

## **La Inglaterra de los primeros Estuardo, la Guerra Civil y la República en el cine (1603-1660)\***

### **England during the early Stuarts, the Civil War and the Republic in the cinema (1603-1660)**

Javier Antón Pelayo  
Universitat Autònoma de Barcelona

Luis Laborda Oribes  
Escola de Treball de Barcelona

**Resumen:** Este artículo examina las películas históricas que han recreado y han situado sus argumentos en la Inglaterra de 1603 a 1660, un período mucho menos filmado que la época de los Tudor. Los dieciséis largometrajes que han sido analizados muestran un desigual interés por cada una de las etapas: mientras la Guerra Civil (1642-1649) ha sido objeto de abundantes recreaciones cinematográficas, el reinado de Jacobo I, la primera parte del reinado de Carlos I y la república de Cromwell apenas han despertado el interés de los cineastas. Se examina el rigor histórico de las películas y se contextualiza el momento en el que fueron producidas, sobre todo aquellas que representan la convulsa década de los cuarenta del siglo XVII, las cuales resultan ser particularmente interesantes, originales y contrastadas.

**Palabras clave:** Inglaterra, siglo XVII, Guerra Civil, Cromwell, Estuardo, cine, películas históricas

**Abstract:** This article examines the historical movies that have recreated and placed its arguments in England from 1603 to 1660, one period much less filmed than the epoch of the Tudors. The sixteen full-length films that have been analyzed show an unequal interest for each of the historical stages of this period: while the Civil War (1642-1649) has been an object of abundant cinematographic recreations, the reign of James I, the first part of the reign of Charles I and Cromwell's republic scarcely have woken the interest of the filmmakers. This paper examines the historical rigor of these movies and the moment in which they were produced, especially those that represent the convulse decade of the forties of the 17th century, which turn out to be particularly interesting, original and well documented.

**Key words:** England, XVIIth century, English Civil War, Cromwell, Stuart, cinema, historic films.

---

\* Artículo recibido el 30 de junio de 2016. Aceptado el 28 de enero de 2017.

## **La Inglaterra de los primeros Estuardo, la Guerra Civil y la República en el cine (1603-1660)**

### **Introducción**

Este artículo aborda la relación entre cine e historia a través del examen de las películas históricas encuadradas en el período comprendido entre 1603 y 1660 en Inglaterra, es decir, los films que han recreado y han situado sus argumentos en los reinados de Jacobo I, Carlos II, las guerras civiles y el período republicano acaudillado por Oliver Cromwell. Además de cuantificar el número de realizaciones, el objetivo prioritario de análisis se ha dirigido a evaluar los episodios, los personajes y los temas históricos que han merecido mayor atención –y los que apenas han sido representados– y a interpretar las películas en el contexto en el que fueron elaboradas y recibidas por el público y la crítica. No será, por consiguiente, una prioridad en este texto la valoración de los films desde la perspectiva de la crítica cinematográfica: cualidades artísticas y soluciones técnicas, historial de los directores, trayectorias y méritos interpretativos de los actores y actrices o particularidades de la industria del cine sólo serán incluidas a conveniencia.

En principio no se ha discriminado ninguna película. Se han contemplado tanto las que participan más del concepto de “cine histórico”, es decir, los films que involucran hechos, ideas, personajes y argumentos del pasado y, por consiguiente, manifiestan una clara voluntad de ofrecer una interpretación de la historia –tal sería el caso de “Cromwell”<sup>1</sup> de Ken Hughes; como aquellas más vinculadas con el “drama de época”, en las cuales dominan personajes ficticios y tramas inventadas que se disponen en un escenario histórico verosímil y que, circunstancialmente, pueden incluir algún personaje o algún acontecimiento reales –como, por ejemplo, “The Scarlet Blade”<sup>2</sup> de John Gilling<sup>3</sup>.

La producción silente también requiere una consideración particular. Más de una veintena de películas mudas reconstruyeron el tiempo de los primeros Estuardo o ambientaron sus tramas en aquel período. Se trata de cintas de poco metraje, mayoritariamente producidas en Gran Bretaña, que centran su interés en Guy Fawkes, el Cromwell de la Guerra Civil, la ejecución de Carlos I y la huida del príncipe Carlos en 1651. Estos films, difíciles de visionar y, en consecuencia, prácticamente ignorados, han sido tenidos en cuenta de manera ocasional. Asimismo, el examen detallado de las series de televisión que se sirven de este período histórico –un producto cada vez más sofisticado, popular e influyente– ha sido descartado por una estrategia de prioridad y una cuestión de medida.

Las dieciséis películas que conforman la base principal de este artículo representan la Inglaterra de la primera mitad del siglo XVII de una manera desigual.

<sup>1</sup> “Cromwell” (1970), dirigida por Ken Hughes, Reino Unido.

<sup>2</sup> “The Scarlet Blade” (1963), dirigida por John Gilling, Reino Unido. En Estados Unidos se estrenó con el título “The Crimson Blade”.

<sup>3</sup> José Enrique MONTERDE; Marta SELVA MASOLIVER; Anna SOLÀ ARGUIMBAU, *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal, 2001, pp. 138-139; Andrea FIORAVANTI, “Film storico e film in costume”. En: *La «storia» senza Storia. Racconti dal passato tra letteratura, cinema e televisione*, Perugia, Morlacchi Editore, 2006, pp. 120-122.

