

ISSN: 0212-5099
E-ISSN: 2695-7809
DOI: 10.24310/BAETICA.2021.vi41.12431

LAS MÁSCARAS DEL REY. EL CINE Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE FELIPE II EN LAS ISLAS BRITÁNICAS (1554-1558)

HÉCTOR CLEMENTE PÉREZ*

RESUMEN

En junio de 1554, el príncipe Felipe embarcaba en La Coruña rumbo a las islas británicas, para casarse con María Tudor, reina de Inglaterra. Aunque el matrimonio apenas duró cuatro años (1554-1558), la imagen del futuro rey de la Monarquía Hispánica perduraría en la memoria popular, agravado por la propaganda isabelina y el continuo enfrentamiento entre ambos monarcas. En este artículo analizaremos la visión que la cinematografía británica posee de este breve período del reinado de María y Felipe, con el fin de rastrear la posible presencia de un corpus visual que establezca una marcada diferencia entre este período y el reinado de Isabel I. De esta forma, el estudio de las producciones audiovisuales nos acerca a un análisis de la permanencia de un discurso antifilipino, inalterable en el fondo, y adaptado a los nuevos medios de comunicación.

PALABRAS CLAVE: Felipe II, María Tudor, islas británicas, imagen, cine, Historia

Enviado: 26/04/2021

Aceptado: 29/06/2021

*hectorcedrillas@hotmail.com

ISSN: 0212-5099
E-ISSN: 2695-7809
DOI: 10.24310/BAETICA.2021.vi41.12431

MASKS OF THE KING. CINEMA ON THE DEFINITION OF IMAGE OF PHILIP OF SPAIN IN THE BRITISH ISLES (1554-1558)

HÉCTOR CLEMENTE PÉREZ*

ABSTRACT

In June of 1554, prince Philip of Spain embarked in La Coruña for the british isles, to marry Mary Tudor, Queen of England. Although the marriage barely lasted four years (1554-1558), the image of the future king of the Hispanic Monarchy would remain in popular memory, aggravated by Elizabethan propaganda and the continuous confrontation between the two monarchs. In this article we will analyze the vision that British cinematography has of this brief period of the reign of Mary and Philip, in order to trace the possible presence of a visual corpus that establishes a marked difference between this period and the reign of Elizabeth I. In this way, the study of audiovisual productions brings us closer to an analysis of the permanence of an anti-Philippine discourse, unalterable in the background, and adapted to the new media.

KEYWORDS: Philip II, Mary Tudor, British Isles, image, cinema, History

Enviado: 26/04/2021

Aceptado: 29/06/2021

*hectorcedrillas@hotmail.com

1. INTRODUCCIÓN

Existe un interés cada vez mayor sobre la influencia y presencia de la Historia en el cine. Dicha «manifestación histórica» puede entenderse en un doble sentido que conviene diferenciar, tanto como Historia del cine, o en tanto a la Historia como guión cinematográfico. En cuanto a la primera idea, el propio estudio del cine a través de una metodología histórica, destacan obras como el clásico *Historia del cine mundial desde los orígenes*, escrito por el profesor y crítico de cine Georges Sadoul (Siglo XXI, 1972), o la reciente obra *Historia del cine* (Anagrama, 2014), escrita por Román Gubern, quien ya fuera un pionero en el estudio del cine en España¹.

Por otro lado, con respecto a la segunda idea, es necesario señalar el influjo de la Historia como un argumento para las producciones audiovisuales. A este respecto, debemos entender cómo el cine, concebido como histórico (donde se pueden incluir los documentales), lleva a una influencia sobre el espectador. Ello puede suponer una herramienta muy valiosa para los historiadores, que empleen este medio de fácil acceso al público para realizar una de sus labores más importantes, esto es, la docencia. Pero, al mismo tiempo, debido precisamente a esa sencillez y amplitud en la difusión de las ideas por estos medios, también pueden proponerse como una línea de investigación y crítica.

Sin embargo, los estudios que inciden en el análisis histórico a través del cine, y otros medios audiovisuales, son mínimos y transversales, descartando el análisis de los reinados que más estudios profieren a la hora de interesarse por una etapa de la Monarquía Hispánica. La profesora Yolanda López advierte que esta amplia profusión de investigaciones sobre los llamados Austrias Mayores es la razón de que se prescinda de ellos:

Por coherencia historiográfica debemos descartar los años finales del siglo XV y los reinados de Carlos I y Felipe II. Esta división cronológica hubiese ampliado la relación de títulos que, aunque fuera de nuestro análisis, subrayarían la importancia del cine de reconstrucción histórica, las visiones sobre la Edad Moderna, en el cine español de las últimas décadas².

De esta manera, el estudio que realiza la profesora López López aborda la presencia hispana en los medios cinematográficos, pero partiendo de

1. R. GUBERN (1986).
2. Y. LÓPEZ LÓPEZ (2017), 26.

finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, esto es, desde el reinado de Felipe III (1598-1621). Esto suprime el período de Felipe II (1555-1598), que, aunque posee un amplio espectro historiográfico, carece de un análisis como el que aquí proponemos. Del mismo modo, todavía quedarían los reinados de Carlos I (1516-1555) y los Reyes Católicos (Fernando, 1474-1516; Isabel, 1479-1504) con un vacío analítico, imposible de abarcar por las limitaciones del presente trabajo, pero reseñable para futuras investigaciones que sigan esta línea. Por su parte, el libro de Sue Parril y William Robinson, *The Tudors on Film and Television* (2013), supone una enunciación y breve reseña filmográfica de las producciones audiovisuales en las que aparece alguno de los miembros de la dinastía Tudor, pero, a diferencia de nuestra propuesta, no se introduce su análisis simbólico, como sí ocurre en el reciente estudio de Benthany Latham, *Elizabeth I in Film and Television: A Study of the Major Portrayals* (2011), aunque igualmente de forma muy general.

De esta forma, haciendo una analogía con el propio período de análisis (el siglo XVI), se podría realizar una trasposición entre los medios de comunicación de ambas épocas, y su importancia propagandística. La fuente escrita, en sus múltiples formas, ha sido la tradicional base de estudio para la investigación del pasado, más aún cuando la imprenta va a ser el elemento que caracterice el período de la Modernidad, favoreciendo la multiplicidad y difusión de los textos. Sin embargo, incluso en el texto escrito se ve imposible abandonar una imprescindible interdisciplinariedad, ya que, en un mundo preeminentemente analfabeto, la stampa y los grabados se convierten en transmisores de mensajes visuales muy poderosos³.

En este sentido, el avance sobre los estudios visuales ha experimentado un gran desarrollo en las últimas décadas, especialmente desde que Peter Burke expusiera al investigador una serie de normas (su «decálogo») para el tratamiento de la fuente visual en el análisis histórico⁴. Atendiendo al asunto que nos ocupa, el uso político de la imagen no nos debe de parecer tan lejano:

la Edad Moderna se llenó de imágenes que fueron empleadas de manera reiterada por distintas instancias para legitimarse en su posición haciéndose ver y complaciéndose, además, de su propia visión⁵.

3. F. CHECA (2008), VIII.

4. P. BURKE (2001).

5. F. BOUZA (2008), 43.

En este sentido, es imposible desechar cualquier tipo de fuente de análisis, como base interdisciplinar de los estudios históricos. El profesor Bouza nos advierte de «que esto debería ser así», pues «nos presenta un mundo lleno de imágenes en manos de la gente común»⁶. Realizando una extrapolación, si en esos momentos el medio visual para enseñar un mensaje eran los cuadros, las estampas y los grabados, no podemos desdeñar como fuente histórica uno de los medios visuales más importantes en la actualidad: el cine y sus múltiples facetas (series o documentales).

La población, como la «gente común» de la Edad Moderna, accede fácilmente a estos mensajes sin una preparación previa:

Pero, claro está, no sólo se puede enseñar o aprender historia por medio del órgano de la vista [...], sino que, de hecho, la historia está hecha en y de imágenes que, más que traducir hechos, fechas y períodos como utilitarios signos materiales, constituyen sucesos históricos por sí mismas⁷.

Precisamente, el fotógrafo polaco Boleslav Matuszewsky escribió en 1898 que «es necesario dar a la fotografía animada (el cine), fuente privilegiada de la historia, la misma existencia oficial, el mismo acceso que a otros archivos ya conocidos»⁸. Reconoció, apenas unos años después de la creación del medio, cómo el cine podía servir también como una herramienta al servicio de la Historia, tanto para que esta fuera el argumento, la fuente de estudio, pero también el medio de transmisión y enseñanza.

