que sigue la película, Felipe II deja caer a Pérez por su excesiva liberalidad, pero no por su afán de poder. Cuando el rey le confiesa a la princesa de Éboli su concepción del gobierno, su perspectiva de la realidad española no puede ser más lúcida; pero tampoco mayor el sentido de las responsabilidades que le incumben a la función regia:

«... El gobierno es complicado y serio. No puede someterse a las opiniones vulgares y precipitadas de Madrid. Yo gobierno con los ojos puestos en el mundo real, Ana, donde deben estar. España tiene una misión mundial... Parece que vos veis a España desde un punto de vista provinciano, como una cosa pequeña y sencilla que vosotros los ridículos castellanos cuidáis. Pero yo sé lo que es España. Y ante el mundo y ante el Cielo yo represento la España que conozco... Mal o bien, yo no gobierno esta nación a la luz de su anárquica vulgaridad, sino ante la posteridad y el destino de Europa. Por lo tanto no puedo someterme a los pequeños juicios morales de Castilla...»¹¹.

La aparición de la novela de Kate O'Brien venía a casi coincidir en el tiempo con la publicación de *El laberinto español* de Gerald Brenan apenas un año antes, en 1943, una visión sistemática del primer tercio del siglo XX español.

¹⁰ PÉREZ, A.: *Relaciones y Cartas. Volumen II. Cartas*. Edición de Alfredo Alvar Ezquerro. Madrid. 1986, p. 185. Vid. igualmente O'BRIEN, K.: *Esa dama...*, p. 194: «El gobierno de España, ahora que el rey envejecía, era más que nunca un procedimiento cerrado y secreto en el cual los hechos reales, la verdadera política, sólo eran conocidos por el monarca y los dos o tres ministros en los que tenía que confiar por fuerza. Carlos V se había ocupado de viciar las antiguas libertades de Castilla, cuyas Cortes y Consejo no eran más que organismos rutinarios y ceremoniales, sin ningún poder... El gabinete del rey, dividido en dos partidos, el progresista y el reaccionario, era pequeño y en su mayoría inseguro o poco informado... Así pues, Felipe era, como él mismo anunciaba, 'un rey absolutista'...».

¹¹ *Ibidem.*, pp. 226 y 195: «...mientras que la estabilidad, la incorruptibilidad y la callada obstinación de Vázquez eran excelentes, el mundano Pérez ponía en juego otros atributos de mayor viveza. A diferencia de Vázquez, conocía Europa, había estudiado y viajado por Francia e Italia, hablaba las lenguas de esos países, leía sus literaturas y le gustaba relacionarse con el cuerpo diplomático y con todos los visitantes distinguidos que llegaban a España. Tenía una inteligencia vivaz, era elocuente y siempre era capaz de dar, cosa imposible para Felipe. una respuesta firme o sutil, según la ocasión, en el gabinete o en la Sala de Embajadores. Pérez pensaba a la vez que hablaba, por dos conductos diferentes, lo cual ni Felipe II ni Vázquez sabían hacer. Y el rey era el primero en apreciar y usar aquel talento».

Brenan decía que España se había convertido, en 1936, en «el escenario de un drama en el que parecían representarse en miniatura los destinos del mundo civilizado», de manera que quienes sentían la tensión de querer adivinar el futuro esperaban leerlo «como en una bola de cristal». Pero, añade el hispanista inglés, «la España símbolo era, no obstante, bastante diferente de la España real». Seguramente, lo interesante de la historia de España para los no españoles residía en su capacidad para esclarecer su propia historia¹². Y O'Brien y Brenan coincidían también en su balance con el rodaje y estreno, ese mismo año, de *Por quién doblan las campanas* (*For Whom the Bell Tolls*, 1943), de San Wood, guion de Dudley Nichols y de Ernest Hemingway a partir de su célebre novela, papeles protagonistas para Gary Cooper e Ingrid Bergman, y una primera versión de la Guerra Civil española por parte de una industria de Hollywood en plena II Guerra Mundial, y la consiguiente producción de cintas con un acusado contenido propagandístico.