Los siete films vinculados con el reinado de Jacobo I (1603-1625) –cuatro de los cuales fueron producidos en Estados Unidos– muestran una mirada soslayada del período, acomodándose en los márgenes cronológicos y geográficos, ya sea en el tiempo de Isabel I ya sea en los territorios de Escocia y Norteamérica; las nueve películas relacionadas con el reinado de Carlos I (1625-1649) y el período republicano guiado por Oliver Cromwell (1649-1660) –todas ellas producidas en el Reino Unido– focalizan su atención en el conflicto entre el rey y el parlamento, las Guerras Civiles y los movimientos revolucionarios.

Todo lo relativo al análisis sobre la exactitud y la verosimilitud de los films ha recibido una atención particular en este artículo. Aunque el cine –lógicamente– se muestra muy celoso de su libertad creadora, ya sea para halagar al público ya sea para construir una obra de arte, en el momento que ofrece una interpretación del pasado, parece razonable que la ciencia histórica refrende los principios objetivos (reconstrucción de los hechos históricos) y valore los aspectos subjetivos (elementos históricos interpretativos) que se despliegan en el film. Incluso, aun parece más justificable cuando muchas películas históricas –por estrategia comercial o por convencimiento– muestran una explícita voluntad de presentar la verdadera realidad del pasado –«based in a true history»– o informan mediante letreros o inscripciones sobre hechos o procesos que ayudan al espectador a situarse con precisión en el pasado<sup>4</sup>. La exactitud factual y la verosimilitud histórica no aumentan ni mucho menos la calidad y la efectividad de la película. Algunos films poco puntuales con los hechos –como “Cromwell”– resultan muy seductores para el espectador e imprimen una representación del pasado muy poderosa. Por consiguiente, como denunció Pierre Sorlin<sup>5</sup>, no se trata de marcar los “errores” de las películas en relación a la historia –una reválida que resultaría humillante si a todos los directores no les trajera sin cuidado la revisión–, se trata de ampliar la información del espectador a modo de «making-of», siendo conscientes que –como ha insistido Robert A. Rosenstone– las películas son “trabajos cuyas reglas para relacionarse con las huellas del pasado y representarlo son necesariamente diferentes de las que tiene la historia escrita”<sup>6</sup>.

Analizar cómo ha reflejado el cine un período del pasado implica, hasta cierto punto, acomodar las películas a un discurso histórico, mientras que el examen de una película histórica supone adaptar la historia a un discurso fílmico. Además, las películas que encuadran su trama en un determinado lugar y período histórico no suelen participar de un discurso homogéneo sino que llevan a cabo aproximaciones al pasado muy diversas ya sea por la evolución de la interpretación historiográfica, el desarrollo del lenguaje cinematográfico o las circunstancias históricas en las que fueron producidas. De esta manera, examinar una etapa del pasado a través del cine conlleva investigar

---

<sup>4</sup> Thomas S. FREEMAN, “Introduction: It’s Only a Movie”. En: Susan DORAN y Thomas S. FREEMAN, *Tudors and Stuarts on films. Historical perspectives*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 1-28, especialmente las pp. 5 y 24-25.

<sup>5</sup> Pierre SORLIN, *The Film in History: Restaging the Past*, Totawa-New Jersey, Barnes and Noble Books, 1980, p. 21.

<sup>6</sup> Robert A. ROSENSTONE, “Inventando la verdad histórica en la gran pantalla”. En: Gloria CAMARERO; Beatriz DE LAS HERAS; Vanessa DE CRUZ (eds.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Madrid, Ediciones J.C., 2008, p. 11. Este texto es una versión del artículo “Inventing the historical truth on silver screen”, *Cineaste*, 29, 2004, pp. 29-33. También Fernando MARTÍNEZ GIL, “La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas?”, *Vínculos de Historia*, 3, 2013, pp. 351-372 (especialmente las pp. 362-364).

sobre el contexto en que fueron realizadas, asumiendo una construcción fílmica diacrónica y fragmentaria para la memoria popular.

El espejo en el que se mira la construcción cinematográfica de los Estuardo es en el de los Tudor y, en este sentido, el saldo resulta claramente desfavorable. Ronald Hutton pone de manifiesto cómo los Estuardo, además de tener menos presencia en el celuloide, participan, en general, en acciones poco memorables. Compartir el trono y la identidad de dos reinos –Inglaterra y Escocia– y el hecho de no constituir una familia tan cohesionada como la de los Tudor podrían ser elementos que justifican esta desafección fílmica<sup>7</sup>. A diferencia de Enrique VIII e Isabel I, protagonistas de tramas cortesanas que ponen al descubierto sus vidas privadas, Jacobo I y Carlos I son secundarios que están al servicio de asuntos públicos. Por ello, otros actores –como Guy Fawkes, John Smith, el Parlamento, Cromwell, Fairfax, Winstanley, Matthew Hopkins, una cuadrilla de soldados o algunos espadachines– se elevan a la categoría de personajes principales. Esta circunstancia, sin embargo, también dota el cine que filma el período Estuardo de unas propiedades más sociales y más populares.