Existe una gran cantidad de grados universitarios dedicados a la formación y estudio de la Historia del cine, aunque, desde hace unas décadas, se ha comenzado una nueva línea educativa que aborda el estudio mismo de la Historia por medio de las producciones audiovisuales. Las universidades son tan variadas y heterogéneas como sus programas, por ello, hemos seleccionado tres casos con los que entender la base metodológica aquí propuesta, y cuya elección deriva de su propia importancia dentro de los parámetros que estamos estudiando.

Por un lado, dos universidades británicas, la University of East Anglia (Norwich, Reino Unido) y la University of Southampton (Southampton,

6. *Ibidem*, 42

7. *Ibidem*, 43.

8. B. MATUSZEWSKY (2010), 2. <https://www.cinehistoria.com/historia_en_el_cine.pdf> (consulta: 26/12/2018).

Reino Unido), advirtiendo que se trata del ámbito geográfico protagonista en el análisis de este trabajo, pero también atendiendo a los contenidos de estas, empleando un determinado tipo de producciones, que en las siguientes páginas estudiaremos, para la transmisión de la imagen filipina. La tercera universidad seleccionada es la University of California (Berkeley, Estado de California, Estados Unidos) por su doble elemento de reciprocidad: supone una universidad anglosajona, ámbito en el que se desarrolla nuestra metodología, siendo además una de las primeras potencias mundiales; pero a su vez, el enclave donde se desarrolla obliga a su análisis, debido a la cercanía de la célebre industria cinematográfica de Hollywood. Aquí los futuribles historiadores de estos grados pueden convertirse en asesores de ulteriores producciones, que a su vez sean aplicadas académicamente: de esta forma, el modo de enseñanza marcará el discurso e imagen simbólica que sean las bases de dichas filmaciones.

En primer lugar, la University of East Anglia (Norwich, Reino Unido), en el grado denominado *History and Film Studies*, con una duración de tres años, en cuyo programa «combining these two interlinking subjects, offering opportunities for critically engaging with how historical events have been recorded and reconstructed through visual media»⁹. La estructura de esta oferta académica está diseñada para elaborar un aparato de análisis crítico del cine, pero también de la Historia, pues uno de sus objetivos primordiales es precisamente «[to] explore world history alongside the history of film»¹⁰. El contenido cinematográfico e histórico del grado es muy variado y extenso, pues no solo se focaliza a una visión eurocéntrica y contemporánea, sino que se extiende a las culturas asiáticas y americana, en épocas también moderna y medieval. Con relación al tema de este artículo, es en el segundo año cuando los alumnos deben escoger, junto a las materias obligatorias, una de las dos modalidades que presentan, siendo la opción B donde se encuentra una asignatura de 20 créditos bajo el título *Conspiracy and crisis in the Early Modern World*, definida de la siguiente forma:

Assassination. Foreign invasion. Revolt and rebellion. Political and religious plots loomed large and posed a constant threat in Early Modern England. Conspiracy was not simply an imagined threat nor did it exist in theory; it was a social and political reality that elicited fear, shaped policies and gave

9. <https://www2.uea.ac.uk/study/undergraduate/degree/detail/ba-film-and-history> (consulta: 10/03/2019).

10. *Idem*.

rise to self-fulfilling prophecies. [...] Moving behind official narratives, you will draw on a host of resources to investigate alternative explanations for crisis over power, authority and legitimacy during this period¹¹.

En este curso, de la Universidad de East Anglia, se analizan películas y series estudiadas en este estudio, aplicadas a una construcción teórico-práctica de un discurso histórico. A lo largo del año en el que se imparte esta asignatura (pero de igual forma aplicable al resto de materias) la forma en la que se estudien esas producciones definirá el aparato crítico con el que los alumnos analicen los hechos que visualizan.

El segundo de los programas es el ofrecido por la University of Southampton (Southampton, Reino Unido) en su curso titulado *Film and History*. Como en el caso anterior, también con una duración de tres años, se abordan ambos parámetros en una perspectiva transversal en espacios y épocas, pero con elementos a reseñar: en primer lugar, en referencia a su profesorado, ninguno de los examinadores posee una especialidad en el ámbito de la Historia británica¹². Así, llaman la atención algunas de las asignaturas concernientes a este período, siendo dos en concreto a las que vamos a hacer referencia: la primera, a pesar de que se escapa al ámbito de estudio de nuestro trabajo, me ha parecido imprescindible mencionarla, por su simbólica denominación, *The First British Empire: the beginnings of English dominance, 1050-1300*. La segunda, presente como la anterior en la segunda parte de la carrera, y con un valor de 15 créditos (el doble que la primera) se denomina *Queens, Devils and Players in Early Modern England*. En ambos casos nos encontramos con el uso de términos muy atractivos para captar la atención del estudiante, pero de igual riesgo por el contenido ideológico que poseen, estableciendo una relación de grandeza imperial al expansionismo medieval británico, o imponiendo una clara frontera antagonica entre la reina Isabel y los «demonios» religiosos que rodearon su gobierno.

El tercer caso destacado nos traslada a la University of California (Berkeley, Estado de California, Estados Unidos). La tutora responsable del mismo es Amy Sargeant, profesora experta en el análisis de la cinematografía británica, con obras tan reseñables como *British Cinema: A Critical and Interpretive History* (British Film Institute, 2005) o la recientemente

11. *Idem*.

12. https://www.southampton.ac.uk/humanities/undergraduate/courses/history/wv61_ba_film_and_history.page (consulta: 11/02/2019).

editada con Claire Monk, *British Historical Cinema* (Routledge, 2015). Aunque el curso, a diferencia de los anteriores, se define exclusivamente como *British Cinema*, su contenido está íntegramente configurado con la historia de las islas británicas. Además, este es un curso intensivo de 16 semanas, y no un curso anual dentro de un grado, aunque el contenido que diserta es muy significativo, debido al uso de títulos audiovisuales que vamos a desgranar a lo largo del trabajo, en especial las producciones de Shekar Kapur. Esto implica el uso de películas con un alto contenido ficticio y de gran simbolismo intencionado para explicar períodos tan complejos como el reinado isabelino y sus relaciones políticas con la Monarquía Hispánica.

En este punto, debemos apuntar cuál va a ser la línea adoptada para este artículo, y cómo enfocar el análisis de este. La propuesta que se presenta en este trabajo supone un primer paso que conjuga diferentes puntos: en primer lugar, continuar la labor de análisis histórico de temática cinematográfica, ampliándolo a más períodos y figuras históricas, así como observar la evolución de estos en función del país y de la época de sus producciones. En segundo lugar, la corrección histórica de estos asuntos para evitar la tergiversación, aplicando ese «asesoramiento histórico» que debe ser el paso previo. Finalmente, el tercer punto que busca este trabajo es la necesidad de que tienen los historiadores de no obviar la realidad en la que trabajan, siendo conscientes de la necesidad de contribuir recíprocamente con estas nuevas herramientas: trabajos como el que aquí presentamos permiten realizar ambas líneas, usando estos medios como fuente de información, y permitiendo una crítica constructiva para el uso de estas producciones en las aulas.

Sin embargo, las limitaciones de esta síntesis han hecho imposible abarcar la totalidad de las producciones que tratan el contexto que rodea a Felipe II, y que se extienden a los países con los que el monarca mantuvo alguna relación o enfrentamiento en su reinado¹³. Por ello hemos pretendido

13. La presencia del monarca hispano, como rey hegemónico en la política de la segunda mitad del siglo XVI, abarca acontecimientos y relaciones de toda índole y en muchos más territorios, destacando hechos peninsulares, como el proceso sobre Antonio Pérez y las intrigas de la princesa de Éboli, dando magníficas producciones como *La conjura de El Escorial* (2008) protagonizada por Belén Rueda; o conflictos europeos, como la llamada Guerra de los Ochenta Años, o revuelta de los Países Bajos, del que sobresalen las producciones dedicadas a la figura de Guillermo de Orange, como *Willem van Oranje* (1934) y la miniserie televisiva homónima (1984), producidas por la televisión pública holandesa, en la conmemoración del cuarto centenario del nacimiento y ejecución de este personaje, respectivamente.

establecer una temática clara, las relaciones hispano-británicas, y delimitar una cronología concreta, como será el llamado «reinado católico» de Felipe y María (1554-1558).