Quienes más se han ocupado de la dimensión industrial del cine han tendido a la adopción de una interpretación no menos política, pero más estrictamente económica, de los perfiles de España en la época clásica del cine. España es un mercado cerrado, y a medida que ese mercado se abre, la perspectiva de España evoluciona positivamente¹³. España es una suerte de atractivo misterio, pero cerrado. Sin embargo, las producciones de contenido histórico más hostiles hacia España cesan en 1945, todo lo más en 1947, es decir, justo antes del estallido de la Guerra Fría tras el bloqueo de Berlín y el golpe comunista en Checoslovaquia (1948) y justo antes del comienzo de la actividad del Comité de Actividades Antiamericanas (1949-1953)¹⁴.

Fuera de la industria de Hollywood, el interés por la historia de España, y sobre todo por algunos de sus episodios más brillantes o llamativos, se desplaza hacia historias que disfrutan de una lectura atemporal. *La carroza de oro*, de Jean Renoir, es quizás una de las más hermosas expresiones de esa España que se ubica por encima de las coordenadas de espacio y de tiempo. François Truffaut, en el bellísimo prefacio que escribió a las memorias del propio Renoir, la calificó como «tal vez, la obra maestra» del hijo de Auguste Renoir, añadiendo que «es la película más noble y refinada jamás realizada».

Jean Renoir se basaba en un relato de Próspero Mérimée, y no en la novela de Thortorn Wilder, para aproximarse al virreinato de Perú en el siglo XVIII. Pero no le atribuía una especial significación histórica o política a la historia, cuando decía que «la acción se sitúa en el siglo XVIII. El elemento principal es una carroza que el virrey de Perú encarga en Europa. Su amante favorita espera que esta carroza sea para ella. Pero el virrey es seducido por la *vedette* de una compañía de comediantes dell'Arte en gira y le regala la carroza, lo que

¹² BRENAN, G.: *El laberinto español. Antecedentes sociales y políticos de la guerra civil*. 2 vols. Madrid. 2011, vol. 1, p. 17. Vid. igualmente CEPEDA ADÁN, J.: *La imagen de España vista por los extranjeros*. Barcelona. 1975, p. 9.

¹³ MINGANT, N.: *Hollywood à la conquête du monde. Marchés, stratégies, influences*. Paris. 2009, p. 40.

¹⁴ VALANTIN, J.-M.: *Hollywood, le Pentagone et le monde. Les tres acteurs de la stratégie mondiale*. París. 2010, pp. 27 y ss.

desencadena una revuelta en palacio. La actriz en cuestión (la Péricole de Renoir, la Perichole de Wilder), arreglará el conflicto donando la carroza al obispo de Lima». Pero, en la entrevista que mantiene con Jacques Rivette y François Truffaut unos años después, Renoir mostraba su preocupación por el modelo de civilización que recoge la película, no fragmentado o dividido, sino integral, en el que el realizador ubicaba a Mozart y a su propio padre, Auguste Renoir, y que se encontraba lamentablemente amenazado por la desaparición¹⁵. *La carroza de oro* era, por tanto, un homenaje de Jean Renoir a la grandeza de un tiempo. Y el realizador había elegido el Perú español para ubicar ese homenaje.

Anna Magnani, protagonista de la película, habría de encontrar en su papel una nueva lectura del combate de las actrices por su propio espacio en el teatro. Se diría que se unía así a la opinión del Tío Pío, uno de los personajes de Wilder en *El puente de San Luis Rey*, sobre los papeles femeninos en el teatro español del Siglo de Oro, en concreto, sobre «la pobreza de interés en los papeles de mujer en el drama clásico español»... En un tiempo en que los dramaturgos reunidos en torno a las cortes de Inglaterra y Francia (un poco más tarde en Venecia) enriquecían los papeles de mujer con estudios de ingenio, hechizo, pasión e histeria. Los autores dramáticos de España tenían los ojos fijos en sus héroes, sobre sus caballeros que se debatían en los conflictos del honor o como pecadores que, en el último momento, volvían a la cruz». Renoir y la Magnani otorgaban a la escena teatral española, y en concreto a la escena virreinal peruana, finalmente, la dignidad que su propio tiempo no le había concedido¹⁶.

