

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

Edició a cura de Josep Lluís Martos i Marinela Garcia Sempere

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

ISBN: 978-84-608-0956-2

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

930.85"653":791.43-24

930.85"653":82-311.6.09

Director de la col·lecció: Josep Martines

© Els autors

© D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: setembre de 2009

Portada: Llorenç Pizà

Imprimeix: Quinta Impresión S. L.

ISBN: 978-84-608-0956-2

Dipòsit legal: A-764-2009

REESCRITURA CINEMATOGRAFICO-POLÍTICA DE LAS OBRAS HISTÓRICAS DE SHAKESPEARE: *ENRIQUE V* (1944) Y *RICARDO III* (1995)

En las dos tetralogías sobre la historia de Inglaterra que Shakespeare escribió durante su primera década creativa se abarca un amplio periodo histórico entre 1398 y 1477. La primera, que comprende las tres partes de *Enrique VI* y *Ricardo III* (las cuatro primeras obras escritas por el dramaturgo en su dilatada trayectoria profesional), fue compuesta entre 1589 y 1593 y conforma la cruenta crónica de la guerra de las Rosas entre las casas reales de Lancaster y York. La segunda comprende *Ricardo II*, las dos partes de *Enrique IV* y *Enrique V*, y fue escrita entre 1595 y 1599, cuando también escribiría otra crónica histórica sobre el siglo xm, *El rey Juan*, y obras maestras como *Romeo y Julieta*, *El mercader de Venecia* y *Mucho ruido y pocas nueces*. Esta tetralogía abarca cronológicamente un periodo histórico anterior, desde 1398 hasta la victoria en la batalla de Agincourt en 1415, y se caracteriza más por celebrar los enfrentamientos con el enemigo exterior que por los también existentes conflictos internos, más destacados en su primera tetralogía. El conjunto de estas ocho obras se convertiría en el referente histórico-literario sobre la Inglaterra medieval, y así perdura hasta nuestros días.

Una vez escrito *Enrique V*, Shakespeare no volvería a hacer referencia a la historia de Inglaterra en el resto de sus obras con la excepción de la penúltima, *Enrique VIII*, compuesta catorce años después. Esta destacable ausencia temática, comparada con la prodigalidad referencial historiográfica anterior, puede guardar relación con el fallecimiento de la reina Isabel I en 1603, ya que, independientemente de la indiscutible calidad dramática de los textos, se puede observar en las obras históricas mencionadas una orientación laudatoria hacia la dinastía Tudor representada por esta monarca que, con su muerte, se llevaría consigo el hipotético objetivo político de los textos.

Su sucesor, el rey Jacobo I, no despertaría ni mucho menos las mismas simpatías en el conjunto de la profesión teatral isabelina por los puentes que pretendía establecer, en forma de acuerdos y tratados de paz, con países en la órbita de la Iglesia de Roma; de hecho, incluso pretendía casar a su hijo

JOHN D. SANDERSON

Carlos, heredero a la corona de Inglaterra, con una infanta española hija de Felipe III. Como consecuencia, en las tres primeras décadas del siglo xvii las *revenge tragedies* características de Thomas Middleton o John Webster, entre otros, criticarían ferozmente a la corte italiana, y en algún caso a la española, estableciendo un paralelismo metafórico con la inglesa, algo que habría sido impensable en el periodo isabelino.

Durante el reinado de Jacobo I, Shakespeare se mantuvo al margen de esta polémica religioso-política, no sólo porque había tenido una educación católica (su madre profesaba fervientemente dicha religión, su padre la alternaba conflictivamente con el protestantismo, según Greenblatt 2004), sino también porque la llegada del nuevo monarca le aportó inmediatos beneficios, ya que su compañía teatral, *Lord Chamberlain's Men*, pasó a ser la oficial de la Corona, *the King's Men* (Greenblatt 2004: 329). En cualquier caso, su silencio historicista fue clamoroso comparado con su composición dramática en vida de la reina Isabel. Tennenhouse (1994: 125) elabora una teoría al respecto según la cual «la incapacidad de Shakespeare para escribir una obra histórica isabelina para el público jacobita prueba hasta qué punto el teatro renacentista fue una actividad política. [...] Durante el Renacimiento, los imperativos políticos eran también imperativos estéticos. Conforme cambiaban las circunstancias políticas y se presentaban contra el monarca nuevas formas de oposición, cambiaban las estrategias para legitimar esa autoridad. En la obra histórica isabelina, el arte aporta autoridad a la genealogía».¹ Legitimar genealógicamente a la monarquía Tudor había sido hasta entonces una prioridad a la que la obra de Shakespeare había contribuido en gran medida.