Los estudios que han prestado atención a las películas que recrean el período Estuardo tampoco han sido tan numerosos como los análisis dedicados a las películas ambientadas en el período Tudor<sup>8</sup>. Casi no hay estudio que haya analizado la representación cinematográfica del siglo XVII inglés en su conjunto; la mayor parte de los trabajos se han limitado a examinar una sola película, particularmente “Cromwell” y “Winstanley”<sup>9</sup>, dos iconos de la gran industria del cine/cine independiente y de la historia positivista/historia marxista. Un paradigma de este desequilibrio fílmico y analítico entre los Tudor y los Estuardo queda bien reflejado en la recopilación de trabajos editados por Susan Doran y Thomas S. Freeman, *Tudors and Stuart on Film. Historical Perspectives* (2009), un equilibrado título que, sin embargo, congrega doce artículos dedicados al cine de los Tudor por cuatro dedicados al cine de los Estuardo.

Este artículo está dividido en tres partes. La primera parte aborda los «cameos» de Jacobo I Estuardo y la representación de los episodios históricos asociados a su reinado (1603-1625). En la segunda parte se tratan las películas vinculadas con el reinado de Carlos I (1625-1649), la mayoría de las cuales referidas a la Guerra Civil (1642-1649). Este apartado ha sido dividido en dos secciones: en una se analizan los films que ofrecen una visión cortesana-parlamentaria de la historia y en la otra se examinan las películas que muestran una interpretación popular del período. En la tercera parte se examina la representación en el cine del período republicano (1649-1660) acaudillado por Oliver Cromwell.

### **Jacobo I: el epílogo de María Estuardo y de Isabel Tudor**

Jacobo Estuardo, a diferencia de su madre María y de Isabel de Inglaterra, ha sido un personaje de intervenciones discretas en el cine. Su presencia en los films históricos

<sup>7</sup> Ronald HUTTON, “Why Don’t the Stuarts Get Filmed?”. En: Susan DORAN y Thomas S. FREEMAN, *Tudors and Stuarts* [...], op. cit., pp. 248-249.

<sup>8</sup> No existe, por ejemplo, un exhaustivo estudio como el de Sue PARRILL y William B. ROBISON, *The Tudors on film and television*, Jefferson (Carolina del Norte)-Londres, MacFarland and Company, 2013; ni estudios parciales como el de Bethany LATHAM, *Elizabeth I in Film and Television. A Study of the Major Portrayals*, Jefferson (Carolina del Norte), MacFarland and Company, 2011.

<sup>9</sup> “Winstanley” (1975), dirigida por Kevin Brownlow y Andrew Mollo, Reino Unido, blanco y negro.

está asociada a cuatro episodios: a su más tierna infancia, junto a su progenitora, cuando se convierte en rey de Escocia; a la controversia sobre la sucesión al trono de Inglaterra durante los años finales del reinado de Isabel; a la Conspiración de la Pólvora de 1605; y al inicio de la colonización inglesa de las costas de Norteamérica.

Como un valioso heredero al trono de Escocia –y tal vez de Inglaterra– se muestra Jacobo, siendo una criatura de meses, en “María Estuardo”<sup>10</sup> (1936), de John Ford, y en “Das Herz der Königin”<sup>11</sup> (“El corazón de la reina”) (1940), de Carl Froelich. En ambos films se cuestiona la paternidad del niño, pues corre el rumor que el hijo es fruto de las relaciones adúlteras de la reina con su secretario David Riccio. Aun así, en la producción alemana *María Estuardo* (Zarah Leander) sale al paso varias veces para desmentirlo, describir las cualidades del pequeño y, sobre todo, para adivinar su magnífico porvenir.

En “María Estuardo” de Ford aparece como un fornido bebé de un año de edad al que una cuidadora entrega a los brazos de su madre (Katherine Hepburn), la cual se muestra cariñosa y tierna hasta que aparece el padre de la criatura, lord Darnley, que es presentado como un borracho y un grosero. Posteriormente el pequeño Jacobo es evocado cuando es proclamado rey por los lores escoceses tras la abdicación a la que han forzado a su madre y cuando la misma María Estuardo lo presenta como una consolatoria victoria frente al triunfo personal de Isabel I, su gran rival, sobre ella. La falta de descendientes de la reina de Inglaterra hacía predecir a la María de John Ford que “mi hijo será el heredero de tu trono, mi hijo reinará en Inglaterra”.

La sucesión de Isabel I imprime un cierto protagonismo a Jacobo de Escocia, pero su candidatura es presentada como una pésima opción para Inglaterra, sólo defendida por el avieso Robert Cecil, consejero principal de la reina durante los años finales de su vida. En “Anonymous”<sup>12</sup>, un polémico film que se centra en desenmascarar la supuesta impostura literaria de William Shakespeare, se construye una intriga cortesana paralela, orquestada por Edward de Vere, XVII conde de Oxford, el gran poeta en la sombra, con el objetivo de evitar que el trono inglés fuese a parar a un Estuardo. La alternativa a Jacobo era el impulsivo Robert Devereux, II conde de Essex, hipotético hijo bastardo de la reina, un pretendiente que, sin embargo, Cecil –presentado como un calvinista intransigente y furibundo enemigo del teatro– se encarga de anular desbaratando la conjura que éste encabezó en 1601 con el objetivo de destronar a la reina, acción que le costó la vida<sup>13</sup>. A pesar de todo, Isabel muestra un desprecio absoluto por Jacobo Estuardo para sucederla (“¡Bah! Jacobo, el hijo de María. Ella quiso arrebatarme el trono. Ningún hijo suyo reinará jamás”) y se niega a firmar el acta de sucesión en su favor que pone en sus manos Cecil cuando, medio demente, está cercana a la muerte. Pero Jacobo es coronado tras el fallecimiento de Isabel y, para contrariedad de Cecil, el nuevo rey (James Clyde) es muy aficionado al teatro, un pequeño detalle que, simbólicamente, lo acerca al pueblo inglés que odia aún más al poderoso primer ministro.