Dos años después, *La condesa descalza* (*Barefoot Countessa*, 1954), dirección y guion de Joseph Leo Mankiewicz, y Ava Gardner, la bailarina madrileña María Vargas, Humphrey Bogart y Rossano Brazzi en los papeles protagonistas, habría de inaugurar una nueva vertiente de la aproximación a una España ya en trance de convertirse en una firme aliada de los Estados Unidos de Eisenhower, y no una dictadura afín al Eje. Ava Gardner habría de adjudicar a España «un carácter apasionado y espontáneo», muy vinculado a su relación con Luis Miguel Dominguín, y una vida que tenía su epicentro en la *Cervecería Alemana*, en la madrileña Plaza de Santa Ana¹⁷. Lo evidente es que la despiadada, imperial y mortífera España posterior al establecimiento de la dictadura comen-

¹⁵ RENOIR, J.: *Mi vida y mi cine*. Madrid. 1993, pp. 19 y 235. Vid. igualmente BAZIN, A.; BECKER, J.; BITSCH, C.; CHABROL, C.; DELAHAYE, M.; DEMARCHI, J.; DONIOL-VALCROZE, J.; DOUCHET, J.; GODARD, J.-L.; HOVEYDA, F.; RIVETTE, J.; ROHMER, E.; SCHERER, M.; TRUFFAUT: *La politique des acteurs. Les entretiens*. Paris. 2001, pp. 18-19.

¹⁶ CARRANO, P.: *La Magnani. Il romanzo di una vita*. Milano. 1986, pp. 192 y ss. Vid. igualmente WILDER, T.: *El puente de San Luis Rey...*, p. 100.

¹⁷ GARDNER, A.: *Ava, con su propia voz*. Barcelona. 1995, p. p. 250: «... Era el mayor ídolo de España, país cuyo carácter apasionado y espontáneo empezaba a gustarme más y más. Sonrió, hizo una ligera reverencia, y dijo: 'No inglés'. Yo también le sonreí y dije: 'No español', y así fue como funcionamos durante la mayor parte del tiempo que estuvimos juntos. Pero, como le gustaba decir a Papi Hemingway, lográbamos comunicarnos lo importante».

zaba a incorporar vertientes más amables y tipistas. Y que el juicio de la Gardner disfrutaría de enorme fortuna en los años siguientes.

En 1957 *Orgullo y pasión* (*The Pride and the Passion*) basada en la novela de C. S. Forester, guion del propio novelista con Edna y Edward Anhalt y Earl Felton, dirección de Stanley Kramer, reparto estelar integrado por Cary Grant, Sophia Loren y Frank Sinatra, más jóvenes actores españoles como Carlos Larrañaga y extras como Adolfo Suárez, e inverosímil recorrido de un no menos inverosímil gigantesco cañón por España, ubicaba la acción en la Guerra de la Independencia. Hollywood había descubierto un escenario de la historia de España propicio para el cine de aventuras y no exigente ideológicamente, grato para la industria, los espectadores, y unas relaciones hispano-estadounidenses maduras para un abrazo en Barajas. Y, al año siguiente, *La maja desnuda* (*The Naked Maja*, 1958), dirigida por Henry Koster, realizador avezado en el género histórico y en el bíblico, contando con una historia de Talbot Jennings convertida en guion por Norman Corwin, permitía a Ava Gardner transformarse en la duquesa de Alba por antonomasia y a Tony Franciosa en un muy poco convincente Francisco de Goya, en el primero de los siempre fallidos intentos del cine por dar vida a una historia que exige todavía una gran producción. Aunque un extraordinario Goya anciano habría de llegar con Francisco Rabal en *Goya en Burdeos* (1999), de Carlos Saura. La crisis del Antiguo Régimen en España quedaba indultada por la industria de Hollywood gracias a la generosidad del pueblo, el genio y la lucidez de sus artistas, y el espíritu liberal y apasionado de la más célebre de sus aristócratas.

En 1961, el año del levantamiento del Muro de Berlín, y en pleno incremento de la tensión entre los bloques, la industria de Hollywood amplió el indulto para integrar a una caballerosa y no menos liberal Edad Media, en donde los guerreros participaban en el gobierno del reino y enfrentaban con sus responsabilidades al propio soberano en *El Cid* (*El Cid*, 1961), de Anthony Mann, guion de Philippe Yordan y Fredric Frank, asesoramiento histórico de don Ramón Menéndez Pidal, y un reparto en el que Charlton Heston, Sophia Loren y Ralf Vallone interpretan a Rodrigo, Jimena y el conde Ordóñez, un limitado John Frasier debía incorporar a Alfonso VI de León y Castilla, y una extraordinaria Geneviève Page conjugaba todos los matices de una personalidad histórica tan enigmática como la infanta Urraca. La presencia de Hurd Hatfield, el siempre inolvidable Dorian Gray de Albert Lewin, como Arias, completa una trama muy característica de las grandes producciones de contenido histórico de una década que comienza, precisamente, con la película de Anthony Mann, y en donde se revisan todos los supremos escenarios de debate en una sociedad tan dinámica como la de la sexta década del siglo XX: el conflicto entre la razón de Estado y la conciencia, entre el poder y sus servidores, y el examen de las transformaciones del Estado, tanto de sus formas medievales como de las revoluciones parlamentarias, o el establecimiento de los totalitarismos¹⁸.

