

Vicente José Benet

Universitat Jaume I

ISABEL I Y LORD ESSEX EN HOLLYWOOD: LA IMAGEN PÚBLICA Y EL RELATO PRIVADO

El artículo ofrece una reflexión sobre las relaciones intertextuales entre cine, pintura, y literatura. Desarrolla un análisis textual del filme de Michael Curtiz *The Private Lives of Elizabeth and Essex* (Warner Bros., 1939) y relaciona su puesta en escena con la ideología de la pintura isabelina y las tradiciones literarias y populares que sirvieron de base para la célebre biografía de Lytton Strachey así como para otros textos históricos o literarios

In the article we approach and develop the intertextual relations between film, painting and literature. It offers a textual analysis of Michael Curtiz's film *The Private Lives of Elizabeth and Essex* (Warner Bros, 1939) and it connects certain aspects of the mise-en-scène with the ideology of Elizabethan painting and the narrative tradition (either oral and popular or literary) that were recuperated by Lytton Strachey in his famous biography of Elizabeth I and Lord Essex.

1. Isabel I y Essex.

Richard Devereux, segundo Conde de Essex, caballero de la Jarretera, favorito de Isabel I, fue ejecutado en la Torre de Londres el 25 de Febrero de 1601, a la edad de 34 años. Dos años más tarde, a punto de cumplir los 70, fallecía la reina que le mandó al patíbulo y que tiempo antes le había colmado con las más altas distinciones de la nobleza. La venerada Reina Virgen, adornada por sus poetas cortesanos como diosa del Olimpo, como Gloriana, Astraea, Cynthia o Minerva, había gobernado una convulsa Inglaterra durante 45 años. A lo largo de su reinado culminó la obra de su padre, Enrique VIII y condujo a su país a una renovación interna que, bajo el argumento ideológico de la Reforma, asentara el poder absoluto del monarca mediante la creación de una nueva nobleza dependiente económicamente de las concesiones de monopolios y prebendas reales. Por otro lado, gracias a su política exterior su reinado vio el ocaso definitivo de la hegemonía española, cuyo exponente más claro sería el desastre de la Armada Invencible en 1588.

Lord Essex, por otro lado, era un claro representante de los tiempos. Segundo conde de la dinastía comenzada por su padre, fue durante unos años una figura distinguida por Isabel I en la inestable vida de palacio. Su bonanza económica dependía de la concesión del monopolio de la importación de vino dulce que le otorgó la reina y de la parte del botín que pudiera obtener en sus expediciones guerreras contra intereses españoles. Partícipe, como cualquier cortesano, de intrigas y conspiraciones entre partidos por dominar en la influencia de la reina, valedor de Francis Bacon, caballero renacentista que combinaba sus aspiraciones como poeta con su espíritu belicoso, fue finalmente sometido por sus opositores políticos hasta un alejamiento de palacio que inevitablemente significaba la ruina económica. En la raíz de este proceso y en el desastre militar de Irlanda del que fue responsable es donde han de situarse, básicamente, las razones para las dos rebeliones que dirigió contra Isabel I hasta su ejecución.

2. La imagen pública de una reina renacentista.

En cualquier caso Essex fue también uno de los principales forjadores de la imagen pública de la reina. El problema de la imagen pública del rey es un fenómeno ideológico esencial de la corte renacentista y del absolutismo, es decir, del momento en el que el rey deja de ser el primero de entre los nobles para ser la cabeza de un estado en el sentido moderno. Las fiestas, las glorificaciones iconográficas, la alegorización e incorporación del príncipe a la corte celestial o al mundo del Olimpo, incluso la filosofía cortesana intentan

desarrollar precisamente este aspecto público del rey como emblema de un orden social y del Estado. Indudablemente, este cambio de concepción del lugar del monarca responde también al ascenso de la vida urbana, de las clases burguesas y de una idea nacional que se alejan del mundo medieval. La mejor manifestación de ello es que la Reforma acabará con la uniformidad y coherencia ideológica y política que otorgaba a una sola iglesia la facultad de legitimar la monarquía, como se observará en Inglaterra con Enrique VIII. Pero sobre todo en la necesidad de ofrecer una imagen del príncipe poderosa y al mismo tiempo, como indicaba Maquiavelo, que produjera el amor y temor del pueblo, la que va a estar fundamentando en gran parte el tejido simbólico e iconográfico del monarca renacentista.