Las obras finales de cada tetralogía, respectivamente *Ricardo III* y *Enrique V*, representan un punto culminante en esta maniobra de enaltecimiento de la reina Isabel. Pese a estar relatando hechos sucedidos más de un siglo antes, se muestra una clara vinculación con el presente en el que fueron escritas y llevadas al escenario. La perniciosidad con que se presenta al monarca que da título a la primera obra (incluso le incorporaron una joroba históricamente inexistente) va pareja a la exaltación de quien le vence en la batalla de Bosworth, Richmond, el futuro rey Enrique VII, a la sazón abuelo de la reina Isabel y supuesto fundador de la dinastía Tudor. Por lo que respecta a *Enrique V*, el paralelismo que se pretende establecer con el reinado isabelino quedará manifiestamente explícito al inicio de su quinto acto, cuando se compara su regreso triunfal a Londres tras su victoria sobre los franceses en la batalla de Agincourt con el que se esperaba que recibiera el conde de Essex tras derrotar a los rebeldes irlandeses en el presente en el que se escribe la obra. Un anacronismo manifiesto que revela cómo el historicismo artístico se ponía al servicio del presente político, en lo que Shapiro (2007: 119) describe como «un momento extraordinario y la única

1. Salvo que indique lo contrario, todas las citas son mi traducción del inglés.

REESCRITURA CINEMATOGRAFICO-POLÍTICA DE LAS OBRAS HISTORICAS

vez en su producción teatral en la que Shakespeare deja de lado las alusiones escénicas para apartar la atención del público del ámbito de ficción de la obra y centrarla en el mundo real de fuera del teatro».²

Pero el fin último del planteamiento de este artículo, acorde con la temática general de este volumen, es demostrar cómo dos adaptaciones cinematográficas de estas obras, realizadas en periodos muy distantes entre sí durante el siglo xx, han proseguido y reutilizado esta intencionalidad política con una alusión directa a momentos históricos mucho más cercanos, o incluso simultáneos, a la producción de las mismas. Me refiero, en concreto, al *Enrique V* dirigido y protagonizado por Laurence Olivier en 1944, en pleno apogeo de la II Guerra Mundial, y a *Ricardo III*, de Richard Loncraine, estrenado en 1995, con una actualización temática y estética situada en los años 30 basada en el montaje teatral de la obra dirigido por Richard Eyre en 1990 (año electoral en el Reino Unido) y protagonizado, al igual que la película, por quien Bloom (2002: 95) considera «el mejor Ricardo que he visto en el escenario, Ian McKellen».³

Durante el periodo isabelino se reescribe el pasado reciente tanto por historiadores como por dramaturgos, y el texto de mayor alcance y calidad de aquella época es indiscutiblemente el de Shakespeare, lo cual le convertirá en el referente oficial políticamente más efectivo, pese a sus inexactitudes incluso cronológicas, muy por encima de las crónicas de historiadores como Thomas More, Raphael Holinshed o Edward Hall, en cuyos textos se basa en gran medida la producción historicista shakespeareana. Su poco disimulada intencionalidad política está orientada principalmente a evitar una nueva contienda civil, disuadiendo a los adversarios políticos de Isabel de Inglaterra y, sobre todo, al pueblo de la tentación de un levantamiento contra la reina. A su vez, también se intenta apuntalar el linaje de los Tudor, fundamentado en cimientos dinásticos poco sólidos, como el único legitimado para ocupar el trono del país.