De esta forma, en el presente artículo establecemos una primera base de análisis de las nuevas herramientas audiovisuales, como fuente de estudio de los discursos históricos, todavía presentes en el imaginario colectivo, popular y académico. Este análisis viene sostenido con la consulta paralela y obligatoria de fuentes de archivo, que nos aportan la realidad primaria de los acontecimientos que extraemos de los medios que los representan. Así establecemos una crítica objetiva del discurso simbólico que define y transmite la imagen histórica de estos medios, para presentar estas herramientas dentro de la doble labor del historiador, investigadora y educativa.

2. LA IMAGEN DE MARÍA TUDOR EN EL CINE

La imagen de María Tudor de Inglaterra (1516-1558) se encuentra antagónicamente dispuesta entre la cinematografía británica y la española, y de igual forma alterada en sus aspectos. Físicamente, los retratos realizados en la época del casamiento muestran a una mujer de avanzada edad, atendiendo a sus 38 años¹⁴, y los propios diplomáticos y miembros que conformaron el séquito de Felipe transmitieron esta impresión en las misivas: «La Reina es muy buena cosa aunque es mas vieja de lo que nos decian»¹⁵.

Por contra, mientras que el aspecto de la reina inglesa en la serie española *Carlos, Rey-Emperador* se asemeja a una muchacha joven (aunque en varias ocasiones se reitera esa diferencia de edad), en las producciones británicas van a remarcar considerablemente la vejez de María¹⁶. En este sentido, las producciones británicas, como en *Elizabeth* (1998) de Shekar Kapur, parecen respetar el aspecto de una mujer envejecida, excesivamente corpulenta, y con unos movimientos que rozan lo caricaturesco¹⁷.

A ello se le añade el carácter que María Tudor muestra en la ficción: la producción hispana presenta una reina pasional, obsesiva en su relación con Felipe, llegándole a besar espontáneamente en la recepción de su llegada

14. Véase: Antonio MORO, *Retrato de la reina María Tudor*, 1554. Óleo sobre tabla, 109 x 84 cm., Madrid, Museo del Prado.

15. M. FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, M. SALVÀ, P. SÁINZ DE BARANDA (1842-1845), p. 527.

16. Sobre estos análisis de la psicología de la vejez en el cine, véase: C. GENOVAR, D. CASULLERAS (marzo 2005), pp. 7-20.

17. BEVAN, FELLNER, OWEN (productores), KAPUR, (director) (1998), minutos 5:10, 15:41.

a Inglaterra¹⁸, o incluso advirtiéndole al Príncipe que fuera paciente en su primer encuentro sexual «hasta que yo diga»¹⁹. En realidad, el primer encuentro entre ambos fue secreto, de noche y en un jardín «porque la reina no quiso que su Magestad posasse en palacio hasta que fuessen velado»²⁰, e incluso, este beso fue recibido por la reina, y no al contrario:

Y entra[n]do su magestad, vinose derecha para el a buen andar y beso su mano, para tocar la de su M[agestad] y el ento[n]ces hizo lo mesmo, y besola en la boca q[ue] es la costu[m]bre de alla²¹.

La documentación advierte cómo Felipe «entiende que no por la carne se hizo este casamiento», por lo que «trabaja de dallo á entender porque no se pierde nada de su parte de lo que se debe hacer»²². Observamos cómo en la producción española se presenta esta actitud cínica, capaz de jugar con su posición ante una reina enamorada, para obtener sus objetivos fundamentales:

MARÍA: ¿Os imagináis que ese fuera vuestro único cometido, ser el marido de la reina?

FELIPE: Esa sería la más hermosa de las tareas. Pero Dios ha querido cargar mi espalda con penosas obligaciones²³.

El carácter con el que se representa en la serie a María I es ambiguo, además de semejante a la visión tradicional que se tiene con respecto a otra famosa monarca histórica, Juana I de Castilla, en relación a Felipe el Hermoso²⁴. Aparece como una mujer totalmente dependiente del esposo, sometida a su carisma y pasiones; él mismo no duda tampoco en utilizarlo para su propio beneficio: «amar, mi señora, es también sacrificio», le señala Felipe en la producción española, tras lo cual María le otorga ante

18. DIAGONAL TV, TELEVISIÓN ESPAÑOLA (productoras) y FERRER, GARCÍA RUIZ, NOGUERAS, TORREGROSSA (directores) (2016), capítulo 16, minuto 36:17.

19. *Ibidem*, minuto 40:51-41:42.

20. A. MUÑOZ (1554), folio 37 r.

21. Incluso, este beso fue recibido por la reina, y no al contrario, según una fuente española. Véase: *Ibidem*, folio 37 v.

22. *Idem*.

23. DIAGONAL TV, TELEVISIÓN ESPAÑOLA (2016), capítulo 16, minuto 9:01-9:23.

24. Bethany Aram desvincula la «locura» de Juana por la de una sumisión amorosa a su esposo, quien ejercería una rígida «autoridad» para controlar el poder castellano. Véase: B. ARAM (2001).

el Parlamento plenos poderes reales, y tutoría del heredero, y del reino, hasta los 15 años²⁵.

Por el contrario, en ella se concentran muchos elementos isabelinos del cine británico, tratada como una mujer independiente, autónoma, cuya virginidad solo fue interrumpida por Felipe y pensando en lo mejor para su pueblo. «Sois virtuosa en demasía»²⁶, apunta el personaje de Felipe en la serie española, definiéndola con un elemento tradicionalmente isabelino. Del mismo modo, María apunta el juramento que «desde muy niña» se hizo para no depender nunca de un hombre, y que ahora está incumpliendo al quedar «sin cabeza ni voluntad»²⁷.

No obstante, la paradoja referida atiende a la representación tan negativa y oscurantista que se presenta de los monarcas en la filmografía británica. Esta idea, que podría entenderse como un elemento dramatizado para la cinematografía, se extiende a los círculos académicos. A este respecto, debemos hablar de la producción de Channel 5, *Elizabeth I* (2017), docudrama dividido en tres capítulos que recorren la vida de Isabel I de Inglaterra (1558-1603), como reina y mujer. En el primero de ellos, cuyo revelador título es *Battle for the throne*, al hablar del ascenso al poder de María I, su aparición visual es nuevamente oscura, austera y una música en tensión, mientras se narra un comentario que nos muestra la idea sobre el antagonismo Isabel-María: «Elizabeth loved her (María de Inglaterra) [...] but the relationship with Mary was a different tone»²⁸. Se establece, por tanto, una realidad subjetiva y claramente parcial, en la que Isabel sí adoraba a su hermanastra, mientras María únicamente ejercía un poder pernicioso para Inglaterra.

Aunque más adelante hablaremos en concreto del reinado propiamente dicho, ejercido por Felipe y María, tan solo cabe señalar otra idea que representa esta concepción que poseen los propios historiadores, y que se transmite en documentales y otras producciones. El reconocido historiador David Starkey, especialista en la dinastía Tudor, y director y presentador del docudrama *Elizabeth*, señala en otro documental homónimo en el que participa, que la reacción de Isabel, ante la llegada de lo que se califica como «the Spanish marriage» entre Felipe y María, fue la ambigüedad por una doble preocupación: en primer lugar, por su propia seguridad;

25. DIAGONAL TV, TELEVISIÓN ESPAÑOLA (2016), capítulo 16, minutos 1:06:10-1:07:00.

26. *Ibidem*, capítulo 17, minuto 33:56.

27. *Ibidem*, capítulo 17, minuto 34:42-34:50.

28. ADAMS, JONES, KENT, (productores) y HOLT, (director) (2017), minuto 28:33-28:50.

pero también se narra la inquietud que tendrá Isabel por su hermana ante estos acontecimientos, y que en el propio documental se refleja con una interpretación de la actriz con un rostro serio, intranquilo y angustiado²⁹.

Tanto las producciones comerciales, como los documentales, inciden de esta forma en la idea del antagonismo entre las figuras de Isabel frente a la persona y gobierno de María: frente a lo que supuso el período isabelino, cuya reina representa la luz y la libertad, la pureza y la razón, el gobierno católico, que más adelante analizaremos, se reducirá a la sumisión de la reina a las pretensiones del catolicismo fervoroso y extranjero, representado en la imagen del príncipe Felipe, así como a las propias pasiones de María, que se deja seducir y manipular. Sin embargo, en esta propia tergiversación del discurso antifilipino, observamos la contradicción entre la imagen de un príncipe pasivo a los asuntos ingleses, a la par que interventor absoluto en la política de su esposa. ¿Cuál fue, por tanto, la influencia del rey-príncipe en la administración británica³⁰?