De este modo se empezó a diseñar una imagen glorificada de Isabel I que, partiendo de la poesía cortesana (representada por un gran número de obras como los *Hymns to Astraea* de John Davis, *The Faerie Queene* de Edmund Spenser y culminando, como nostalgia de su reinado, en el libro de emblemas publicado diez años después de su muerte: *Minerva Britannia*, de Henry Peacham) intentaba darle ese marco simbólico típico de toda imagen del príncipe renacentista. Como señala Roy Strong: «el culto de Gloriana fue hábilmente creado para reforzar el orden público y además, deliberadamente, para sustituir los aspectos externos de la religión anterior a la reforma, el culto a la Virgen y los santos con sus imágenes, procesiones, ceremonias y fiestas seculares. De este modo, en vez de los diversos aspectos del culto a Nuestra Señora, se incorporan los «muchos amores» de la Reina Virgen, en vez de los rituales y festividades del Corpus Christi, la Pascua o la Ascensión, tenemos las nuevas fiestas del aniversario de la coronación o de su cumpleaños.»¹ La corte era el templo de Eliza, y en ella el saber, la prudencia o la fortaleza eran manifestados en la amplia colección de retratos de la propia reina cargados con un denso material simbólico e iconográfico. Retratos como el conocido bajo el nombre de «The Rainbow Portrait» (atribuido a Marcus Gheeraerts hacia 1600) en el que Isabel sostiene en su mano derecha un arco iris bajo la inscripción *Non sine sole iris*, mientras su cuerpo está cubierto por un manto decorado en ojos y orejas como aparato simbólico más evidente,² o el «Ermine Portrait» (c. 1585), retratada como Helena de Corinto (según una obra en su honor de Sidney) y con un armiño representando la pureza en su brazo izquierdo, constituyen sólo dos ejemplos de un vastísimo dispositivo iconográfico, basado fundamentalmente en la emblemática, en el

1 Roy Strong. *The Cult of Elizabeth. Elizabethan Portraiture and Pageantry*. Berkeley y L.A.: U. of California Press, 1986, pag. 16.

2 cfr. para este cuadro, además de Strong, Nobuyuki Yuasa: «She is All Eyes and Ears. A Study of the 'Rainbow' Portrait of Queen Elizabeth» en Peter Milward y Tetsuo Anzai (eds.) *Poetry and Drama in the Age of Shakespeare*. Tokyo: The Renaissance Institute-Arataka Shuppan, 1982. Para una interpretación general de la iconografía isabelina y sus repercusiones políticas es imprescindible consultar Frances A. Yates. *Astraea, the Imperial Theme in the Sixteenth Century*. Nueva York: Routledge & Kegan Paul, 1975.

que la imagen de Isabel I se construye de acuerdo con un claro programa ideológico en el que se venera su figura y a través del cual, como dice Mary Hazard: «mediante su integración de mito e historia, alusión literaria y proyección política, estos retratos forman la «causa» especial de una mujer demasiado poderosa para las palabras.»³

Otro aspecto importante de la elaboración de la imagen de Isabel I se enmarcará en la propia ideología de la representación pictórica característica del renacimiento inglés. Al contrario de lo que ocurre en Italia, donde se pretende reconstruir una percepción de la realidad sometida a la escala humana, donde la perspectiva y la geometría buscan una construcción de la pintura como ventana abierta al mundo, ajustada a convenciones que intentan reproducir la experiencia perceptiva, donde el teatro también se somete a la centralidad de la mirada a través de la orientación de toda la representación hacia la escena «a la italiana», el renacimiento inglés mantendrá en su trabajo representativo, y sobre todo en el pictórico, un ajuste a los parámetros convencionales tardogóticos que revisten en su interior una dimensión ideológica difícil de dejar de notar. Hay algo en común en representaciones famosas de la reina como el célebre retrato conocido como «The Armada Portrait» (de George Gower, c. 1588) con la soberana apoyando la mano sobre la bola del mundo y un fondo en el que se pueden observar, a través de dos pinturas, escenas de la batalla naval con un aparente orden narrativo, o también el cuadro de Robert Peacke (c. 1601) «La reina Isabel en procesión a Blackfriars en 1600» en la que aparece junto a sus cortesanos después de la remodelación política interna de la corte que siguió a la ejecución de Essex. Ambos insisten en la composición inverosímil, sin trabajo de perspectiva ni coherencia temporal del cuadro, en la fetichización del detalle y en la opacidad de ciertos componentes simbólicos, así como una elaboración plana y acumulativa de la naturaleza y los edificios que más sirven de telón que de espacio escenográfico en el caso de la pintura de Peacke. Pero en estos aspectos representativos, como venimos indicando, se produce un efecto que ha sabido interpretar con precisión por Roy Strong: «lo que tenemos en la pintura de la procesión [de Peacke] es lo que los historiadores literarios modernos han estado tan ocupados de demostrar con respecto a la *Faerie Queene* de Spenser, la reconstrucción de un sentido perdido de la mirada, de cómo se *veían* las cosas realmente en el período isabelino. (...) A pesar de que los personajes de Spenser están atrapados por las abtrusas permutaciones de la alegoría en el Renacimiento tardío, están desarrollados dentro de un marco narrativo que sólo puede ser llamado neogótico. (...) Esto también se aplica al cuadro de la procesión. (...) La nueva convención del arte del Renacimiento, la elaboración de un espacio matemáticamente homogéneo, no era (...) conocida en la Inglaterra isabelina. La