<sup>10</sup> “Mary of Scotland” (1936), dirigida por John Ford, EE.UU., blanco y negro. Adaptación de la obra escrita por el dramaturgo Maxwell Anderson en 1933.

<sup>11</sup> “Das Herz der Königin” (1940), dirigida por Carl Froelich, Alemania, blanco y negro.

<sup>12</sup> “Anonymous” (2011), dirigida por Roland Emmerich, Reino Unido.

<sup>13</sup> Conjura de Essex contra la reina Isabel en 1601, acción que le valió la condena a muerte.

Una vez Jacobo Estuardo es coronado rey de Inglaterra en 1603, uno de los episodios de su reinado que más atención ha recibido por parte del cine ha sido la Conspiración de la Pólvora de 1605<sup>14</sup>. Varias películas mudas abordan este suceso<sup>15</sup> y lo explotan siguiendo la interpretación literaria formulada por William Harrison Ainsworth en su novela *Guy Fawkes or the Gunpowder Treason* (1840), particularmente en el film “Guy Fawkes”<sup>16</sup> (1923) de Maurice Elvey. Si la tradicional versión protestante había presentado la acción de los conjurados como una evidente muestra del fanatismo católico –correspondida con la no menos exaltada «Bonfire night», en la que cada 5 de noviembre se quemaba a Guy Fawkes en efígie–, a partir de principios del siglo XIX la historiografía y los relatos de ficción empezaron a poner de manifiesto la opresión padecida por los católicos ingleses tras el acceso al trono de Jacobo I. El primer Estuardo –encarnado por Jerrold Robertshaw en la película de Elvey– es mostrado como un monarca pusilánime, pero fervientemente anticatólico, mientras que la imagen de Guy Fawkes es dulcificada e, incluso, presentada como un defensor de la libertad frente al poder injusto y opresor. Esta reinterpretación del personaje ha sido sancionada por “V de Vendetta”<sup>17</sup> (2006) de James McTeigue, una película que muestra a un activista de un futuro cercano, que se oculta bajo una máscara de Guy Fawkes, que se enfrenta al régimen totalitario que se ha instalado en Inglaterra, derribándolo y haciendo saltar por los aires el edificio del Parlamento.

Poco después a este celebrado suceso, aparece una breve recreación de la corte de Jacobo I en el segundo episodio de “Orlando”<sup>18</sup> (1992) de Sally Potter, titulado “Love” y ubicado en 1610. En esta preciosista y desconcertante película basada en la novela de Virginia Woolf, el/la protagonista participa en una fiesta de la corte del rey Jacobo I (Dudley Sutton) que se celebra sobre el cauce del río Támesis, congelado (en los inviernos de 1608-1609 se heló el Támesis y se organizaron ferias sobre el río, pero en 1610, no hay constancia de este hecho). El monarca, que camina sobre alfombras para no resbalar, ofrece al embajador ruso una cena de gala bajo unas carpas, servida por camareros en patines, mientras él conversa con su invitado y ríe como un estúpido.

Finalmente, los inicios del establecimiento de Inglaterra en las costas de Norteamérica también se muestra tutelada en el cine por Jacobo I, una autoridad lejana, entregada a reconocer la intrepidez de los pioneros y los logros civilizatorios de los indígenas. Aunque la iniciativa colonizadora de Virginia fue impulsada por la Compañía de Londres, el monarca es el que preside un escenario cortesano, estático y sorprendente para los que acuden a demandar, presentar o justificar las acciones desarrolladas en el Nuevo Mundo. En esta tesitura es mostrada la visita de Pocahontas, la princesa india, cuando viajó a Londres en 1616 en compañía de su marido John Rolfe y su hijo Thomas. En la película animada “Pocahontas 2: viaje a un nuevo mundo”<sup>19</sup>

<sup>14</sup> James SHARPE, *Remember, remember. A cultural history of Guy Fawkes day*, Londres, Profile Books Ltd, 2005.

<sup>15</sup> “Guy Fawkes” (1907), dirección desconocida, Reino Unido, blanco y negro y muda; “Guy Fawkes ou la conspiration des poudres” (1911), Francia, dirección desconocida, blanco y negro y muda; “Guy Fawkes and the Gunpowder Plot” (1913), dirigida por Ernest G. Batley, Reino Unido, blanco y negro y muda.

<sup>16</sup> “Guy Fawkes” (1923), dirigida por Maurice Elvey, Reino Unido, blanco y negro y muda.

<sup>17</sup> “V for Vendetta” (2006), dirigida por James McTeigue, EE.UU. Adaptación de la novela gráfica *V for Vendetta* (1982-1988), escrita por Alan Moore e ilustrada por David Lloyd.

<sup>18</sup> “Orlando” (1992), dirigida por Sally Potter, Reino Unido. Basada en la novela *Orlando: a biography* (1928) de Virginia Woolf.