3. FELIPE, ¿UN ACTOR SECUNDARIO EN INGLATERRA?

De igual forma que hemos visto con María, la imagen que físicamente se proyecta del príncipe Felipe en el imaginario británico va inextricablemente vinculada a su presencia en la política de las islas. En tanto a ello, parece que se reduzca a partir de sus relaciones con Isabel I, y en escasas producciones se representa el período de su matrimonio con María I, por lo que es también interesante observar la diferencia entre ambos períodos en aquellas producciones que aparece la cronología completa.

Frente a la imagen juvenil que representa el actor que interpreta al príncipe Felipe en la serie española, *Carlos, Rey-Emperador*, el docudrama *Elizabeth I* (2017) presenta una imagen física de Felipe totalmente opuesta a la realidad histórica, aunque igualmente simbólica: el príncipe aparece interpretado por un hombre que, ciertamente, se asemeja más a un rey de 40 o 50 años, que al joven de 27 años que era Felipe cuando se casó con

29. ARCHER, (productor) y CLARK, FIELDER, (directores) (2000), capítulo 1, minuto 35:00-35:20.

30. La documentación emitida en este período vendrá definida por la doble titulación como rey de Inglaterra y príncipe de España, reducida en algunos a rey-príncipe, como en: Archivo General de Simancas (AGS), leg. 809, doc. 2, carta al conde de Melito, lugarteniente y capitán general de Aragón. Encabezado como el Rey Príncipe se adjunta una relación de la «empresa» que el Príncipe ha llevado en Inglaterra (restauración del catolicismo), y una orden para que se celebren misas y procesiones en su honor (15 de enero de 1556).

María³¹. Esta referencia no será excepcional, puesto que en la producción británica *Elizabeth R* (1971), la representación de Felipe adquiere la misma, o más grave, tonalidad: se presenta como un príncipe joven y, sin embargo, el actor escogido aparenta una evidente edad adulta, frente a las anteriores referencias³². En esta primera aparición se representa, con un interesante juego de planos a una vela consumiéndose, y a una caricaturizada María, al envejecido príncipe, demorando la entrada en el cuarto de su mujer, sin, además, articular palabra (recordándonos las escenas de Kapur).

Diferente relato nos muestran las fuentes históricas de ese hecho. Una de las relaciones que se escribieron del viaje que realiza el príncipe describe cómo sería la propia reina la que mantendría las distancias con el príncipe «hasta que fuessen velado»³³, tras lo cual, a pesar, efectivamente, de «la falta de entusiasmo» del príncipe, María no «volvió a aparecer en público» en cuatro días, estando Felipe «en la cama con la reina»³⁴. La intencionalidad en esta representación es clara: frente a las pasiones juveniles que se muestran en la serie española, la clásica serie *Elizabeth R* (1971) las transforma en la depravación de un «viejo español», como lo define Isabel, de carácter «cálido y pasional»³⁵. Por ello, no tiene reparo en espiarla mientras se cambia de ropa, e incluso mantener un encuentro secreto con ella, mientras la alaba y la llega a besar³⁶.

¿A qué responde esta imagen? Ciertamente, estas referencias se complementarían con la idea de un príncipe que solo ambicionaba la intitulación como rey de Inglaterra, y pretendía gobernar en estas islas casado con María o con Isabel, o invadiéndolas. Es más, la realidad de la relación entre Felipe e Isabel, y las pretensiones matrimoniales para con ella, se situarán en un punto intermedio entre las películas de Kapur y el docudrama de Starkey: el joven monarca escribió personalmente a la nueva reina de Inglaterra, reconociendo su derecho al trono, y afirmando «quan de veras responde a la amistad y verdadera hermandad que con V[uestra] al[teza] tengo»³⁷.

31. ADAMS, JONES, KENT (2017), capítulo 1, minuto 29:28.

32. GRAHAM, SARSON (productores) y GRAHAM, MARTIN, McWHINNIE, WHATHAM, WISE (directores). (1971), capítulo 1, minuto 1:07:03.

33. Véase nota 20.

34. Carta de Juan de Varahona a su tío, 5 de agosto de 1554, en G. PARKER (2016), 121-122.

35. GRAHAM, SARSON, capítulo 1, minuto 1:15:11.

36. *Ibidem*, minutos 1:16:08-1:19:14.

37. Es una de las dos cartas que se tiene constancia que remitió Felipe a Isabel I. Archivo de Hatfield House (en adelante HHA), Cecil Papers, 133/188. 27 de diciembre de 1558. Consulta en <https://www.nationalarchives.gov.uk/> (24/01/2019).

Así, además de revelarse que la actitud de Felipe con respecto a su anterior cuñada no fue de perpetuo y radical odio, la relación epistolar también nos ofrece que, aunque los matrimonios fuesen de pragmático interés³⁸, Felipe hubo de «mirar y pensar mucho en ello», y mandó al conde de Feria que alargara los asuntos hasta tomar una decisión³⁹.

Tal como hemos podido observar, Isabel se presenta, física y políticamente, como la antítesis de su católica hermana, haciéndose extensible al príncipe hispano. Más aún, debemos entender que las producciones audiovisuales se van a centrar en representar la relación entre ambos monarcas, por lo que son más numerosas las diferencias a analizar entre ellos. Isabel I se muestra como una líder aclamada de forma unánime por su pueblo, sin caer en las «tentaciones humanas», manteniéndose virgen, y centrándose exclusivamente en el buen gobierno, con la búsqueda de la unidad y la paz. Además, en las dos películas de Kapur, Isabel está representada por la misma actriz, Cate Blanchett, sin cambiar tampoco su aspecto físico, mostrando a una reina joven, radiante y ágil. Así se muestra en el primero de los largometrajes, *Elizabeth*, cuando arenga desde su caballo a las tropas en Tilbury⁴⁰, algo que las fuentes señalan que no fue así, sino que tuvo que ser ayudada por un bastón, y dispuesto un pedestal para que la reina hiciera dicha aclamación, algo que sí aparecerá en la miniserie *Elizabeth* (2005)⁴¹.

Precisamente, debemos atender a un hecho muy particular, ya que únicamente en esta última producción, la interpretación de Helen Mirren adquiere veracidad en tanto a la apariencia física de una mujer que, en el momento del enfrentamiento, tenía 55 años, ya que en el resto de producciones, el aspecto de Isabel va a resultar «incorrutable»⁴². Incluso en algunas, como el caso de *Reinas* (2017), en la cual ni siquiera se representan los sucesos de 1588, vemos la muerte de Isabel, sin que se aprecie un envejecimiento real. Mientras en la reina se produce este cambio, el aspecto de Felipe II, incluso en su etapa de príncipe, es continuamente el de un anciano, como hemos mencionado anteriormente.

38. Carta de [¿Isabel de Portugal?] al conde de Oropesa notificando la restauración de la fe católica y la pacificación en Inglaterra con la llegada del príncipe Felipe. En el pie se añade un apunte de “obediencia de Inglaterra” por estos hechos. Archivo Histórico Nacional (AHN), FRIAS, C. 21, doc. 32. 6 de febrero de 1555.

39. M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ (1951), 215.

40. BEVAN, FELLNER, OWEN, minuto 1:31:55.

41. REISZ, capítulo 1, minuto 1:32:05.

42. REISZ (productor) y HOOPER (director) (2005), capítulo 6, minuto 1:12:20.

A este respecto, será en *Elizabeth R* (1971) donde observemos la representación más demacrada de Felipe II: en el capítulo dedicado a la Armada de 1588, que analizaremos en el último apartado del trabajo, el rey, de aspecto muy envejecido, apenas camina, o lo hace apoyado en un bastón. En algunos momentos, el monarca llega a aparecer con el ojo izquierdo vendado⁴³, y aunque es la única producción que menciona este hecho, parece ser cómo efectivamente sufrió de graves problemas de cataratas hasta tal punto que la «deficiencia de vista le atormentaría de manera crónica, y en algunos períodos la perdió casi totalmente»⁴⁴.

A este respecto, debo realizar un brevísimo apunte sobre la aparición filipina en una serie española, *El Ministerio del Tiempo*, en la cual se dedica un capítulo a analizar qué hubiera pasado si Felipe II viajara al siglo XXI para conocer el resultado de la Armada y corregirlo. En ella, el actor Carlos Hipólito interpreta a un Felipe II mucho más ágil, atlético e imprudente en las acciones, capaz de matar a quien se interponga en su camino, y con una gran capacidad para adaptarse al armamento y a las nuevas tecnologías de su futuro. A pesar de este «pragmatismo temporal», el carácter con el que se representa sigue marcado por su «fanatismo religioso», reimplantando la Inquisición y realizando «guerras santas» contra el infiel y los herejes⁴⁵.