3 Mary E. Hazard. «The Case for «Case» in Reading Elizabethan Portraits.» *Mosaic* 23 (2), Primavera 1990, pag. 86.

pintura de la procesión pertenece a una primitiva concepción del espacio como constante variación del movimiento en la experiencia subjetiva del observador en el modo en el que contempla los elementos de la obra sucesivamente en el tiempo.»⁴

Por lo tanto, tenemos una serie de aspectos a tener en cuenta: una centralidad de la imagen de la reina como monarca absoluta y cabeza del estado, pero al mismo tiempo una representación que, ajena a la evolución pictórica del humanismo renacentista, desarrolla todavía casi a principios del siglo XVII, un tipo de iconografía medievalizante. Esta actitud también ha de encontrar su justificación en la propia elaboración de una imagen que trasciende el campo literario o pictórico y que afecta directamente a los símbolos del Estado: la importancia de un ritual ceremonial, en el cual se presentaba a la reina como la virgen, casi sagrada, que conducía a sus súbditos a una nueva era de paz y riqueza.⁵ Los torneos de estilo medieval, las fiestas, las representaciones, centradas en la celebración del aniversario de la coronación o en su cumpleaños, las ceremonias antipapistas... eran los ejemplos más evidentes del trabajo de asentamiento de dicha imagen. Pero también la recuperación de viejas instituciones medievales como, fundamentalmente, la orden de la Jarretera o la distribución de los cargos internos de palacio, algunos ya abandonados, sirvieron para cohesionar a una nueva nobleza en torno al monarca del que dependían estrechamente para su subsistencia. La imagen era sólo, como es habitual, el lado emblemático de un tipo de ideología que marcaría el futuro de la concepción del reinado de Isabel I.

3. La imagen y el relato privado.

Anteriormente dijimos que uno de los forjadores de dicha imagen fue el propio Essex. En la corte renacentista, y sobre todo ante la reina Isabel, los «muchos» amores de inspiración arcaizante y pastoril, desarrollados en poemas alegóricos y simbólicos, en obras teatrales y pinturas, daban testimonio de los acercamientos y las disputas amorosas entre la reina y sus cortesanos. Pero evidentemente, detrás de estas arcádicas apariencias latían los enfrentamientos entre los grupos políticos de las distintas facciones de la nobleza. El favorito del momento poseía un poder incontestable para sus rivales. Y en este contexto Essex cumplió un papel fundamental de la que también queda representación pictórica: la miniatura de Nicholas Hilliard «Joven entre rosas» (c. 1587) pintado en el momento de mayor enamoramiento entre Isabel y Essex. Un melancólico caballero, Essex, rodeado de rosas blancas que simbolizan la pureza de la reina y bajo el lema: *Dat Poenas Laudata Fides*, presenta la imagen del amante en su apogeo como cortesano

4 Roy Strong, op. cit. pag. 43.

5 Ibid. pag. 114.

favorito, y de ello quiso dejar manifiesta constancia en una famosa pintura. Pero al igual que en este caso, la disposición del ceremonial en las actividades y fiestas públicas marcaban esta proximidad del favorito con la reina a través de sus cargos como el de palafrenero real, que a ojos del público servía para dejar bien claro la facción dominante en palacio. Tras sus expediciones a Cádiz, Calais o las Azores, no siempre completamente exitosas, Essex se convirtió en un héroe popular y su acercamiento a la reina se plasmó, a pesar de la gran diferencia de edad entre ambos, en panfletos, relatos y novelas sentimentales que ya circularon en el período. El primer gran biógrafo contemporáneo de dichas relaciones, el polémico Lytton Strachey,⁶ recoge una de las más célebres leyendas que los relatos populares elaboraron tras la ejecución del favorito. Esta relata cómo en los días de mayor enamoramiento, la reina le dio a Essex un anillo con la promesa de que, hiciera lo que hiciera, ella le perdonaría si se lo mandaba de nuevo. Poco antes de la ejecución Essex habría intentado el perdón por este medio pero el anillo fue a parar a manos de enemigos y nunca a la reina. Es curioso observar cómo dicha leyenda, de origen popular aunque recogida ya en panfletos por lo menos de 1620, es uno de los elementos fundamentales para la construcción narrativa del final del filme de Michael Curtiz *The Private Lives of Elizabeth and Essex* (1939, Warner Bros.).