Si seguimos un orden cronológico desde el punto de vista historicista, habría que tratar en primer lugar la obra *Enrique V*. Se trata de un panegírico de la nación a través de quien probablemente fue históricamente el rey inglés más celebrado por sus hazañas en el exterior. Como he comentado anteriormente, al inicio del acto V (1969: 105) el coro relata el regreso triunfal de Enrique V a Londres una vez culminada su victoria en Francia:

Mirad cómo Londres vierte sus olas de ciudadanos; el alcalde y todos sus compañeros con sus trajes más solemnes, parecidos a los senadores de la antigua Roma, con los plebeyos hormigueando en sus talones, salen y van a buscar a su César conquistador para recibirle. Así, para escoger un ejemplo menos alto, pero que nos toca el corazón, sería recibido hoy (y día puede llegar en que lo

2. Traducción de María Cándor para Editorial Símbola.

3. Traducción de Tomás Segovia para Editorial Anagrama.

JOHN D. SANDERSON

sea) el general de nuestra graciosa soberana de regreso de Irlanda, trayendo ensartada en su espada la rebelión. ¡Cuántos hombres abandonarán su apacible pueblo por ofrecerle la bienvenida!

La traducción de Luis Astrana Marín traslada al castellano esa simultaneidad entre el pasado de la victoria de Enrique V (a su vez relacionándolo con otro pasado más lejano, el de la prestigiosa antigua Roma) con el presente del esperado regreso del conde de Essex, lugarteniente de la reina Isabel, tras su victoria contra los rebeldes irlandeses, 174 años después de la época representada en la obra. La vinculación cultural con el mundo romano era moneda de uso corriente en Inglaterra, como afirma Shapiro (2007: 193): «Shakespeare no inventó esta manera de difuminar las diferencias entre pasado romano y presente isabelino: todo lo encontró a su alrededor. La Torre de Londres, según se creía, había sido construida por el propio César». Pero téngase en cuenta que esta confluencia se produce entre un César vencedor, referente universal y atemporal, y el héroe sobre quien trata una obra en cuyo contexto estamos situados al acudir a la representación. Sin embargo, el salto futurista que implica la referencia al presente del espectador no encuentra equivalentes en el teatro shakespeariano. La intencionalidad política de sus siete obras históricas anteriores había sido una constante más o menos soterrada, pero sin llegar al extremo de incorporar explícitamente un personaje de una época posterior, en este caso una exaltación del conde de Essex, quien, curiosamente, caería posteriormente en desgracia en la corte de la reina Isabel por una presunta actitud sediciosa que le conduciría al cadalso aún en vida de la monarca.⁴

Se trata, en suma, de la obra histórica de Shakespeare más patriótica y, por tanto, sería la más indicada para una adaptación cinematográfica en pleno siglo xx durante la II Guerra Mundial. Al ya muy conocido actor Laurence Olivier se le declara exento del servicio militar para que se quede en Inglaterra y dirija y protagonice una película que culmina con esa mítica victoria sobre los franceses de la que no sería difícil extraer un paralelismo actual (recordemos que en aquellos momentos Francia está mayoritariamente bajo el dominio del nazismo alemán). Por si cupiera alguna duda, justo al inicio del largometraje aparece un rótulo con las siguientes palabras: «Esta película está dedicada a los soldados y fuerzas aéreas británicas, el espíritu de cuyos antepasados se ha intentado humildemente reconstruir en las siguientes escenas». Mediante la evocación del ejército victorioso de Agincourt, Olivier utiliza un recurso similar

4. Resulta interesante constatar cómo una de las pruebas con que se inculcó de traición al conde de Essex fue la organización de una representación íntegra del *Ricardo II* del propio Shakespeare, considerada sediciosa en aquel momento político concreto porque relata cómo se derroca al monarca que da título a la obra. Hattaway (2002: 15) puntualiza: «La Historia sí era una cuestión peligrosa: hasta 1608 no se incluyó la escena de la destitución del monarca (4.1. 154-317) en las versiones *Quarto* de *Ricardo II*». Las obras históricas de Shakespeare podían resultar, por tanto, políticamente útiles a ambos bandos.

REESCRITURA CINEMATOGRAFICO-POLÍTICA DE LAS OBRAS HISTÓRICAS

al que Shakespeare llevaba a cabo 350 años antes: equiparar dicha hazaña con la que hipotéticamente se producirá en el presente de la producción. En este caso, es obvia la alusión al ejército británico en la segunda guerra mundial que, bajo el liderazgo de Winston Churchill (¿el nuevo Enrique V?), se esfuerza en derrotar al enemigo exterior.