Si bien es cierto que el análisis de esta serie se escapa de los límites de este trabajo, no se encuentra tan alejada de los propósitos de este, ya que nos aparece una imagen filipina de un claro contraste con el imaginario británico. Por supuesto, es una clara evidencia el contenido absolutamente ficticio presente en el capítulo, aunque algunas de las ideas que se muestran siguen la línea analizada en el trabajo.

La serie española de *El Ministerio del Tiempo* nos ofrece una visión de Felipe II muy diferente a la que observamos en las producciones británicas, puesto que el monarca, al que le quedaban 10 años de vida, se verá representado como un anciano, pero de aspecto inmejorable. Y aunque, como digo, se trata de una ficción cómica, el rey se adapta con gran facilidad al uso del Excel, la propia aparición en la televisión dando los discursos semanales (un hecho que, vinculado a este trabajo, es de gran relevancia, siendo una imagen visual dentro de una imagen visual), y llega a intitularse como «rey del mundo y del tiempo»⁴⁶.

43. *Ibidem*, minuto 45:18.

44. V. VÁZQUEZ DE PRADA (2004), 85.

45. OLIVARES, ROY, YUBERO (productores) y VIGIL (director) (2016).

46. *Ibidem*, minuto 47:13.

Es aquí cuando interesa observar cómo se representa al Rey Prudente, ya que, precisamente, cuando el monarca pregunta sobre la imagen que se tiene de él en la actualidad (2016), el subsecretario del Ministerio (interpretado por Jaime Blanch) le responde con tal epíteto, tras lo cual aparece una concatenación de actuaciones que definirán la actitud del monarca: Felipe ordena buscar información sobre la Armada y todos los desastres que vivió el imperio desde ese momento hasta la actualidad con el fin de «corregirlos»⁴⁷, sin escrúpulos al subsecretario hasta la muerte⁴⁸ y actúa hasta el final del capítulo de forma violenta, torturando y gobernando un imperio «trans-temporal» modelado a partir de los principios del honor y la religión.

Es curioso analizar este elemento, ya que, frente a esta interpretación con rasgos excesivamente viejos de Felipe de Inglaterra, a lo largo del documental *Elizabeth. The Struggle for the throne*, no cesarán de alternar retratos de Felipe, usando únicamente sus cuadros cuando todavía era príncipe. Incluso tras narrar el desastre de la Armada de 1588, se sucederá el famoso cuadro de Isabel I con la escena de la victoria naval de fondo y sujetando un globo terráqueo⁴⁹, seguido de un retrato del príncipe⁵⁰. Supone una representación tan interesante como ambigua, ya que la inmadurez achacada a la política del monarca se le suma la perversa inteligencia del manipulador príncipe.

Es decir, mientras la imagen del Felipe anciano, antihéroe, más que heroico, se vincula al radicalismo y despotismo, y su actitud déspota y desmedida le llevarán a cambiar por completo la Historia con el único fin de conseguir sus objetivos, la representación de la Isabel anciana, tanto en las películas como en las series británicas, se torna en heroica, sin connotaciones negativas, sino todo lo contrario, como guía de su pueblo precisamente contra estas ideas. Probablemente una de las ideas que expliquen esto es la de simbolizar el cambio de época, esto es, el tiempo se ha «detenido» en la figura de Felipe II, que representa la tradición anclada en los viejos órdenes⁵¹, mientras que una joven Isabel se vincula a una nueva etapa de luz y renovación, que, como su aspecto, se mantendrán imperecederas en el progreso⁵².

47. *Ibidem*, minutos 21:58-24:26.

48. *Ibidem*, minutos 25:46-25:55.

49. ARCHER, CLARK, FIELDER, capítulo 3, minuto 46:58.

50. *Ibidem*, capítulo 4, 14:24. T. VECELLIO DI GREGORIO, *Felipe, príncipe de Asturias*, 1551. Óleo sobre lienzo, 193 x 111 cm., Madrid, Museo del Prado.

51. David Starkey, en el documental del año 2000, al hablar de María o de Isabel distinguirá entre *old-new religión*, es decir, identifica el catolicismo como la «vieja religión».

52. Véase nota 17.

En definitiva, todas estas representaciones irán acompañadas de un extraordinario uso simbólico de las luces y sombras, con espacios abiertos o reclusos (casi escondidos), y completado con la música (sacra, bélica, estridente o calmada, en función del personaje que aparezca en escena). Además, la propia selección cronológica impondrá la importancia que debe tener cada período, comenzando por norma general a partir de la muerte de María, y reduciendo al mínimo, y siempre de manera negativa, la presencia del reinado con el príncipe Felipe.

4. LA REPRESENTACIÓN AUDIOVISUAL DEL «MATRIMONIO CATÓLICO»

Una de las ideas más importantes que debemos aclarar con respecto a este apartado es la escasez en la presencia del período de 1554-1558 en los medios audiovisuales británicos. Esto en sí mismo ya supone un argumento que se añade al análisis de la imagen con la que se representa al monarca hispano, cuya presencia en el imaginario británico parece concretarse en su enfrentamiento con la reina Isabel I.

El inicio de la película *Elizabeth* (1998) será muy significativo a este respecto, puesto que muestra el gobierno del rey-príncipe, junto con María Tudor, como uno de los períodos de mayor oscurantismo y radicalidad religiosa, vinculado a dos papistas:

England, 1554. Henry VIII is dead. The country is divided. Catholic against Protestant. Henry's eldest daughter, Mary, a *fervant* catholic, is queen. She is childless. The catholic's greatest fear is the sucession of Mary's protestant half-sister. Elizabeth⁵³.

Tras esta contextualización, cargada de términos muy dramáticos, y acompañada por una música nuevamente estridente, se produce la primera escena vinculada a dicho gobierno: la ejecución de dos hombres y de una mujer pelirroja, con un plano cenital que encuadra muy bien el principio del ciclo que finaliza con el plano contrapuesto de la luz isabelina⁵⁴.

De esta primera referencia visual debemos extraer varios mensajes simbólicos: por un lado, aunque nos resulta difícil situar dicha ejecución, en

53. BEVAN, FELLNER, OWEN (productores), KAPUR, (director) (1998), minuto 1:15. Resalte añadido para la cita.

54. *Ibidem*, minutos 1:15-5:04.

un momento parece escucharse una voz de fondo que menciona el nombre de Thomas Wyatt, lo que supondría relacionarlo con la condena a muerte de sir Thomas Wyatt el Joven, hijo del famoso poeta y embajador británico homónimo, el 11 de abril de 1554. Wyatt fue el ideólogo y ejecutor de la conspiración que lleva su nombre y que supuestamente intentaba acabar con el gobierno de María Tudor⁵⁵, justificando la presencia del otro hombre, que podría tratarse de Edward Courtenay (1527-1556), conde de Devonshire, y de la mujer, que sería la esposa de Wyatt, de nombre Elizabeth. Este último personaje supondría una perfecta metáfora visual, al relacionarse simbólicamente con Isabel, tanto por el nombre, como por ser caracterizada con el pelo rojo, un detalle difícil de hallar en la documentación, aunque simbolizando la persecución católica contra el protestantismo, representada en la reina pelirroja, Isabel I. Todos estos elementos adquirirían un gran potencial simbólico, si no fuera porque la realidad del destino de Wyatt y el de sus colaboradores fue diferente: el único ejecutado sería el propio Wyatt, quien exculparía en el último momento a Courtenay y a Elizabeth. En todo caso, Wyatt fue ajusticiado mediante la decapitación y exposición de su cabeza, no en la hoguera⁵⁶.

En el caso de Thomas Wyatt, la relación entre ambas mujeres y su destino dentro de la Corona inglesa nos revela una realidad diferente: en el docudrama dirigido por David Starkey, el historiador indica cómo, ante la propuesta conspirativa contra el gobierno católico, Isabel responde: «[...] tell him (carta de Thomas Wyatt) when the time comes, I will do as God directed me to do»⁵⁷. Starkey, de esta forma, contradice lo reflejado en el docudrama, puesto que, según el historiador, Isabel ni siquiera contestará a Wyatt⁵⁸, e incide en la idea del antagonismo entre la inocencia de Isabel frente a la persona y gobierno de María: en el documental del año 2000, el historiador califica a María como «a bastard [...] but in the eyes of the people she was the rightfull queen»⁵⁹. Precisamente, a la hora de hablar del gobierno católico de María y Felipe, la Corte no está en penumbra,

55. Carta firmada por María I a sir Thomas Cawarden para sofocar la rebelión de Thomas Wyatt, y perseguir y detener a toda persona que colabore o propague falsos rumores que aviven la revuelta, Archivo de Surrey History Centre (en adelante, SHC), Molineux Family of Loseley Park, Z/407/Lb.341, 26 de enero de 1554. Consulta en <https://www.nationalarchives.gov.uk/> (24/01/2019).