Antes de pasar a un análisis más detallado de éste nos parece interesante dar cuenta, sin embargo, del lugar de encuentro entre dos procesos aparentemente separados. Por un lado, como hemos visto con detalle, una elaboración oficial de la imagen del monarca que, en el caso de Isabel I, refleja, tanto en la densa construcción semántica de símbolos y alegorías, como en un modo de representación medievalizante, una nueva ideología del lugar del monarca moderno como cabeza del Estado absolutista. Por otro lado, la necesidad de reconocimiento con dicha imagen por parte de los súbditos, lo que provoca un acercamiento necesario a la vida privada del monarca, que se narrativiza en panfletos, sermones en las iglesias (fundamentales, entre otras cosas, para el fracaso de la segunda rebelión de Essex), baladas o romances y que soporta del mismo modo la centralidad del príncipe como lugar al que fugan las identificaciones de su pueblo. La importancia de las ceremonias públicas, las festividades ante los acontecimientos privados de la vida de los príncipes (matrimonios, fallecimientos, nacimientos...) son un elemento que se ha mantenido hasta las monarquías contemporáneas como consustancial a su implantación popular a través de la canalización de los impulsos libidinales colectivos.⁷

De este modo, la historia de los amores entre Isabel y Essex, adornada no

6 Lytton Strachey. *Elizabeth and Essex*. Londres: Chatto and Windus 1932 (original de 1928), pag. 259.

7 cfr. Sigmund Freud. *Psicología de las masas y análisis del yo. Obras completas* t. VII. Madrid: Biblioteca Nueva, 1974, pp. 2563-2610.

sólo por la imagen pública de la reina, sino también por los elementos peculiares de dicha relación en su contemplación por los súbditos (y no por la corte o por el enfrentamiento entre facciones políticas), encontró un campo de desarrollo semejante al de las novelas sentimentales. Lytton Strachey menciona una *novelette* de c. 1620 (*The Devil's Law Case*) y otra, más desarrollada y titulada *The Secret History of the Most Renowned Queen Elizabeth and the Earl of Essex, by a Person of Quality* (1695) como lugares donde se recogen las leyendas que en forma de baladas o narraciones públicas eran conocidas por parte de los ingleses. Pero es la propia obra de Strachey la que más nos interesa al ser el primer relato de influencia que produjo un *revival* del tema en los años 30 de nuestro siglo. Miembro de mayor éxito popular del grupo de Bloomsbury, biógrafo de notables victorianos, alabado por Freud por sus retratos psicológicos, Strachey manifestaba que prefería sacrificar el rigor histórico de sus biografías en beneficio de sus objetivos artísticos.⁸ En cualquier caso, su biografía de Elizabeth y Essex, aunque no sea modélica por su correspondencia de los datos históricos, fue un auténtico éxito popular que volvió a traer a la memoria colectiva una narración un tanto marginal del reinado de la *Good Queen Bess*. En ella están latentes estas fuentes populares junto a un estilo narrativo de ampulosa retórica. La descripción de personajes como Bacon, el amigo de Essex que más tarde será su máximo acusador, movido por ambiciones despreciables, o del tullido Sir Robert Cecil, secretario de la reina y gran enemigo político de Essex que acabará triunfando, o el propio Felipe II, encerrado en El Escorial como una araña en el centro de un mundo sometido a su dominio pero que empieza a desmoronarse... cobra una viveza excepcional dentro de un relato construido con inevitables *cliffhangers* y elipsis que cubren de un tono folletinesco a la elaboración narrativa de la biografía. Notemos pues que el primer gran relato biográfico contemporáneo sobre Elizabeth y Essex debe más a la tradición de la literatura popular que al rigor histórico, y en esta primera gran fuente del filme de Curtiz que vamos a analizar más adelante se perfilan claramente los momentos claves de su construcción narrativa, como el retorno triunfante de Essex de Cádiz (hecho de 1596), el desastre de la expedición a Irlanda o la historia del anillo, por poner varios ejemplos.

Sin embargo, hemos de referirnos a otros dos textos fundamentales en la elaboración del guión definitivo y en la ambientación histórica que acompaña al filme. El primero es la biografía clásica, y de mayor rigor histórico de John Ernest Neale (de 1934) *Queen Elizabeth*. En ella, de nuevo, es importante la mención a la tradición de los relatos populares y a las baladas en la presentación de la historia amorosa entre la reina y el conde.⁹ Cubriendo todo el reinado de Isabel, el filme recuperará para su elaboración narrativa gran

8 véase Alejandro Vilafranca: «Eminente Lytton Strachey» *Quimera* 44 pp. 26-33.

9 J. E. Neale. *Queen Elizabeth*. Nueva York: Harcourt, Brace and Company, 1934, pp. 378-379.

parte del material narrado entre los capítulos 18 al 22 e incluso las fotografías reproducidas de retratos de Isabel, como se menciona expresamente en algunos documentos de producción, que intentarán imitar los vestidos y peinados de Bette Davis. El otro texto fundamental para la concepción del filme e igualmente vinculado a la biografía de Strachey es la obra teatral de Maxwell Anderson (1930) *Elizabeth the Queen*.¹⁰ Esta fuente sirvió fundamentalmente para incorporar a una dimensión claramente ficcional a los personajes de Essex y Elizabeth y sobre todo para la utilización de unos diálogos que la película va a mantener en partes esenciales, aunque también depurará elementos dramáticos de concepción shakespeariana (por ejemplo, en la obra de Anderson hay un personaje importante, un bufón, que desaparecerá en el filme) y reducirá la importancia de determinadas escenas como el consejo de notables en el que se decide la expedición a Irlanda. Todo este material narrativo, desarrollado de manera consecuente e interrelacionada y que podemos remontar, a pesar de su elaboración literaria o histórica, a las leyendas populares coetáneas de los acontecimientos narrados, forma la base del filme de Warner Bros. que nos ocupa.