¹⁸ SAN MIGUEL PÉREZ, E.: *Historia, Derecho y Cine*. Madrid. 2003, pp. 122 y ss.

III. ***ESTO NO ES ESPAÑA, ESTO ES INGLATERRA. ESPAÑA, LA LEY, Y EL PODER.***

«Si ‘sociedad’ es el nombre que damos al comportamiento humano cuando tiene una estructura y un orden, entonces la Ley (ya sean regulaciones prácticas del tráfico, leyes sobre la propiedad sujetas a cambio, y hasta los grandes delitos...) es la estructura misma de la sociedad. La confianza de Moro en la ley era su confianza en la sociedad; su desesperado intento por refugiarse bajo las formas de la ley fue su determinación de permanecer dentro del refugio de la sociedad. El despectivo quebrantamiento de las formas de la ley que Cromwell hizo con su público acto de perjurio, mostró cuán frágil es aquel refugio para algunos individuos. Las palabras legal o ilegal ya no tenía sentido, las referencias sociales habían sido removidas»¹⁹.

Y con Cromwell, y su evocación de España, termino. Hace ahora medio siglo, en 1966, *Un hombre para la Eternidad (A Man for All Seasons)*, de Fred Zinnemann, se convertía en la gran triunfadora de los Premios de la Academia, película, director, para Robert Bolt por convertir en un guion su obra teatral original, mejor actor para Paul Scofield, y mejor actor de reparto para Robert Shaw, llevando al cine la historia de los años finales en la vida de Tomás Moro.

Y, en la película (que no en la obra teatral) Thomas Cromwell, futuro canciller de Inglaterra, maravillosamente interpretado por Leo MacKern, se empeñaba en tranquilizar a Tomás Moro, no precisamente satisfecho con las garantías que le acompañaban en el proceso del que estaba siendo objeto, repitiendo, para su serenidad, que «Esto no es España, esto es Inglaterra», haciéndole ver que, por fortuna para él, la instrucción del procedimiento no se estaba realizando en la autoritaria y sombría gran potencia española, sino en la Inglaterra parlamentaria y observante del derecho y de la justicia.

El director de la película, el realizador vienés y antiguo estudiante de Derecho en la maravillosa Facultad entonces ubicada en el histórico edificio levantado por Heinrich von Ferstel junto a la *Schöttentor*, Fred Zinnemann, se había asomado ya a España cuando en 1964 rodó una obra ambientada en las consecuencias de la Guerra Civil en la España de la dictadura, *Y llegó el día de la venganza (Behold a Pale Horse)*, una dura historia escrita por el gran realizador Emeric Pressburger, convertida en guion por J. P. Miller, que contó con la banda sonora del compositor de David Lean, Maurice Jarre, así como con las interpretaciones de Gregory Peck como Manuel Artíguez, un antiguo maquis republicano, Omar Sharif como un sacerdote deseoso de paz, el padre Francisco, y Anthony Quinn como Viñolas, un áspero y sanguinario guardia civil. La película, sin embargo, devino fallida, por todos los conceptos, lo que colocó a Zinnemann lejos del favor de las grandes productoras, por no decir fuera de la industria cinematográfica²⁰.

Fue entonces cuando Zinnemann tomó conocimiento del éxito en la escena londinense de *A Man for All Seasons*, la obra teatral elaborada por el joven his-

¹⁹ BOLT, R.: *Un hombre para la Eternidad (A Man for All Seasons)*. Madrid. 1967, p. 17.