56. Véase J. D. TAYLOR (2013).

57. ADAMS, JONES, KENT (2017) capítulo 1, minutos 36:00-37-34.

58. *Ibidem*, capítulo 1, minuto 35:23.

59. *Ibidem*, capítulo 1, minuto 31:26.

sino que está llena de música y danza, a diferencia de lo que ocurría en las películas de Kapur. Para mantener la idea negativa de este reinado, y confrontarlo al de Isabel, se introduce el sonido como elemento simbólico de contrapunto a estas escenas: en off, se narra la persecución y ejecución de hasta «300 personas», mientras se escucha una música que alterna sonidos de guerra con canto sacro⁶⁰. Por su parte, el docudrama *Elizabeth I* (2017) tampoco dedica en detalle la coronación y reinado de María, mientras que el momento de acceso al poder de Isabel es mucho más solemne, con mayor luminosidad⁶¹.

En las películas de Kapur, la luz será el elemento antonomástico con el que establecer una frontera simbólica que defina el cambio del reinado de María I al de Isabel I. Frente a una Corte factible a un gobierno compartido entre María y Felipe, con escenas abiertas, luminosas y dinámicas en la serie española⁶², Shekhar Kapur ofrece a los reyes una Corte inglesa en penumbra, casi representada por una cueva, rodeada de imágenes religiosas y música en tensión⁶³. María aparece en una actitud «perturbada», obsesiva ante su hermanastra Isabel, y con un esposo silencioso, pasivo ante el devenir de los sucesos⁶⁴. De esta manera, las imágenes que suceden al hálito final de María I serán de un profundo mensaje simbólico e ideológico, y la extremaunción y muerte de la reina católica se cierra con una escena del amanecer londinense⁶⁵, indicando la apertura de una nueva etapa, más próspera y tolerante que la anterior, tras lo cual, en la película, el consejo le define explícitamente la idea del reinado que la precedió: «Your Majesty has inherited a most parlous and degenerate state»⁶⁶.

Una de las escenas más significativas de la primera película de Shekhar Kapur muestra la primera reunión de la corte isabelina tras su coronación. Aunque en ella lo que se trata de representar es la imagen más compasiva de la reina de Inglaterra, aprobando la llamada Acta de Uniformidad o Acta de Supremacía (1559), lo cierto es que se produce una ambigüedad en el discurso, pues su aprobación se produce por una diferencia de siete votos a favor, debido al encierro de siete miembros católicos del Parlamento⁶⁷. A

60. *Ibidem*, capítulo 1, minuto 43:14.

61. *Ibidem*, capítulo 2, minuto 2:08.

62. DIAGONAL TV, TELEVISIÓN ESPAÑOLA (2016), capítulo 16, minuto 8:37.

63. BEVAN, FELLNER, OWEN (productores), KAPUR, (director) (1998), minuto 5:10.

64. *Ibidem*, minuto 5:28.

65. *Ibidem*, minuto 25:00-25:54.

66. *Ibidem*, minuto 29:51.

67. *Ibidem*, minuto 40:25.

su vez, aunque se pretenda mostrar una corte más abierta y luminosa que la de Felipe y María, la escenografía expone un Parlamento configurado en su totalidad por religiosos, y con ataques a la facción religiosa opuesta a la Corona. Es decir, involuntariamente se asemeja en forma y fondo a la misma representación filipina.

A este respecto, en esta película sobresalen las escenas del período como esposo y rey consorte junto a María I, de gran relevancia simbólica, a pesar de que apenas duran 10 minutos: se muestra la corte católica de María I como un lugar oscuro, repleto de imágenes de la Virgen con el Niño Jesús, mientras Felipe se retuerce en el trono al escuchar en silencio los asuntos de Estado, basados únicamente en la persecución de la herejía⁶⁸. Lo relevante de ello es la extrapolación y semejanza con otras representaciones, como ocurrirá en la reciente película *María, reina de Escocia* (2018), en la cual se encuentran algunos de los productores de las películas de Kapur. Ambas cortes serán idénticas en lugubridad y oscurantismo, aunque en el caso de María Estuardo, el ambiente cortesano parece representarse en una cueva⁶⁹. De esta forma, Kapur representa a la reina María I rodeada siempre de figuras vestidas de luto⁷⁰, del mismo modo que Felipe II, a quien en la serie *Reinas* (2017) ya afirman de él que «siempre va vestido de negro»⁷¹. Incluso en esta producción tan solo se le vería con vestimenta más colorida en las escenas que pasa con el príncipe Carlos: en una de ellas, cuando le comunican la muerte del Príncipe responderá que iría a velarle «después de comer»⁷², tratando de vincularle con la mencionada base discursiva de la Leyenda Negra española.

Observamos cómo en estas producciones se pretende vincular la participación negativa en Inglaterra al intervencionismo extranjero, reduciéndola a la visión perjudicial de María Tudor dentro del gobierno católico. Felipe es representado en el documental *Elizabeth* (2000) como un hombre maduro, que manipula a su esposa, y frente a la actitud pasiva de las producciones de Kapur, la visión filipina en este documental se asemeja más a la serie española, con una ordenación de la escena en dos niveles: por un lado, la reina María sentada en el trono, mientras que en segundo plano siempre se encuentra Felipe susurrándole al oído⁷³.

68. *Ibidem*, minutos 5:04-5:28.

69. BEVAN, FELLNER, HAYWARD (productores) y ROURKE (director) (2018), minuto 13:38.

70. BEVAN, FELLNER, OWEN (productores), KAPUR, (director) (1998), minuto 11:53.

71. MORENO (productor), CARBALLO, MORENO (2014)., capítulo 5, minuto 14:46.

72. *Ibidem*, capítulo 6, minuto 2:39.

73. ARCHER, CLARK, FIELDER, capítulo 1, minuto 29:28-29:40; minuto 40:01.

Sin embargo, la actuación de los monarcas católicos será amplia, y activa más allá de los asuntos religiosos, con los cuales habrá más concordia y equilibrio de lo que se intenta mostrar, llegando incluso a acordar el retorno de todos los honorarios, salarios, pensiones y demás prerrogativas a las personas religiosas de Inglaterra y Gales⁷⁴. Aunque efectivamente el restablecimiento y protección de la «verdadera fe y religión católica», con el cumplimiento de la ley, fuese su principal objetivo, no descuidaron el resto de las obligaciones como gobernantes⁷⁵.

Así, en aquellas producciones donde se dedica un tiempo al período preisabelino, el gobierno de María y Felipe se juzga como un período de anarquía, persecuciones religiosas y miserias, con un pueblo descontento y desesperado⁷⁶. Las crónicas sobre la recepción del príncipe señalan cómo la nobleza se mostró ambigua a la hora de aceptar la llegada del príncipe a Inglaterra: «Y aunque ellos muestran gran contentamiento con el Rey, no dejan por eso de estar á la mira de como pone los pies y de como hara los negocios»⁷⁷.

Las élites nobiliarias inglesas acogieron al príncipe y a su séquito, entregándole los honores de la Orden de la Jarretera y la de San Jorge, y les recibieron en sus palacios, buscando la cercanía del que iba a ser rey de Inglaterra⁷⁸. Atendiendo a estos datos, no se puede representar una Inglaterra totalmente satisfecha con el matrimonio católico, pero tampoco absolutamente descontenta, sino que se estableció un recelo observante.

Así, aunque la religiosidad isabelina era equiparable a la de Felipe, el reflejo visual es totalmente opuesto en ambos casos: la presentación que realiza Shekhar Kapur de la corte de María y Felipe es la de un lugar tétrico, casi clandestino, rodeado de figuras marianas. Sin embargo, el final

74. Contrato entre Felipe y María con Reginald Pole. The National Archives (TNA), Exchequer, E/164, doc. 31, ¿1554-1557?

75. Instrucciones de Felipe y María como reyes de Inglaterra, al diputado Lord Fitzwalter, y al Consejo, sobre diferentes asuntos y reorganizaciones del gobierno (comercio equino, granjas, barrios, rentas, etc.), así como los mandatos sobre la religión católica, Archivo de Lambeth Palace Library (LPL), MS/628 (11 folios), 28 de abril de 1556. Consulta en <https://www.nationalarchives.gov.uk/> [24/01/2019] Debido a la mala economía recibida del breve reinado de Eduardo VI, María decidió realizar una política económica dirigida a la reducción de gastos, consiguiendo, además, aumentar la estructura de ingresos. Véase: D. LOADES (1995), 142 y ss.