4. *The Private Lives of Elizabeth and Essex.*

En 1939 Warner Bros. acomete la empresa de realizar una de las películas de alta inversión de ese año para la que pone en juego a algunas de sus estrellas más representativas: Bette Davis, Errol Flynn y Olivia de Havilland, así como el technicolor. A lo largo de los párrafos precedentes hemos tenido la oportunidad de mencionar las fuentes literarias que basan la construcción narrativa del filme. A ellas podríamos añadir los precedentes cinematográficos inmediatos de *Mary of Scotland* (John Ford-RKO, 1936) y *Fire Over England* (William K. Howard-A. Korda, 1937) de cierta influencia en la figuración y ambientación de la época isabelina y en la incorporación de las conspiraciones cortesanas como tema recurrente. Sin embargo, lo que más nos interesa destacar es la mirada que el filme de Curtiz de 1939 vierte sobre los dos aspectos tratados: tanto la imagen y como el relato narrativo de las fuentes. Un dato fundamental al que debemos de hacer referencia inmediatamente es que, en las versiones del guión más avanzadas y en la definitiva existía un comienzo diferente. En una taberna, la gente entonaba una balada popular de homenaje a las heroicidades de Essex. La música de dicha balada era utilizada de nuevo, en expresa mención del guión, en el momento de su ejecución al ser silbada por los verdugos.¹¹ En cierto modo, la presencia de

10 Maxwell Anderson. *Elizabeth the Queen*. Nueva York: Samuel French, 1934 (edición para representaciones) Original: Longmans, Green and Co., 1930.

11 En los Archivos de la Warner depositados en el Wisconsin Center for Film and Theater Research se encuentran tres versiones del guión de Norman Reilly Raine y Aeneas MacKenzie bajo el título *The Knight and the Lady* (que tuvo que ser cambiado por imposición de la Davis) con fechas 6-III, 24-III y 21-IV de 1939 siendo éste último el definitivo.

este componente narrativo que hacía de los amoríos cortesanos un problema público revelaba una actitud consciente sobre la procedencia del material que serviría para apuntalar la historia. No obstante, este elemento informativo del relato fue sustituido por un cartel que abre el filme y enmarca la gloriosa llegada de Essex de su expedición a Cádiz.¹² La exclusión de un tipo de fuente más neutra y homodiegética por una presencia marcada (aunque perfectamente convencionalizada en el cine de la época) de un narrador que inaugura el filme con un tono predominantemente descriptivo es interesante de ser observada. El relato biográfico hollywoodiense pretende, a través de efectos como el de este cartel, una coherencia enunciativa que fundamente una pretendida objetividad histórica. Más que una voz narrativa, pretende ofrecerse como descriptiva, como un testigo del acontecimiento que pone en pie ante los ojos del espectador.

Y en este sentido, la tensión entre el orden natural del relato (que de la «descripción» histórica va a pasar inmediatamente a la historia amorosa y a los conflictos políticos) y los elementos espectaculares que lo ponen en pie (como la investigación sobre los elementos figurativos, vestuario etc.) se resolverá precisamente desde el lado narrativo, haciendo que la Historia (con mayúscula) se incorpore a la historia (que se va a narrar) por la transición de dicha voz «meramente» descriptiva y anterior a la diégesis. Un doble registro que va a acompañar a otras dualidades no menos interesantes. Pero observemos la primera escena del filme. Las calles de Londres saludan al triunfal Essex que, al frente de sus tropas, se dirige a recibir las previsibles felicitaciones de la reina. Unido a este segmento de la llegada del conde a palacio, tres focos de acción diferentes observan el espectáculo o se preparan ante el encuentro. Por un lado, Lady Penelope Gray (Olivia de Havilland) y el resto de las damas de la reina contemplan enamoradas al galante héroe. Por otro, Sir Robert Cecil (Henry Daniell) y sus partidarios, los enemigos declarados de Essex, contemplan con preocupación el ascenso y la gloria del favorito. Dos elementos que inauguran, en el propio comienzo de la película, las dos líneas narrativas fundamentales del relato en su aspecto más superficial: el conflicto político y el conflicto amoroso. Pero había un tercer lugar, otro foco en el que se prepara la llegada de Essex. Este no es otro que la cámara de la reina, a la que escuchamos nerviosa, dando órdenes para que sus doncellas la arreglen con sus mejores galas. A la reina la acompaña Francis Bacon y en su diálogo se hace entrever los reproches que le lanzará por haber dejado perder el oro español mientras ocupaba Cádiz. Pero lo fundamental, más que este intercambio informativo, es la cuidadosa puesta en escena de la presentación de la reina, pues lo esencial es que, en esta primera escena, nunca aparece. En el centro del encuadre un bastidor oculta a la reina mientras se contempla en un espejo o es calzada por sus