Una vez desaparece el rótulo tenemos un plano aéreo del hipotético Londres isabelino, recreado con una maqueta, que, pese a la localización temporal de la obra, también remite visualmente a una sintaxis cinematográfica muy presente en la retina del espectador contemporáneo. Como afirma Davies (1988: 30),

La maqueta del Londres del siglo xvi con la que los planos iniciales de la película nos embargan no pretende ser más que una maqueta. Pero el movimiento de la cámara sobre ella, convirtiéndola en sujeto fotográfico con un estilo al que estamos acostumbrados para tratar una auténtica ciudad, le aporta una dimensión realista adicional. Esto queda especialmente demostrado si se tiene en cuenta que en 1944 los noticiarios habían establecido como pauta habitual en las pantallas cinematográficas la fotografía aérea de las ciudades como prueba del bombardeo aliado o enemigo.

Es un curioso ejercicio brechtiano, desde una perspectiva cinematográfica, en el que se explicita la artificialidad del *attrezzo* (una simple y nada disimulada maqueta) y al mismo tiempo se utiliza una estrategia visual pseudo-documental que aporta a la escena un curioso empaque realista. Quizás Olivier quisiera enfatizar que una obra tan alejada en el tiempo nos puede contar tanto, como muchos otros textos de Shakespeare, sobre el presente que estamos viviendo.

Pero lo destacable para nosotros en este caso concreto es la actualización de su efectividad política. Bright (1998: 127) recalca que «la elección por Olivier de *Enrique V*, la obra más patriótica de Shakespeare según los críticos conservadores tradicionales, también muestra su servilismo a los poderes predominantes en la sociedad británica. Como resultado, Sir Laurence Olivier, *El Enrique V* de Branagh es más complejo pero, en resumidas cuentas, similar a la representación de Olivier del poder político. Branagh puede creer que ha hecho un filme antibélico, pero su ambición personal le ha llevado a construir una película ideológicamente cercana al *thatcherismo*».⁵ Como puede observarse, la susceptibilidad académica hacia la tendenciosidad original de *Enrique V* en el momento de su creación sigue vigente con cada actualización. Evitaremos entrar en valoraciones con respecto a la versión de Branagh, realizada en 1989, que inauguraría un apogeo cinematográfico de la obra shakespeariana que duraría toda la década de los noventa. Haría falta otro artículo dedicado

5. En el mismo artículo, Bright (1998) llega indignadamente a la conclusión de que el *Enrique V* de Branagh «sigue una línea de desarrollo crudamente 'ramboesca', casi como si todas las películas de Rambo confluyeran en *Enrique V*».

JOHN D. SANDERSON

en exclusiva a la decisiva aportación de sus adaptaciones cinematográficas a la revitalización contemporánea del bardo. Aquí sólo procuraremos destacar la consideración generalizada de *Enrique V* como un instrumento político no sólo en el momento de su composición, sino con cada una de sus puntuales revisiones, incluso cinematográficas, llegándose a acusar a quien se atreva a adaptarla de rendirse ante los intereses de la clase dominante, sea Sir Laurence Olivier con Winston Churchill o Kenneth Branagh con Margaret Thatcher (!).

Parece difícil resistirse a la reescritura política cada vez que se aborda este texto. Stott (1999: 82) también destaca que «es este anacronismo el que vincula la obra de Shakespeare con la adaptación cinematográfica de Olivier: ambas desean conducir al público hacia un pasado histórico, pero no se permite que ese pasado exista por sí mismo, sino que debe ser calificado, autorizado o anclado por medio de una referencia a hechos contemporáneos». La elaboración histórica, por tanto, requeriría una alusión al presente de su producción y/o presentación para considerarse útil. Y en el caso de una obra tan patriótica, resultaría obvia la tentación política de reinscribirse en el mito de Enrique V.