76. BEVAN, FELLNER, OWEN (productores), KAPUR, (director) (1998), minuto 15:00.

77. Carta de Ruy Gómez de Silva a Francisco Eraso, en M. FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, M. SALVÀ, P. SÁINZ DE BARANDA (1842-1845), 529.

78. A. MUÑOZ (1554), 31 v.

del propio film presenta a Isabel rezando ante la imagen de la Virgen María y alabando su obra, hasta conformar una transformación física (cortándose el pelo, blanqueando su piel y disponiéndose una lechuguilla que, si bien es un elemento propio de la moda de la época, enmarca el rostro de Isabel con una forma de aureola de santidad) y «casándose con su pueblo»⁷⁹ para convertirse en la Reina Virgen.

5. CONCLUSIONES

Este artículo resulta una primera contribución a los estudios histórico-audiovisuales sobre la imagen de la Monarquía Hispánica de la Edad Moderna en los medios audiovisuales y, más concretamente, de la figura de Felipe II. Existía una ausencia de este tipo de análisis en el período filipino y, de igual forma, también hemos encontrado una recepción muy débil en el mundo académico español, en comparación con los estudios anglosajones. Es por ello por lo que hemos optado por realizar un primer avance en este tipo de análisis, centrándonos en la primera etapa del príncipe. A pesar de ser un período breve (1554-1558), y tradicionalmente marginado (incluso en las propias representaciones audiovisuales), posee una importante carga simbólica, que será utilizada durante el reinado isabelino, y se mantiene todavía en el imaginario británico.

A este respecto, hemos conformado una primera base en la que observar diferentes ideas clave, que constituyen buena parte del corpus argumentativo con el que se representa este período, y los reinados subsiguientes: por un lado, la imagen antagónica que se posee de los monarcas, no solo de Isabel I y Felipe II, sino también de Isabel I con respecto a su antecesora, María I; en paralelo, también hemos estudiado la imagen de los gobiernos de estos soberanos, y cómo el pensamiento popular, e incluso figuras dentro del ámbito académico, han validado ciertas representaciones.

En primer lugar, se puede confirmar la distorsión de la realidad histórica, a través de la guionización de unos hechos que poco o nada se reflejan con la realidad: la dramatización de los acontecimientos más destacados –o que más se pretenden resaltar– en la Historia de un Estado resultan los pilares sobre los que se pretende edificar la idea de nación. Con esta clave, las herramientas hegemónicas en cada etapa, ya fuese la imprenta, la estampa o en época contemporánea, el cine, permiten la rápida difusión de estas ideas. En ello ejerce un gran poder el qué, es decir la repetición

79. BEVAN, FELLNER, CAVENDISH (2008), minuto 1:53:43.

de esos hechos que acaban por ser aceptados popularmente sin cuestionarse los detalles; sin embargo, es muy importante apreciar el cómo, esto es, la difusión de las efemérides no tendría un efecto mayor si no alcanzara ese grado de dramatismo al que nos estamos refiriendo⁸⁰.

En segundo lugar, debemos advertir que la realización de estas producciones no es casual ni aleatoria: el momento en el que se realizan y la temática escogida pretenden construir un discurso de sencilla accesibilidad al público, pero de gran complejidad en su trasfondo. En los ejemplos que aquí nos han ocupado, no debemos obviar las conclusiones a las que se llegan con el visionado de las películas y las series de producción británica, en las que la imagen católica, construida bajo el eje de Felipe II, pero extendida a María de Inglaterra y María de Escocia, proyectan una pátina de oscurantismo, tanto en forma como en discurso, siendo antagónicas las representaciones de Isabel I y sus aliados protestantes, mostrados como los «héroes» y «constructores» de la patria británica, bajo una imagen de luz, pureza e inefabilidad en sus actos.

De igual forma, observamos cómo el argumentario de la Leyenda Negra española, focalizada en la figura filipina, también está sobrecargado de estudios. Sin embargo, esta propuesta pretende establecer una línea novedosa a este respecto, ampliando la metodología histórica al análisis cinematográfico moderno, con el fin de estudiar la permanencia de una serie de ideas en el imaginario colectivo. En el caso que aquí nos ocupa, Felipe II ha permanecido como claro contraste antagónico al modelo isabelino, marcando la tergiversación en las producciones británicas (algunas de ellas conducidas incluso por historiadores), pero también influenciando en la imagen interna española⁸¹.

Este trabajo no ha pretendido reafirmarse en la idea acerca de la falsedad de los hechos históricos, sino que ha analizado la forma y el sentido de dichas representaciones visuales. Hasta el momento, los estudios sobre el

80. «In each of these exempla virtutis, the artist has chosen a crucial moment of psychological tension in which a very public moral choice is realised through a life-like portrayal of the protagonists' drama». A. D. SMITH, (2000), 44.

81. La ausencia de respuesta no implica la negación, lo que fuerza a que se “vea lo que se quiere ver”. Bajo estos términos hablaba Emilia Pardo Bazán: «Dijérase que al cruzar los Pirineos se apodera del viajero un espíritu de ilusión y engaño. No es sino la leyenda, que le envuelve y subyuga. [...] La leyenda se pega; la comunicamos a los extranjeros porque la llevamos en la masa de la sangre; y esa funesta leyenda ha desorganizado nuestro cerebro, ha preparado nuestros desastres y nuestras humillaciones». VV. AA. (2016), 92.

cine histórico se han focalizado en las Edades Antigua y Medieval, y han estudiado de forma profusa el anterior siglo XX. Pero la etapa moderna, cargada de relevantes acontecimientos, que se encuentran acompañados, como hemos visto, de numerosas adaptaciones visuales, no ha sido analizado bajo la propuesta aquí presentada. Con ello no solo nos quedamos en la superficie del estudio, sino que insertamos esas representaciones en su contexto, y profundizamos en las mismas para entender el por qué son empleadas en las propias aulas universitarias, y, por el contrario, no sean criticadas como cualquier otro trabajo escrito.

El cine, y el resto de los medios audiovisuales, conforman una poderosa herramienta de difusión, con una rápida circulación espacial, y persistencia temporal. No podemos ser ajenos a estos nuevos métodos: se ha comprobado su uso en las aulas universitarias de varias instituciones académicas anglosajonas, empleando títulos que aquí hemos analizado, y cuya información histórica hemos contrastado. Esto supone la continuación, desde la propia estructura educativa, de ideas e imágenes falseadas, en alumnos que se convertirán en investigadores o nuevos docentes. Por ello, estos estudios nos permiten avanzar sobre las formas de construcción del imaginario histórico, y además evitar la perpetuación de un discurso tergiversado en los nuevos medios de comunicación.

Los historiadores, precisamente ante estos nuevos retos, han de situarse en un lugar preeminente ante ellos, ya sea como asesores de dichas producciones, como investigadores y críticos de estas, y, sobre todo, como educadores, para hacer la Historia más accesible, amena y cercana al público en general, y también a los estudiantes que se especialicen en dichos estudios. Supone un grave error disponerse desde una «torre de marfil», negando con rotundidad tanto su utilidad como su veracidad: el mundo académico conoce esa información, pero el público no. Negarlo y obviarlo no evita su difusión, y sin explicaciones detalladas sobre ello se producirá la perpetuación que observamos en este trabajo, presente incluso en figuras del mundo académico, como el historiador David Starkey⁸². Más aún, este aislamiento supone negar la posibilidad de empoderamiento de dichas herramientas, fomentando la continuidad de dañinos intrusismos,

82. La falsedad no implica realismo; sin aclaraciones a los espectadores no expertos, se fomenta indirectamente la continuidad de dichas mentiras. Arón Guriévitch, a la hora de hablar de las representaciones en el imaginario europeo, señala que eran «en gran parte ilusorias. Pero, repitámoslo una vez más, tal carácter ilusorio no impedía [...] su eficacia [...]». A. GURIÉVITCH (1990), 344.

entorpeciendo las vías de progreso de la profesión y restando calidad a una de las labores fundamentales del saber histórico, la educación.

El propio Felipe II, cuando le dieron noticia de la imagen perversa que ya circulaba por el continente sobre las atrocidades cometidas por los españoles, trató de aislarse de dichos comentarios, impidiendo la entrada de libros a las posesiones hispanas, e incluso prohibiendo «pasar los naturales de estos Reynos á estudiar en Universidades fuera de ellos»⁸³. Ello no evitó la profusión de estas ideas, más bien se agravaron, al considerar al monarca un «atraso» para el saber y la cultura de sus territorios.