12 El texto del cartel dice: «After defeating the Spanish forces at Cadiz, Robert Devereux, Earl of Essex, marches in triumph toward Whitehall Palace where Queen Elizabeth awaits him.»

doncellas (fotos 1 y 2). Es importante insistir en cómo el gesto esencial de esta puesta en escena es ocultar su presencia física, en vez de desvelarla. Mientras en diferentes planos han parecido en la escena inicial todos los personajes del filme, Isabel (y la estrella que la encarna, Bette Davis) permanece oculta, puesto que su presentación ha de ser reservada para un momento más significativo. Hay, evidentemente, una dilación no narrativa pero sí espectacular, puesto que el cuerpo de la reina, el diseño de su vestuario, su previsible vejez... han de encontrar el marco esencial en el que deben de ser comprendidos como conjunto, y este marco no es otro que el trono de Inglaterra. Cuando el espectáculo se disponga en el lugar en el que se centra también el conflicto narrativo, el cuerpo de la protagonista aparecerá para desvelar cual es el problema central sobre el que va a girar el relato. Y hablamos del cuerpo en su sentido más amplio, más allá de la mera idea narratológica de personaje, puesto que lo que oculta ese bastidor es eso, un cuerpo y todo lo que le define, no sólo como elemento narrativo, sino como figura espectacular y alegórica que reclama un tipo de comprensión más compleja. Como señala George F. Custen: «En el cine, el actor que encarnaba al personaje famoso tenía una existencia real y corpórea más allá del marco narrativo o la biografía concreta que podía o no haber sido congruente con la figura a la que se refería (...) Las biografías cinematográficas presentaban un doble nivel de articulación de la fama. En el primer nivel, uno era absorbido por el relato construido sobre episodios elegidos de la vida del sujeto. En el segundo nivel, uno encontraba a la famosa figura en otros contextos fílmicos y en abundante material publicitario. Combinados, ambos niveles crearon (...) la imagen polisémica de la estrella. En ella, el espectador es arrastrado por aspectos bien conocidos del actor así como del personaje». ¹³

La aparición definitiva de Isabel cumple por lo tanto unos trámites casi fetichistas. Comenzando por el pie que habíamos visto calzar anteriormente (el único fragmento visible de la reina durante su conversación con Bacon) y que descansa sobre un cojín con la flor de lis, la cámara traza una panorámica ascendente que nos conduce finalmente hasta el rostro de la reina (fotos 3 y 4). Esta se alza sobre el trono y comienza su discurso repleto de reproches a un Essex que ha sacrificado el botín de Cádiz por la gloria militar. Todo esta escena está claramente relacionada con dos fragmentos descriptivos de la biografía de Strachey: el retorno de Cádiz pero también la pelea de los amantes cuando Essex decide ir a Irlanda, en la que los guionistas transcribieron prácticamente el relato del biógrafo inglés. ¹⁴ Pero, al igual que la construcción del relato revela la maleabilidad del material narrativo de partida (lo que no es nada nuevo en las biografías hollywoodenses) el aspecto

13 George F. Custen. *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*. New Brunswick: Rutgers U. Press, 1992, p. 34.

14 Lytton Strachey. op. cit. pags. 110 y 169.

que parece destacar en el momento en el que los conflictos estallan es precisamente esta dimensión espectacular: un cuerpo rotundo, caracterizado con todos los atributos del monarca, centro hacia el que fugan todos los elementos que se disponen en el espacio y que se diseña de acuerdo con un material iconográfico profundamente investigado, pero al mismo tiempo que ocupa el lugar esencial que condensa todos los conflictos que se desarrollarán desde este punto: el trono de Inglaterra, el lugar de partida y de llegada al que conducirá todo el peregrinaje por los acontecimientos históricos y privados que intenta mostrar el filme.

Y este es un aspecto esencial, en nuestra opinión, por un motivo fundamental que ha de pender sobre las características de dicho trayecto: el cuerpo de Isabel del principio y el del final son necesariamente distintos. El vigor, la entereza, el aspecto erguido de Isabel en la secuencia inicial choca contra la mujer suplicante, el cuerpo envejecido y postrado del final. El conflicto que parece clave y que se condensa en la imagen del trono vacío en los momentos esenciales de su disputa, es cubierto por un cuerpo que muestra en su propio exterior, en el luto y el envejecimiento, las inevitables heridas del tiempo que están en la base de la configuración del relato. Y paradójicamente, todo lo que nos queda de los conflictos narrativos, de lo que desarrollaban los temas de enfrentamientos políticos y las ambiciones privadas se viene a condensar en una imagen final: la de la reina devastada por el tiempo, en un clímax melodramático que cumple las reglas de la mejor tradición de la narrativa folletinesca adaptada por el relato clásico hollywoodense y que se elabora con una puesta en escena muy estudiada. En un plano general vemos a Essex abandonar la habitación donde ha mantenido su última entrevista con Isabel para ir hacia el patíbulo. Esta queda en el fondo del encuadre, sola, dirigiéndose al trono con el escudo de armas de los Tudor. La arquitectura convierte al espacio en agobiante, y en él se encajona la figura empequeñecida de la reina (foto 5). Un montaje alternado muestra a Essex en el patíbulo y a Isabel esperando. En un soberbio plano, ambos espacios quedan unidos metafóricamente a través de la luz que entra por una de las ventanas (foto 6) (correspondiente a un *raccord* de mirada de Essex) para acabar encuadrando a la reina (foto 7). El redoble de un tambor que anuncia la decapitación coincide con el final de un *travelling* de aproximación hasta el rostro descompuesto por el dolor de Elizabeth (foto 8). El plano final deja al fondo una mujer y un trono minúsculos, mientras los arcos gigantes que sostienen el techo parecen querer desplomarse (foto 9) sobre el inmenso espacio.