La longevidad de su descendiente, Enrique VI de Lancaster (periodo abarcado por las tres primeras obras escritas por Shakespeare), tocaría a su fin en 1471 con su fallecimiento tras una larga enfermedad, aunque exámenes posteriores de sus restos revelarían que tenía el cráneo fracturado. Eduardo IV de York se proclamaría efímeramente nuevo rey con la ayuda de su hermano Ricardo, quien en un primer momento había asesinado al príncipe heredero de la casa de Lancaster, también llamado Eduardo, pero que después traicionaría a su propia familia para ser él quien fuera coronado, convirtiéndose en Ricardo III, el personaje más malvado de toda la obra historicista shakespeareana. El objetivo, como ya hemos sugerido, sería ensalzar a su antagonista, el conde de Richmond (futuro rey Enrique VII), quien le derrota en la célebre batalla de Bosworth en 1477 e instaura la dinastía Tudor basándose en que su abuelo, Owen Tudor (que no pertenecía a ninguna casa real), se había casado con Catalina, viuda de Enrique V de Lancaster (y también carente de sangre azul).⁶ Todo este enrevesado esfuerzo genealógico responde a un único motivo: Enrique VII resulta ser el abuelo de la incombustible reina Isabel de Inglaterra, que gobernaría Gran Bretaña durante cuarenta y cinco años, por lo que se requiere una legitimación dinástica indiscutible que diluya cualquier intención de derrocarla. Como afirma Goy-Blanquet (2002: 61) «Sedientos de respetabilidad, los Tudor convirtieron la búsqueda de sus orígenes en un pasatiempo nacional». Dicha actividad la puso en marcha el propio Enrique VII, quien encargó al humanista italiano Polidoro Virgilio que escribiera toda una Historia de Inglaterra, *Historia Angliae*, en veintisiete volúmenes, cuya edición completa y definitiva

6. La hipotética legitimidad de Enrique VII se procurará entonces reforzar mediante su boda con una sobrina del mismísimo Ricardo III, Isabel de York.

no vería la luz hasta 1534. Su colega historiador Tomás Moro acabaría mucho antes (en 15x8) su *Historia de Ricardo III*, fundamentada en los testimonios de sus principales enemigos, que consigue degradar al demoníaco villano del que Enrique VII había librado al país. Con la colaboración de los retratistas oficiales de la corte, se re-elaboraría una deformidad física del monarca anterior que, según una creencia extendida en la época, sería una manifestación externa de su maldad interior, de la corrupción de su alma, lo cual resultaría también muy efectivo para Shakespeare desde un punto de vista dramático.⁷ La crónica histórica de Virgilio resultó, comparativamente hablando, menos apasionada que las de Moro y Shakespeare.

Bloom (2002: 94) destaca con respecto al ideario político de Shakespeare, «su permanente imposición en nuestras imaginaciones de la versión oficial Tudor. [...] Como logro dramático (dentro de sus límites), *Ricardo III* sale indemne de cualquier revisión histórica, pero vale la pena mencionarlas porque el extraordinario exceso de Shakespeare al representar la vileza de Ricardo puede ocultar ciertas dudas irónicas en el propio dramaturgo». Por ejemplo, sólo un malvado como Ricardo podía recriminarle a la reina Isabel de York, esposa de su hermano Eduardo IV, que su familia, los Woodville, no tuviera ninguna ascendencia real, obsesión imperante en el entorno de la reina Isabel Tudor con respecto a su legitimidad hereditaria. La ironía es sangrante desde nuestra perspectiva de conocimiento histórico, pero la intencionalidad de Shakespeare en su presente creativo sería más discutible, ya que no contradice, sino que incluso corrobora, la maniobra vilificadora del personaje protagonista.

Menos discutible es la ironía del montaje de Richard Eyre para el National Theatre en 1990, en el que se basó Richard Loncraine para su versión cinematográfica cinco años después. Recuerdo haber asistido en Londres a la representación teatral aquel año, escasas semanas antes de las elecciones generales en las que el llamado *thatcherismo* tocaría a su fin por lo que respecta a la presencia política de quien le dió nombre, quien ya no era candidata tras un extenso periodo al frente del gobierno británico. La localización de la escenografía en los años treinta de ese siglo y la alusión al coqueteo inicial de las altas instancias reales británicas con el fascismo emergente de aquella época inmediatamente anterior al estallido de la segunda guerra mundial establecía un obvio paralelismo, para quienes estábamos presentes en la sala, con el negro periodo que podía estar a punto de concluir con las inminentes elecciones,⁸ ya que el ala más derechista