<sup>19</sup> “Pocahontas II: Journey to a new world” (1998), dirigida por Tom Ellery, EE.UU., animación.

(1998) –en la que la joven india llega soltera a Londres– Jacobo I se muestra engreído, insensible e, incluso, furioso ante unas actitudes discordes con las maneras y la etiqueta de la corte que exhibe la invitada americana; en “El Nuevo Mundo” (2005), de Terrence Malick, el encuentro con el rey –Jonathan Pryce– se reduce a unos segundos de audiencia, afable, pero estática; y en “Captain John Smith and Pocahontas” (1953)<sup>20</sup> el papel del monarca –representado por Anthony Eustrel– se circunscribe a los primeros y a los últimos minutos del film. Al principio, como si de un juez se tratase, el rey pide cuentas a Smith sobre su polémica actuación en la colonia de Jamestown y, al final, acepta su versión después de un «flashback» que constituye propiamente el desarrollo de la película.

En un contexto similar habría que situar los films sobre la colonia inglesa de Jamestown durante los años 1620-1622. Dos versiones mudas de “To have and to hold”<sup>21</sup> (1916 y 1922), basadas en la célebre novela de Mary Johnston, muestran las maquinaciones que se desarrollan en la corte de Londres y las dificultades del rey –Lucien Littlefield en la primera y Raymond Hatton en la segunda– para controlar las colonias americanas.

### **Carlos I y la Guerra Civil**

El reinado de Carlos I (1625-1649) y el período republicano (1649-1660) está liderado en el cine por la fuerte personalidad de Oliver Cromwell, el parlamentario, el puritano, el jefe militar y el dictador<sup>22</sup>. La gran película de esta decisiva etapa histórica es “Cromwell” (1970), de Ken Hughes, un film de reconstitución histórica que interpreta los hechos políticos acaecidos en Inglaterra entre 1640 y 1653. El período previo –el de 1625-1640– apenas ha sido reflejado en producciones del séptimo arte y, cuando se ha asomado a la gran pantalla, ha sido para cumplir un papel subsidiario. Así, por ejemplo, George Villiers, primer duque de Buckingham (1592-1628), favorito de Jacobo I y su hijo Carlos I, es un personaje habitual en las numerosas cintas que adaptan la clásica novela de Alexandre Dumas, *Los tres mosqueteros*, siempre vinculado con el affaire de los herretes, el comprometido regalo con que la reina Ana de Austria, esposa de Luis XIII de Francia, le había obsequiado en atención a su antigua amistad. También en “Alatriste”<sup>23</sup> (2006) se incluye el episodio de la visita a la corte de Madrid en 1623 del príncipe de Gales (futuro Carlos I), acompañado de Buckingham, para negociar su matrimonio con la infanta María Ana, hija menor de Felipe III.

### **Corte y Parlamento**

#### **“Cromwell” (1970), de Ken Hughes**

En la película de Hughes la participación decisiva de Oliver Cromwell en la escena política se justifica evocando el mal gobierno que había ido germinando durante

<sup>20</sup> “Captain John Smith and Pocahontas” (1953), dirigida por Lew Landers, EE.UU.

<sup>21</sup> “To Have and to Hold” (1916), dirigida por George Melford, EE.UU., blanco y negro y muda; *Ibidem* (1922), dirigida por George Fitzmaurice, EE.UU., blanco y negro y muda. Basadas en la exitosa novela que con el mismo título publicó Mary Johnston en 1900. Una tercera versión de esta historia fue realizada en 2012 pero no ha sido estrenada.

<sup>22</sup> Sobre Oliver Cromwell, Barry COWARD, *Oliver Cromwell*, Londres, Longman, 1991; Ian GENTLES, *Oliver Cromwell. God's Warrior and the English Revolution*, Basingstoke, Palgrave/Macmillan, 2011.

<sup>23</sup> “Alatriste” (2006), dirigida por Agustín Díaz Llanes, España.

el reinado de Carlos I con el Parlamento (1625-1629) y, sobre todo, cuando había prescindido de él, durante el período que la historiografía «whig» denomina “los once años de tiranía” (1629-1640). El monarca recauda impuestos injustos e ilegales para promover sus guerras y sostener el boato de la corte, permite la corrupción entre sus adeptos, es condescendiente con la introducción del rito católico y menosprecia al Parlamento. El film comienza cuando Cromwell es instado por dos antiguos parlamentarios (John Pym y Henry Ireton) que acuden a su granja de Cambridge para convencerlo de que participe en la nueva reunión del Parlamento que el rey se había visto forzado a convocar porque necesitaba dinero para combatir a los escoceses. A Cromwell se le presupone en el film una antigua y destacada actividad parlamentaria como adalid de la oposición al rey, la cual cosa es incorrecta. Aunque Cromwell fue miembro de la cámara de los comunes durante los años 1628-1629, su participación en la asamblea fue irrelevante. Durante aquellos años el líder de la oposición parlamentaria fue precisamente Pym, con lo cual se atribuyen unas dotes políticas a Cromwell que hasta entonces no había mostrado.