El filme, y con él el trayecto narrativo, se cierran sobre una imagen condensada, empequeñecida de un cuerpo anciano absorbido por un espacio y por un trono. Como momento emblemático de clausura del relato, esta imagen lo apuntala y cierra por todos sus frentes tanto narrativos como simbólicos. Y para conseguirlo la inclusión del problema de la imagen de la reina ha tenido que ser devuelta a la lógica implacable del relato, a su sometimiento a los parámetros temporales. En las representaciones pictóricas de Isabel I, en los

retratos que describimos anteriormente, la reina aparecía siempre (incluso cuando se encontraba en la vejez) representada en una especie de eterna juventud, algo que se corresponde con la iconografía de las vírgenes que se desarrollaba en la pintura de los países católicos. Evidentemente, lo esencial en este filme es acentuar el conflicto generado por su edad y su relación amorosa con Essex, algo que supieron ver enseguida los propios guionistas del filme.¹⁵ Imagen (o dimensión espectacular, para hablar con mayor propiedad) y relato han de converger de una manera conflictiva y comprensible al público en un momento dado. La clave narrativa que soporta a los demás elementos del relato está asentada sobre un amor inverosímil para el público de 1939, pero para superar esta traba deberá de ser trabajada desde dentro de la propia lógica de la configuración narrativa. Y para ello se dispondrá una escena en la que este aspecto que relaciona imagen de la reina/vejez de la mujer enamorada converjan de manera definitiva. Nos referimos al momento en el que Lady Penelope y Margaret Radcliffe (Margaret Fabares) cantan una provocativa canción referida precisamente a la vejez de la reina. Lady Penelope pide permiso a la reina para cantar y en un plano general la vemos dirigirse hacia su acompañante (fotos 10 y 11). Como se observará, en ambos planos hay un eje que parece centrar la composición del espacio, y este no es otro que el gran espejo que Elizabeth tiene encima de la mesa. Al tiempo que la canción va desvelando de manera más evidente el patetismo del amor de la anciana reina por el joven Essex, Isabel escruta su rostro en el espejo (foto 12). La imagen resulta insoportable y rompe el espejo con furia (foto 13) y después todos los espejos de la habitación. Expulsando a todas sus doncellas no puede dejar de contemplarse una vez más en un fragmento de espejo que ha quedado sobre la mesa (foto 14). Además de su inmediata lectura narrativa y melodramática hay algo que creemos que, partiendo de ello, trasciende el alcance de estas imágenes. La imagen de la reina sufre una metamorfosis por la lógica del relato. El personaje que lo protagoniza adquiere el peso y los rasgos del cuerpo (cargado de material significativo a través de sus aspectos figurativos, de su peinado, vestuario y diseño del maquillaje, de la propia actuación amanerada de la actriz) que lo encarna, algo que, en su densidad, va más allá incluso de su funcionalidad narrativa.

15 En la segunda versión del guión (de 6 de Marzo) hay una nota interesante de los guionistas que cuestiona la verosimilitud de la historia. En ella se dice: «Puesto que la reina Isabel era bastantes años (33) más mayor que Essex, se deberá indicar en esta película dicha diferencia de edad. Esto favorecerá, más que restará, interés a los personajes. Sin embargo hay que mostrar la energética y viva personalidad que debió haber sido Isabel para mantener en el curso de tantos años el amor de un joven tan perseguido por hermosas mujeres. Se sugiere que, tras presentar a la reina en el inicio del filme todavía encantadora, sea gradualmente envejecida hasta que, hacia el final, cuando las preocupaciones y los problemas la hayan desolado, aparezca demacrada y destrozada, aunque todavía capaz de recibir la devoción casi fanática de Essex, un hombre en la flor de la vida. De este modo reconduciremos el impacto que crea esta gran incongruencia de la historia.»