7. Contemporáneamente los requerimientos son otros, como podrá comprobar quien haya seguido la serie televisiva *Los Tudor* (2007-), donde el papel de Enrique VIII está interpretado por el muy fotogénico Jonathan Rhys Meyers, una imagen muy alejada de los poco favorecidos retratos del monarca realizados por dibujantes afectos a su corte. Es posible que se haya pensado que los índices de audiencia serían más altos si se contaba con un actor atractivo, aunque se contradijeran históricamente siglos de representación visual de este rey inglés.

8. No sería así en lo que se refiere al Partido Conservador, que volvería a ganar las elecciones, esta vez con John Major al frente.

JOHN D. SANDERSON

del Partido Conservador confluía en cierta manera con el National Front, la contemporánea extrema derecha británica. Como afirma Loehlin (1997: 69): «El nivel principal de significado de la película procede de su localización en la Inglaterra del siglo xx. La historia del ascenso y caída de Ricardo aporta una perspectiva crítica de la crisis predominante en la monarquía y del espectro del fascismo que se cernía sobre la política británica desde las camisas negras de los años 30 hasta el Frente Nacional de los 70».

Cierto es que Olivier también tiene un magistral *Ricardo III*, pero no lo encuentro tan relevante para este artículo, ya que, como indica Davies (1988: 81), «se sostiene consistentemente sobre unas vías mucho más cercanas a la representación teatral que *Enrique V* o *Hamlet*». Es decir, teatro filmado que nos permite seguir disfrutando de las aptitudes de Olivier como actor y director, pero menos interesante desde el punto de vista de la adaptación, además de que, al estar realizada en 1955, cuando Inglaterra no sufre ya ningún acuciante conflicto bélico, la intencionalidad política apreciada en su anterior *Enrique V* es aquí inexistente.

Sin embargo, en el *Ricardo III* de Loncraine (1995), con Ian McKellen repitiendo su interpretación del personaje protagonista en el montaje de Eyre, la metáfora historicista es obvia desde una perspectiva multilateral que sí es comparable al *Enrique V* de Olivier. En ambas encontramos, obviamente, la interesada revisión shakespeariana del siglo xv para su contemporáneo final del xvi, pero mientras la alusión francesa incorpora la Segunda Guerra Mundial a la referencia a la antigua Roma en el *Enrique V* de Olivier, la contextualización de Eyre y Loncraine en la Inglaterra de 1930 incluye el presente thatcherista de ambos directores sin que, en este último caso, la siempre vigilante *intelligentsia* académica ponga el grito en el cielo, quizás porque la coartada política resulta más aceptable, ya que la perspectiva crítica se orienta en contra de la hegemonía derechista del gobierno británico durante los años ochenta y buena parte de los noventa. Hortmann (2008: 206) reflexiona al respecto sobre las actuales adaptaciones cinematográficas concluyendo que, «en producciones híbridas, tanto intérpretes como espectadores entran en un nuevo tipo de libertad. Ya no están esclavizadamente encadenados al texto, ni se les requiere que construyan una estructura estética consistente en una búsqueda compleja de significado, sino que ahora pueden disfrutar de combinaciones ilimitadas. [...] los directores pueden adaptar ahora con impunidad y asimilar estas obras a su propia subjetividad moderna».

Esto se puede apreciar fehacientemente en la versión de Loncraine, cuyos diez primeros minutos no incluyen ni una sola línea del texto original, aunque sí muchos guiños visuales fácilmente identificables por parte de los *connoisseurs* de la obra (otro punto a favor para que la crítica académica simpatice con esta versión). La película empieza con una serie de planos donde observamos al príncipe heredero de la casa de Lancaster, Eduardo, y a su perro (término habitual de la época para referirse al enemigo) comiendo carne, cuando un

REESCRITURA CINEMATOGRAFICO-POLÍTICA DE LAS OBRAS HISTÓRICAS

tanque atraviesa la pared de la sala flanqueado por una amenazante figura que porta una ametralladora y cubre su rostro con una máscara de gas. La evocación visual, tanto por la parte frontal del tanque como por la máscara, del animal que figura en el escudo de armas de Ricardo III, un jabalí, es una inteligente traslación de texto a imagen de un elemento recurrente en la obra. Eduardo y su padre, Enrique VI, que está orando en una habitación colindante, son asesinados a balazos, sugiriendo también que el monarca no falleció por su avanzada edad.