Las posturas políticas de este período se manifiestan radicalmente personificadas por Oliver Cromwell y Carlos Estuardo. A la cabeza de la opción parlamentaria Hughes sitúa a Cromwell, interpretado por Richard Harris, el cual es convertido en un héroe a la fuerza, en un «salvapatrias» mesiánico, dotado de graves cualidades que lo hacen apto para un cometido tan trascendente. Su figura, acartonada por una visionaria elevación moral y política, destila disciplina, tensión, adustez, seriedad, intransigencia y crispación. Aunque Hughes para escribir el guion de la película leyó docenas de libros sobre Cromwell tomó como referencia la detallada biografía –o hagiografía– que en 1934 publicó John Buchan. La interpretación del célebre novelista y político escocés, en un contexto europeo de violencia desatada, reivindica la firmeza de una figura que, como Cromwell, impusiese la disciplina social<sup>24</sup>.

La caracterización del rey podría haber sido más áspera, sobre todo en el plano personal, pues algunos de sus biógrafos han reunido una buena retahíla de lunares<sup>25</sup>: era de baja estatura y de aspecto inmaduro, hablaba con un pronunciado tartamudeo y mostraba poca confianza en sí mismo, era propenso a caer en ataques de ira y celos, confiaba las tareas de gobierno a sus favoritos y sus decisiones estaban muy influenciadas por su esposa, la francesa y católica Enriqueta María. Hughes lo presenta altivo, distante y ceremonioso pero lo dota de un extraordinario sentido de la dignidad, tomando como patrón estético los retratos –propagandísticos– que Anton van Dyck realizó durante su estancia en Londres como pintor de la corte (1632-1641)<sup>26</sup>. Esta aparente contradicción es acertadamente resuelta gracias a las dotes interpretativas de Alec Guinness, el actor que da vida a Carlos I.

<sup>24</sup> R. C. RICHARDSON, “Cromwell and the inter-war European dictators”. En: R.C. RICHARDSON (ed.), *Images of Oliver Cromwell*, Manchester, Manchester University Press, 1993, pp. 108-123.

<sup>25</sup> Tim HARRIS, “Charles I and Public Opinion on the Eve of the English Civil War”. En: Stephen TAYLOR y Grant TAPSELL (eds.), *The nature of the English Revolution revisited*, Woodbridge, The Boydell Press, 2013, pp. 1-25; Kevin SHARPE, *Image Wars: Promoting Kings and Commonwealths in England, 1603-1660*, Yale, Yale University Press, 2010.

<sup>26</sup> Joad RAYMOND, “Popular representations of Charles I”. En: Thomas N. CORNS (ed.), *Royal image representations of Charles I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 47-73; John PEACOCK, “The visual image of Charles I”, *Ibidem*, pp. 176-239; Clinton Martin Norman LAWRENCE, *Charles I and Antony Van Dyck portraiture: images of authority and masculinity*, Trabajo de máster, Alberta (Canadá), University of Lethbridge, 2013.

El film ha sido objeto de numerosos comentarios. La crítica cinematográfica, en general, ha ponderado sus méritos artísticos, pero también ha puesto en evidencia que se trata de una propuesta de cine histórico excesivamente tradicional, con un resultado bastante aburrido<sup>27</sup>; los historiadores de escrutinio flexible han valorado su aceptable fidelidad histórica y sus posibilidades didácticas<sup>28</sup>; y los análisis históricos más minuciosos han sido implacables con las numerosas falsedades de los hechos y con la interpretación que adopta la película<sup>29</sup>.

El objetivo de “Cromwell” es la glorificación de Oliver Cromwell y, para ello, se altera la cronología a conveniencia, se incluye al protagonista en episodios históricos en los cuales o no participó o lo hizo de manera subsidiaria y se le atribuye una reivindicación política de carácter democrático que jamás llegó a defender. De hecho, el pueblo y los movimientos igualitarios que prosperaron durante este período apenas hacen acto de presencia; y la interpretación que ofrece sigue los preceptos del cine histórico positivista, fundamentado en los grandes acontecimientos y los grandes personajes.

Así, según la historia y la película el conde de Strafford, el principal consejero del rey, fue ejecutado el 12 de mayo de 1641. El monarca se vio obligado a firmar la orden una vez el Parlamento lo había declarado proscrito. Inmediatamente después de este lance –que cuenta con la tácita aquiescencia del espectador del film, pues el conde se presenta como un iracundo absolutista– se produce una entrevista entre los líderes del Parlamento con Carlos I. Los parlamentarios –entre los cuales se cuela Cromwell– presentan al rey la «Grand Remonstrance», un documento en el cual se enumeran los agravios perpetrados por la corona a la iglesia y al pueblo de Inglaterra durante los últimos años. En realidad, este documento, elaborado por John Pym y aprobado por la Cámara de los Comunes por una mayoría muy corta, fue entregado al rey el 1 de diciembre de 1641. No hay constancia histórica de que esta protesta se hubiese entregado a Carlos mediante una reunión con los representantes del Parlamento; de haberse producido dicho encuentro parece casi imposible el concurso de Cromwell; y, finalmente, si Cromwell hubiese asistido no habría tenido ni el protagonismo ni

<sup>27</sup> Robert NIEMI, *Inspired by true events. An Illustrated Guide to More Than 500 History-Based Films*, Santa Barbara (California), ABC-CLIO, 2013, pp. 5-7; James CHAPMAN, “The world Turned Upside Down: *Cromwell* (1970), *Winstanley* (1975), *To Kill a King* (2003) and the British historical film”. En: Leen ENGELEN y Roel VANDE WINKEL (eds.), *Perspectives on European Film and History*, Gent, Academia Press, 2007, especialmente las pp. 117-120.