La imagen que de los personajes históricos construyera Hollywood reclama una identificación con el registro espectacular tan importante como la estrictamente narrativa. Y en este sentido es como nos parece necesario establecer la comparación entre el doble proceso, narrativo-simbolizado frente a imaginario-espectacular que acompaña a la creación de una ideología de la representación en una determinada época: ya sea a través de las pinturas de Elizabeth y los relatos populares, ya sea a través de un sistema narrativo apoyado necesariamente en una dimensión espectacular. Ambos niveles son la base esencial del metadiscurso histórico, y en él asientan su legitimidad. La narración acompaña necesariamente a la construcción histórica independientemente del medio que escoja para manifestarse, ya sea pictórico, fílmico o escrito, porque ha de incorporar necesariamente procesos de condensación, desplazamiento, simbolización y calificación que están en la base de todo relato.¹⁶ Dicha narrativización reclama siempre un doble componente, que además de los sistemas de orden semiótico incorpora inevitablemente una dimensión espectacular o imaginaria. Algo que encontramos en el origen de todo grupo, una colectividad que se identifica con los mismos símbolos, con las mismas alegorías o con los mismos totems. Y en cada grupo éstas cumplen una función semejante porque están situadas en la base antropológica que constituye al grupo, en la función que los relatos (y entre ellos, el histórico) y las imágenes-fetiché han tenido para fundarla desde la opacidad sagrada de los mitos hasta lo que de ellos queda en las alegorías narrativizadas, en la imagen de las reinas, por hablar del ejemplo que nos trae hoy a esta reflexión. Como sugiere Hayden White: «la historiografía occidental surge frente a un transfondo de un discurso distintivamente literario (o más bien «novelesco») que se configuró él mismo frente al discurso más arcaico del mito. En sus orígenes, el discurso histórico se diferencia del discurso literario en virtud de su materia (acontecimientos «reales» en vez de «imaginarios») más que por su forma. Pero la forma es aquí ambigua, pues se refiere no sólo al aspecto manifiesto de los discursos históricos (su aspecto como relatos) sino también a los sistemas de producción de sentido (los modos de entramado) que la historiografía compartió con la literatura y con el mito.»¹⁷ En dichos sistemas podremos encontrar siempre una imaginaria que está en la base del relato, pero quizá el proyecto de éste sea también, entre otros, un intento por dar sentido a las imágenes que definen a una cultura y que lo anteceden.

16 cfr. Hayden White. «Historiography and Historiophoty» en *American Historical Review*. 93 (5) 1988, pp. 1193-1199.

17 Hayden White. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992, pag. 62.



Foto 1

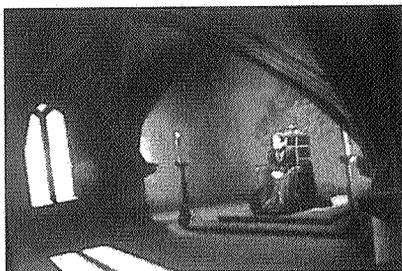


Foto 5



Foto 2

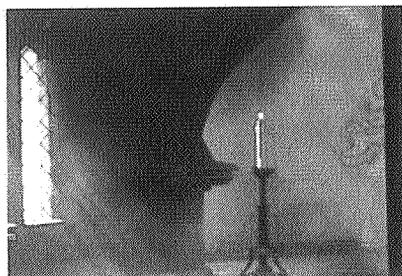


Foto 6

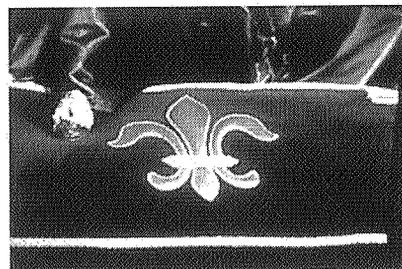


Foto 3

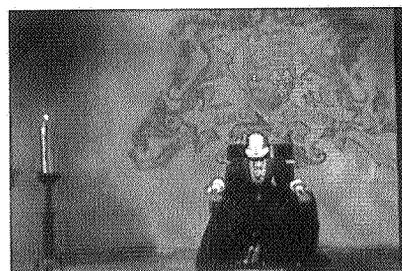


Foto 7



Foto 4



Foto 8

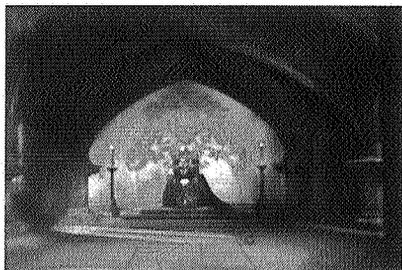


Foto 9



Foto 12



Foto 10

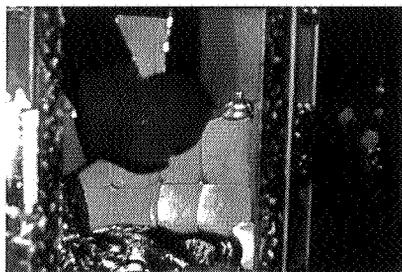


Foto 13



Foto 11



Foto 14