Una vez se despoja de la máscara, observamos que McKellen representa a Ricardo con unos semas visuales característicos de la simbología fascista: pelo engominado, fino bigote y camisa negra. Como afirma Sanderson (1999: 78): «Todavía no ha dicho una sola línea de texto, pero su expresión monotemática ajustada a la semiología convencional del malvado cinematográfico estrecha el campo de interpretación, reduciéndolo a un único significado parcial e inmediato». No es necesaria la obvia aparatosidad de la joroba y la mano retorcida; un mero gesto canónico activa el intertexto cinematográfico del espectador occidental. A partir de este momento, asistiremos a un interesante desarrollo del argumento de la obra original contextualizado en la Inglaterra de los años treinta, cuando la realeza británica quedó inicialmente deslumbrada por el nacionalsocialismo alemán, estableciéndose un paralelismo evidente entre el histórico Eduardo IV de York y el más reciente Eduardo VIII, quien mantendría demostradas vinculaciones con el nazismo emergente, y que finalmente abdicaría del trono por su relación sentimental con una divorciada norteamericana, Wallis Simpson (curiosamente, Eduardo IV había sido el tercer marido de Isabel de Woodville). En el trasfondo, la irresistible ascensión de Ricardo al poder que culmina en una escena de masas propia de la imaginería hitleriana de Leni Riefenstahl, pero que también remite a las camisas negras del National Front, aunque esta referencia no es tan evidente como en el montaje teatral, consecuencia lógica de una financiación cinematográfica compartida con Estados Unidos, para los que este planteamiento no resultaría tan prioritario como desde una perspectiva europea. Besnault y Bitot (2002: 124) sí destacan que «en la película, McKellen es de nuevo Ricardo, combinando rasgos tomados del dictador y del gángster, y con fuertes vínculos tanto con el terrorismo nazi como con los movimientos fascistas británicos».

Resulta interesante destacar también otro guiño visual metahistoricista en el póster con el que el Ricardo cinematográfico de McKellen hace campaña para acceder al poder, ya que de él han desaparecido la joroba y toda deformidad que los historiadores comisionados por Enrique VII le habían colocado, como si se corrigiera iconográficamente la Historia de Inglaterra. Y el Enrique VII interpretado por Dominic West, todavía Richmond en la obra, demuestra tal determinación obsesiva por la victoria (explicitada en su distorsionado gesto ante la muerte de Ricardo) que tampoco augura un futuro muy halagüeño para el país bajo la nueva dinastía Tudor. Buhler (2000: 52) recalca sobre esta

JOHN D. SANDERSON

última escena el paralelismo establecido cuando «Richmond mira entonces directamente a la cámara, como nadie ha hecho en toda la película salvo Ricardo, y sonríe silenciosamente, con aires de suficiencia». Esto demuestra que el propósito de la película se orientaría más hacia advertir cómo determinadas conductas políticas, de unos y de otros, pueden convertirse en caldo de cultivo para el resurgimiento de residuos fascistas, más que para glorificar a quienes pongan coto a las mismas, algo que se debería dar por hecho a estas alturas de la Historia. McKellen y Loncraine, en todo caso, parecen creer que aún es necesario mantenerse alerta.

El objetivo de este artículo, por tanto, ha sido resaltar cómo el interesado e interesante mimetismo político con el que Shakespeare escribió estas obras historicistas se ha mantenido en sus respectivas versiones cinematográficas realizadas casi cuatro siglos después adaptándose a sus respectivos contextos. La representación histórica rara vez es inocente, y generalmente sirve a los intereses de los vencedores, cuyas sucesivas generaciones políticas vuelven la mirada hacia atrás para reinscribirse en una iconografía victoriosa adecuadamente elaborada para que refleje un metafórico paralelismo que contribuya a objetivos actuales. La intencionalidad que transpiran los dos textos shakespearianos analizados (hoy en día embarazosa para muchos críticos académicos en el caso de *Enrique V*), no difiere en su fondo de las actualizaciones cinematográficas de Olivier y Loncraine. Precisamente la atemporalidad de sus planteamientos contribuye a que la maestría de Shakespeare siga tan vigente, y, en el caso de estas dos obras, se demuestre que las intrigas y manipulaciones políticas, desafortunadamente, no han cambiado tanto en el transcurso de la Historia.