<sup>28</sup> Fernando SÁNCHEZ MARCOS, “Cromwell (K. Hughes, 1970)”, en su portal digital “culturahistórica.es”, <http://www.culturahistorica.es/cromwell.html> [consulta 14/03/2015]; Juan Manuel SANTANA PÉREZ, y Germán SANTANA PÉREZ, “Cromwell”, *Las representaciones de la Historia Moderna en el cine*, Las Palmas de Gran Canaria, Anroart Ediciones, 2008, pp. 214-217; John MORRIL, “Oliver Cromwell and the Civil Wars”. En: Susan DORAN y Thomas S. FREEMAN, *Tudors and Stuarts* [...] op. cit., pp. 204-219; Rosario TUR AUSINA, “Hacia el parlamentarismo y la libertad. A propósito de ‘Cromwell’”. En: Alfonso ORTEGA JIMÉNEZ; Francesc PÉREZ TORTOSA; María Cristina PASTOR VALCÁRCCEL (coords.), *Cine y derecho en 21 películas. Materiales y recursos para el estudio del Derecho a través del cine*, Alicante, Editorial Club Universitario, 2013, pp. 63-68.

<sup>29</sup> Cayetano MAS GALVAÑ, “‘Cromwell’: una falsificación radical”. En José UROZ (ed.), *Historia y cine*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999, pp. 362-393; Timothy CHANT, “Cromwell”, consultable en [http://www.st-andrews.ac.uk/~histweb/scotthist/brown\\_k/film/closed/reviews/cromwell.html](http://www.st-andrews.ac.uk/~histweb/scotthist/brown_k/film/closed/reviews/cromwell.html) [consulta 14/03/2015]; Lesley SMITH, “Cromwell (1970)”, *Popmatters*, 2003, consultable en <http://www.popmatters.com/review/cromwell/> [consulta 08/10/2015]; Carlos J. VIANA FERREIRA, “‘Cromwell’ (1970): a God-sent Hero in a Time of Revolution”, *Revista Anglo-Saxonica*, 7, 2014, pp. 89-102.

adoptado el tono prepotente del que hace gala ni formulado la reivindicación que plantea al monarca: “Inglaterra debe de avanzar hacia una forma más equitativa de gobierno basada en una representación auténtica de un pueblo libre. Tal institución tiene el nombre de democracia” (Richard Harris «dixit»). Además del anacronismo del concepto de democracia, Cromwell siempre se mostró como un defensor del orden jerárquico tradicional de la sociedad inglesa.

La respuesta del rey a este “insolente” documento fue personarse en la Cámara de los Comunes el 4 de enero de 1642, acompañado de soldados armados, para detener a los «Cinco miembros» o cabecillas del parlamento (John Pym, John Hampden, Denzil Holles, Arthur Haselrig y William Strode), acusados de alta traición, los cuales, sin embargo, habían huido, habían “volado” antes de la llegada de Carlos. En la película de Hughes, Holles y Strode son substituidos por Henry Ireton y Oliver Cromwell. Aquí también todos han huido, menos Cromwell, que permanece desafiante en su escaño y que prácticamente asume la responsabilidad de declarar el “estado de guerra civil”.

Las acciones bélicas de la Primera Guerra Civil ocupan bastantes minutos en la película, pero las recreaciones principales se centran en las batallas de Edgehill (23 de octubre de 1642) y de Naseby (14 de julio de 1645). Antes del primer encuentro el ejército parlamentario se presenta poco marcial pero con mucho fervor religioso. Cromwell actúa como el mandamás «de facto», aunque en realidad, en aquellos momentos sólo era el capitán de un regimiento de caballería. El mando de las tropas del Parlamento en Edgehill estuvo en manos de Robert Devereaux, III conde de Essex, y en la película éste aparece asistido por Edward Montagu, II conde de Manchester, y por Thomas Fairfax, los cuales hacen gala de una extrema frivolidad y displicencia, para mortificación de Cromwell. Cromwell, a pesar del arrojo que derrocha en el film, no participó en la batalla. Y Fairfax, tampoco. Aunque la batalla no tuvo un claro vencedor, en el film el ejército realista, que se presenta mejor organizado y dispuesto que el parlamentario, celebra su victoria. Cromwell reprocha a Essex y a Manchester la responsabilidad de la derrota, dos mandos militares parlamentarios que, en cualquier caso, serían acusados efectivamente de falta de determinación para proseguir la guerra.

Tras esta desfavorable experiencia Cromwell vislumbra una solución: levantar un ejército parlamentario que no fuese un aglomerado de tropas particulares sino un ejército propio del Parlamento, disciplinado y bien adiestrado, el cual será conocido como el «New Model Army». Nuevamente la película de Hughes atribuye a Cromwell una iniciativa que en realidad no llevó a cabo. El Parlamento no decidió crear el Nuevo Ejército Modelo hasta enero de 1645 y nombró a sir Thomas Fairfax comandante en jefe, el cual fue el responsable de organizar y entrenar a los 22.000 soldados que lo integraban. Sólo en junio de 1645 Oliver Cromwell fue nombrado teniente general de un regimiento de caballería.