²⁰ ZINNEMANN, F.: *An Autobiography*. London. 1992, pp. 198 y ss.

torizador Robert Bolt. Zinnemann quedó fascinado por una historia que evocaba la de su familia y la de sus correligionarios en la Europa de Entreguerras, su serena coherencia, su fidelidad a su propia conciencia y a sus propias convicciones. Pero Bolt se había convertido en el guionista de David Lean para *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, 1962), y tras su gran éxito, también para *El Doctor Zhivago* (*Doctor Zhivago*, 1965), un trabajo que le proporcionó a Bolt su primer Premio de la Academia al mejor guion adaptado, tras su segunda nominación. Sin embargo, en la cumbre de su éxito, Bolt decidió trabajar con Zinnemann, asegurándose 100.000 libras por los derechos de la obra y 50.000 como salario (más que todo el reparto) y un 25% de los beneficios (lo que habría de revelarse sumamente inteligente por su parte) Porque, sobre todo, se aseguró que Zinnemann, un realizador poco sociable, entre triste y tímido, extremadamente respetuoso con el guion, hasta el límite del perfeccionismo y del academicismo, habría de imprimir a la historia de Moro, el «hombre común» que realiza la menos común de las opciones humanas, la donación de su propia vida en defensa de sus ideas, su sello originario²¹.

En su «Prefacio» a su propia obra de teatro, y con el rigor del historiador, Bolt había analizado el problema dinástico y político que se le presentaba al reino de Inglaterra cuando el rey Enrique VIII y su esposa, la «reina española» Catalina de Aragón –así la califica siempre Bolt– no obtuvieron descendencia de su matrimonio. Y toda vez que la reina había quedado viuda de su primer matrimonio con Arturo, príncipe de Gales, como hijo primogénito de Enrique VII, fundador de la dinastía galesa de Tudor, Enrique VIII había tratado de conseguir del papa la anulación de la boda para volver a contraer matrimonio y así garantizar la sucesión. Bolt recorre los hechos sin ningún tipo de animosidad hacia una España que, en unión de Inglaterra, había trabajado para que Enrique y Catalina contrajeran matrimonio y, después, cuando los criterios de ambas potencias pasaron a diferir respecto a una hipotética anulación de la unión, había defendido la posición de la reina de Inglaterra con toda su formidable influencia²². España, para Bolt, no era un imperio tiránico, sino un reino que, como Inglaterra, mantenía sus propios intereses.

Zinnemann llevó adelante los planteamientos de Bolt contando con un reparto encabezado por Paul Scofield como Tomás Moro y Richard Shaw como Enrique VIII, mientras Wendy Hiller asumía el papel de Lady Alicia Moro, Susannah York el de Margarita –«Meg»– Moro, la hija dilecta del autor de *Utopía*, Orson Welles el trabajo del cardenal Wolsey, John Hurt el de Richard Rich, y Leo McKern el de Thomas Cromwell, contando también con la participación en un *cameo* de Vanessa Redgrave, quien se encontraba rodando *Blow-up*

²¹ TURNER, A: *Robert Bolt. Scenes From Two Lives*. London. 1998, pp. 250-251.

²² BOLT, R.: *Un hombre para la Eternidad...*, pp. 8-9: «Ante la petición de la cristiana España y de la cristiana Inglaterra, el Papa concedió la dispensa de la ley que prohibía a un hombre casarse con la viuda de su hermano. Cuando, según lo previsto, Enrique ascendió al trono inglés como Enrique VIII, Catalina era su Reina... la insistencia inglesa sobre la nulidad del matrimonio se veía ahora contrarrestada por la española, que afirmaba lo contrario. Y en aquel momento España estaba en una situación muy favorable para influir en las deliberaciones del Papa: Roma, donde vivía el Papa, había sido saqueada y ocupada por las tropas españolas».

(*Blow-up*, 1966) con Michelangelo Antonioni, en una fugaz Ana Bolena; sin frase, pero con canción.

España, que apenas figuraba en una escena de la obra teatral original porque aparecía su embajador, pero también sin frase, ostenta una significativa presencia cualitativa en la película, cuando por dos veces, y antes de sendos interrogatorios por parte del implacable Cromwell, que ambiciona suceder en la cancillería a Wolsey, Moro manifiesta su deseo de que se respete el procedimiento y se observen las leyes, en cuyo cumplimiento ha depositado su convencimiento de que, no habiendo manifestado ninguna objeción a la actuación de la Corona, no podrá ser condenado, recibiendo como respuesta: «esto no es España; esto es Inglaterra».