JOHN D. SANDERSON
Universidad de Alicante

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BESNAULT, Marie-Hélène & Michel BITOT (2002), «Historical legacy and fiction: the poetical reinvention of King Richard III», en Michael Hattaway (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare's History Plays*, Cambridge, Cambridge U.P., pp. 106-125
- BLOOM, Harold (1998), *Shakespeare, La invención de lo humano*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- BREIGHT, Curtis (1998), «Branagh and the Prince, or a 'royal fellowship of death'», en Robert Shaughnessy (ed.), *Shakespeare on Film*, Londres, Macmillan, pp. 126-144.
- BUHLER, Stephen M. (2000), «Camp *Richard III* and the Burdens of (Stage/Film) History», en Mark T. Burnett y Ramona Wray (eds.), *Shakespeare, Film, Fin de Siècle*, Londres, Macmillan, pp. 40-57.

REESCRITURA CINEMATOGRAFICO-POLÍTICA DE LAS OBRAS HISTÓRICAS

- DAVIES, Anthony (1988), *Filming Shakespeare's Plays*, Cambridge, Cambridge U.P.
- GOY-BLANQUET, Dominique (2002), «Elizabethan Historiography and Shakespeare's Sources», en Michael Hattaway (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare's History Plays*, Cambridge, Cambridge U.P., pp. 57-70.
- GREENBLATT, Stephen (2004), *Will of the World. How Shakespeare Became Shakespeare*, Londres, Jonathan Cape.
- HATTAWAY, Michael (2002), «The Shakespearean history play», en Michael Hattaway (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare's History Plays*, Cambridge, Cambridge U.P., pp. 3-24.
- HORTMANN, Wilhelm (2008), «Hybridization: A New Trend in German Shakespeare», en Dirk Delabastita, Jozef De Vos y Paul Fransenn (eds.), *Shakespeare and European Politics*, Newark, University of Delaware Press, pp. 196-211.
- LOEHLIN, James N (1997), «'Top of the World, Ma': *Richard III* and cinematic convention», en Lynda E. Boose y Richard Burt (eds.), *Shakespeare, the Movie. Popularizing the Plays on Film, Tv, and Video*, Londres, Routledge, pp. 67-79.
- SANDERSON, John D. (1999), «La búsqueda de la polivalencia shakespeareana en el cine: *Ricardo III* de Richard Loncraine», en J. A. Ríos Carratalá y John D. Sanderson (eds.), *Relaciones entre el cine y la literatura: el teatro en el cine*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 75-80.
- SHAKESPEARE, William (1599), *La vida del rey Enrique v Pericles, príncipe de Tiro*. Madrid, Espasa-Calpe («Colección Austral»), 1969.
- SHAPIRO, James (2005), 1599. *Un año en la vida de William Shakespeare*, Madrid, Siruela, 2007.
- STOTT, Andrew (1999), «Ciphers to this Great Account: History, Historicism and Laurence Olivier's *Henry V*», en J. A. Ríos Carratalá y John D. Sanderson (eds.), *Relaciones entre el cine y la literatura: el teatro en el cine*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 81-94.
- TENNENHOUSE, Leonard (1994), «Strategies of State and Political Plays: A *Midsummer Night's Dream*, *Henry IV*, *Henry V*, *Henry VIII*», en Jonathan Dollimore y Allan Sinfield (eds.), *Political Shakespeare. Essays in Cultural Materialism*, Manchester, Manchester U.P., pp. 109-128.

JOHN D. SANDERSON

ILUSTRACIONES



i. Laurence Olivier en *Enrique V* (1944)



2. Ian McKellen en *Ricardo III* (1995)