Con todo, los medios audiovisuales constituyen una herramienta fundamental en la actualidad, tanto como fuente de estudio, como para la difusión y el acercamiento de los trabajos académicos, con la presencia de profesionales en el asesoramiento de las diferentes producciones⁸⁴. Sin el asesoramiento de los historiadores, el público general podría adoptar una información interesada y no veraz. El historiador y los medios audiovisuales requieren de una colaboración recíproca, con el fin de mejorar la calidad de ambas profesiones, y evitar que ninguna supedite a la otra⁸⁵.

Nuestro deber radica en no perder ninguna arista de estudio, y en ello se encuentra evitar menospreciar fuentes muy importantes de información, que sitúan nuestra realidad en un punto no tan alejado del pasado histórico. Es fundamental comprender que la labor del historiador no se encuentra únicamente en el estudio del pasado, sino que, irremediablemente, nuestro presente y nuestra visión de futuro condicionan dicha labor histórica⁸⁶. Los historiadores debemos transmitir de forma clara y objetiva al mundo que nos rodea, no solo académico, sino también a la

83. *Novísima recopilación de las leyes de España*, libro VIII, título XVIII, 152.

84. «los profesionales de la investigación o de la enseñanza, no les proporcionamos el tipo de historia que necesitan, la reciben de manera asistemática, pero muy eficaz, de los políticos, de los “tertulianos” de la radio y la televisión, de las celebraciones conmemorativas (el tono y sentido de las cuales viene determinado, en última instancia, por la institución que las paga) o incluso de las películas». J. FONTANA (2003), 16.

85. A raíz de ello, el 18 de abril de 1899, en la Sociedad de Conferencias de París, la propia Emilia Pardo Bazán señaló cómo ignorar el problema acaba por sustituir a la realidad: «la leyenda negra falsea nuestro carácter, ignora nuestra psicología y reemplaza nuestra historia contemporánea con una novela». L. ESPAÑOL BOUCHÉ (2008), 60.

86. Véase un ejemplo, aplicado a época medieval, en J. A. BARRIO BARRIO (2017). De la misma forma, existe la idea del uso audiovisual en institutos, referente al período contemporáneo: R. BREU (2012).

población menos experta, como forma de evitar la tergiversación o el «devastador» desconocimiento⁸⁷.

El escenario teatral que invadía el Siglo de Oro español, las estampas y las novelas que se desarrollaron en el Viejo Mundo, y ahora los medios audiovisuales... Su estudio nos revela el pulso de las mentalidades de una época, son fuente de conocimiento y comportan el propio devenir histórico: la Historia está presente en toda esta trayectoria; obviar su existencia es negar su utilidad.

6. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

6.1. Fuentes cinematográficas

- ADAMS, Abigail, JONES, Susan, KENT, Nicolas (productores) y HOLT, Chris (director) (2017), *Elizabeth I*, Channel 5, Reino Unido. [Docudrama].
- ARCHER, Tom (productor) y CLARK, Steven, FIELDER, Mark (directores) (2000), *Elizabeth. The Struggle for the throne*, Channel 4, Reino Unido. [Serie-documental].
- BEVAN, Tim, FELLNER, Eric, OWEN, Alison (productores) y KAPUR, Shekhar (director). (1998), *Elizabeth*, Polygram, Gramercy Pictures, Reino Unido. [Película].
- BEVAN, Tim, FELLNER, Eric, OWEN, Alison (productores) y KAPUR, Shekhar (director), (2008), *Elizabeth. The Golden Age (Elizabeth. La edad de oro)*, Universal Studios, Reino Unido. [Película].
- BEVAN, Tim, FELLNER, Eric, OWEN, Alison (productores) y KAPUR, Shekhar (director), (2018), *Mary Queen of Scots (María, reina de Escocia)*, Working Title Films, Focus Features, Perfect World Pictures, Reino Unido-Estados Unidos. [Película].
- DIAGONAL TV, TELEVISIÓN ESPAÑOLA (productoras) y FERRER, Oriol, GARCÍA RUIZ, Salvador, NOGUERAS, Juan, TORREGROSSA, Jorge (directores) (2016), *Carlos, Rey-Emperador*, Televisión Española, España. [Serie de televisión].
- GRAHAM, Roderick, SARSON, Christopher (productores) y GRAHAM, Roderick, MARTIN, Richard, MCWHINNIE, Donald, WHATHAM, Claude, WISE, Herbert (directores). *Elizabeth R* [miniserie de televisión]. 1971. Reino Unido: BBC.
- MORENO, José Luis (productor) y CARBALLO, Manuel, MORENO, José Luis (directores) (2017), *Reinas (Queens: The Virgin and the Martyr)*, Televisión Española y BBC, España-Reino Unido. [Serie de televisión].
- OLIVARES, Javier; ROY, María; YUBERO, Alicia (productores) y VIGIL, Marc (director) (2016), «Cambio de tiempo» (capítulo 10), *El Ministerio del Tiempo*, Televisión Española, Netflix, España. [Serie de televisión].

87. C. SANZ AYÁN (2006), 15.

REISZ, Barney (productor) y HOOPER, Tom (director) (2005), *Elizabeth*, All3Media, Reino Unido. [Miniserie de televisión].

6.2. Bibliografía

- ARAM, Bethany (2001), *La reina Juana. Gobierno, piedad y dinastía*, Marcial Pons Historia, Madrid.
- BARRIO BARRIO, Juan Antonio (2017), «Cine e historia. Una aproximación desde una perspectiva docente: la Edad Media», *Monografías Aula Medieval*, 6, pp. 139-170.
- BREU, Ramón (2012), *La historia a través del cine. 10 propuestas didácticas para secundaria y bachillerato*, Biblioteca de Íber, Barcelona.
- BURKE, Peter (2001), *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona.
- ESPAÑOL BOUCHÉ, Luis (2008), *Leyendas Negras: vida y obra de Julián Juderías: la leyenda negra antiamericana*, Junta de Castilla y León, Salamanca.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel (1951), *Tres embajadores de Felipe II en Inglaterra*, Instituto Jerónimo Zurita, Madrid.
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Martín, SALVÀ, Miquel, SÁINZ DE BARANDA, Pedro (1842-1845), *CODOIN*, vols. I-V, Imprenta de la viuda de Calero, Madrid.
- FONTANA, Josep (2003), «¿Qué Historia enseñar?», *Clio & Asociados: la Historia enseñada*, 7.
- GUBERN, Román (1986), *1936-1939. La guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, Madrid.
- GUBERN, Román (2014), *Historia del cine*, Anagrama, Barcelona.
- GURIÉVITCH, Arón (1990), *Las categorías de la cultura medieval*, Taurus, Madrid.
- LATHAM, Benthany (2011), *Elizabeth I in Film and Television. A Study of the Major Portrayals*, McFarland & Company, Jefferson.
- LOADES, David (1995), *The Reign of Mary Tudor. Politics, Government and Religion in England 1553-58*, Routledge, New York & London.
- LÓPEZ LÓPEZ, Yolanda (2017), *El Siglo de Oro en el cine y la ficción televisiva. Dirección artística, referentes culturales y reconstrucción histórica*, ACCI, Madrid.
- Novísima recopilación de las leyes de España*, tomo IV, Imp. de Sancha, Madrid, 1805.
- PALOS PEÑARROYA, Joan Lluís, CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana (2008), *La Historia Imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid.
- PARKER, Geoffrey (2016), *Felipe II. La biografía definitiva*, Planeta, Barcelona.
- PARRIL, Susan and ROBISON, W. B. (2013), *The Tudors on Film and Television*, McFarland & Company, North Carolina.
- PLA VALLS, Enric (2010), «Historia en el cine, cine en la Historia», www.cine-historia.com.

- SANZ AYÁN, Carmen (2006), *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Real Academia de la Historia, Madrid.
- SMITH, Anthony D. (2000), «Images of the Nation. Cinema, art and national identity», en M. HJORT and S. MACKENSIE (eds.), *Cinema and nation*, Routledge, London-New York, pp. 41-53.
- TAYLOR, James D. (2013), *Sir Thomas Wyatt the Younger, C.1521-1554 and Wyatt's Rebellion*, Algora Publishing, New York.
- VÁZQUEZ DE PRADA, Vicente (2004), *Felipe II y Francia (1559-1598). Política, religión y razón de Estado*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona.
- VV. AA. (2016), *La mirada del otro. La imagen de España, ayer y hoy*, Fórcola, Madrid.