Zinnemann y Bolt, naturalmente, hacen gala de una maravillosa ironía cuando ponen de manifiesto el cinismo de Thomas Cromwell. El proceso que se arma contra Tomás Moro, y tanto la obra teatral como la película lo ponen de manifiesto, constituye una aberración procesal, un quebrantamiento del ordenamiento jurídico del reino, que un jurista tan delicado como Moro conocía muy bien, y en todo momento puso de relieve, sosteniendo que su silencio, en todo caso, consentía, y recordando a sus jueces y jurados que «el mundo interprete mi silencio con arreglo a sus talentos. Este Tribunal tiene que interpretarlo con arreglo a la ley», partiendo del hecho de que «más obligado está el fiel vasallo a su conciencia que a cosa alguna de este mundo»²³. La evocación de la implacable España por Cromwell viene a denunciar la injusticia de la que fue objeto Moro, y la conversión de la rivalidad entre Inglaterra y España en un fácil recurso para todos cuantos, en medio de la crisis institucional suscitada por la decisión de Enrique VIII de apartarse de la obediencia romana, esperaban ganar, como Cromwell o Rich, posiciones más ventajosas en la Corte. Bolt y Zinnemann transmiten al espectador, más bien, la opinión contraria: para Moro, hubiera resultado preferible ser juzgado en España.

En los años siguientes, la serie de películas sobre los reinados de los Tudor se completa con dos clásicas producciones del «cine histórico» dirigidas por Charles Jarrott. La primera es *Ana de los mil días* (*Anne of the thousand days*, 1969), sobre Ana Bolena, con la gran actriz de Montreal Geneviève Bujold en el papel estelar, y el siempre asombroso actor galés de Pontrhydyfen Richard Burton como Enrique VIII. Es sumamente interesante la adjudicación del papel de Catalina de Aragón a la actriz griega Irene Papas, quien compone una imposible reina siempre al borde de la reacción destemplada, cuando no de la histeria, histriónica, más ubicable en una tragedia helénica que en la piadosa mujer que, tras recibir la misma esmerada educación renacentista que todos los hijos de los Reyes Católicos, destacó por su sentido institucional, por su piedad, y por el afecto que supo despertar en los ingleses.

Dos años después, Vanessa Redgrave y Glenda Jackson mantienen un maravilloso duelo de interpretaciones como María Estuardo e Isabel de Inglaterra en

²³ *Ibidem*, p. 168: «MORO: La Ley no es una lámpara que vos u otro cualquiera utiliza para alumbrar sus propósitos; la Ley no es un instrumento de ninguna clase. (Al jurado) La Ley es un parapeto que defiende al ciudadano que camina dentro de ella...».

María, reina de los escoceses (*Mary, Queen of the Scots*, 1971), con la sombra de la potencia de España sobrevolando en todo momento la acción. España es la pesadilla de la reina Isabel y la esperanza de la reina María. Una potencia que representa una permanente amenaza para la propia supervivencia de la Casa de Tudor.

El cine completa, así, un viaje de casi cuatro décadas por España y los principales episodios de su historia. Un viaje que se detiene en los pasajes más relacionados con la historia de la cultura anglosajona, y con la propia historia universal. Una historia en donde embajadores y aristócratas del Siglo de Oro, virreyes y gobernadores del sistema imperial español, artistas y cantantes, combatientes en la Guerra Civil y patriotas en la Guerra de la Independencia, reyes, caballeros y secretarios, componen un fresco que sucede en el tiempo al formidable recorrido que por la historia de España había realizado la ópera desde comienzos del siglo XVIII hasta que, a comienzos del siglo XX, la cinematografía tomó su testigo.

España es un concepto político en todo momento evocado por amigos y enemigos. Pero también es un mito. En las producciones contemporáneas a la II República, se nutre de refinamiento, gentileza y sentido del humor. Tras la conclusión de la Guerra Civil, los villanos de las producciones de aventuras provienen de una España sombría, tiránica e inquisitorial. Pero, tras el estallido de la Guerra Fría, de nuevo España retoma su histórica formulación romántica, y vuelve a ser la tierra en donde, como decía Lord Byron hace dos siglos «el amor y la muerte se encuentran a cada paso». Una nación que, según el Felipe II de Kate O'Brien, está denotada por una «anárquica vulgaridad», pero que es también la que el rey gobierna «ante la posteridad y el destino de Europa». Un destino en el que España, la España del cine clásico, influye profundamente.

ENRIQUE SAN MIGUEL PÉREZ
Universidad Rey Juan Carlos. Madrid