El nuevo ejército fue probado en la batalla de Naseby el 14 de junio de 1645. A este decisivo lance el film protagonizado por Richard Harris le dedica nueve intensos minutos. Otra vez la película manipula los hechos y los datos para personificar y engrandecer la victoria en la figura de Cromwell: se dice que el “ejército de Cromwell” está formado por 3.000 soldados y el del rey por 7.000, una diferencia de efectivos que hubiera convertido la victoria parlamentaria en una acción prodigiosa (pero en realidad el ejército del Parlamento, comandado por Fairfax, contó con 13.500 efectivos y el de Carlos I con 7.400); el Cromwell de celuloide vilipendia la incomparecencia en Naseby

del conde de Manchester con su ejército, cuando éste había renunciado a su cargo de general parlamentario en abril de 1645; tras la batalla, la película muestra los daños y las bajas del bando parlamentario, entre las cuales se presenta el cuerpo sin vida del hijo de Oliver Cromwell –también llamado Oliver–, que entre la rabia y la resignación acepta la muerte de su vástago por la causa (pero el joven Oliver en realidad había muerto un año antes de fiebres tifoideas).

A partir de este momento la película de Hughes prácticamente abandona el campo de batalla para recluirse en interiores, avanzando de manera bastante confusa hasta el juicio y la ejecución de Carlos I. El monarca, refugiado en Oxford, mientras practica la estrategia sobre un mapa ante sus asesores, es informado de las derrotas de su ejército. Para hacer frente a esta comprometida situación Carlos ha solicitado la ayuda de los escoceses, franceses e, incluso, irlandeses, para desesperación de sus generales, que no están dispuestos a luchar junto a católicos. La alianza con los irlandeses está a punto de concretarse –en una reunión del rey con el arzobispo católico Giovanni Battista Rinuccini que tiene lugar en una estancia cercana, con la presencia y la influencia de la reina<sup>30</sup>– pero la noticia de la caída de Bristol (que, efectivamente, se produjo en septiembre de 1645) impide un compromiso definitivo de Carlos. La difícil situación tras esta derrota obliga a la reina –muy bien caracterizada por Dorothy Tutin– y su hijo Carlos, el heredero a la corona, a abandonar Inglaterra. Tras estas escenas de abatimiento y despedida irrumpe Cromwell en los aposentos del solitario rey y le espeta: “Majestad, me veo en la triste obligación de decirles que estáis preso”. Aquí la cronología vuelve a fallar, pues la reina se exilió en Francia en julio de 1644 y el príncipe en la primavera de 1646. Por otro lado, no se relata adecuadamente el fin de la primera guerra civil, cuando, en enero de 1647, los escoceses entregaron el monarca al Parlamento, poniendo fin al asilo que éste había buscado en aquel reino. Cromwell, por tanto, no fue el responsable de arrestar a Carlos.

Tras esta escena Fairfax –encarnado por Douglas Wilmer– hace de simple heraldo anunciando a Cromwell la muerte de John Pym (un error gratuito pues Pym había muerto en 1643) y, de paso, también comenta que el Parlamento, tras disolver al ejército, está discutiendo las condiciones de paz con el rey. Cuando Cromwell es consciente que el duque de Manchester ha monopolizado las conversaciones, aceptando las condiciones del rey y ganándose a la mayoría de los parlamentarios, acude a la cámara acompañado del ejército para garantizar la salvaguarda de las libertades por las que la “nación” había luchado. El conde de Essex califica la acción de “dictadura”.

Aquí el film se refiere al Tratado de Newport (septiembre-noviembre de 1648) mediante el cual se pretendía poner fin a las hostilidades entre el Parlamento y el rey, reconociendo la autoridad de Carlos. El duque de Manchester no encabezó la delegación parlamentaria aunque, efectivamente, el acuerdo fue invalidado por la acción del ejército, pero Cromwell no estuvo al frente de esta acción. Fue el coronel Thomas Pride quien impidió la ratificación del Tratado purgando el Parlamento el 6 de diciembre, es decir, impidiendo la entrada a la cámara de aquellos parlamentarios moderados favorables a un acuerdo con el rey. A partir de entonces ese Parlamento, reducido a unos ochenta miembros, fue denominado «Rump Parliament» o Parlamento rabadilla.

---

<sup>30</sup> David SCOTT, *Politics and War in the Three Stuart Kingdoms, 1637-49*, Houndmills/Basingstoke/Hampshire, Palgrave Macmillan, 2004, pp. 107-110.

Tras este golpe de fuerza, la película recrea una entrevista entre Cromwell e Ireton con el rey (con la presencia –imposible– de Edward Hyde) en alguno de los palacios donde éste permaneció recluido. Después de entregarle las condiciones que proponía el ejército –las cuales, dice Guinness en privado, “nunca podrán ser aceptables para el rey”– Cromwell acude a un campamento militar donde se encuentra a la soldadesca insubordinada por causa de las negociaciones establecidas con el monarca. Después de ordenar un castigo ejemplar, Edward Hyde, en el papel de heroico traidor<sup>31</sup>, se presenta en el campamento para comunicar a Cromwell que el rey ha pactado con Essex y Manchester el levantamiento de un ejército escocés contra las fuerzas del Parlamento. Ante semejante traición Cromwell decide la caída del rey, aunque luego justifica ante el parlamento la necesidad de juzgar a Carlos bajo la acusación de alta traición.

La entrevista entre el rey y Cromwell resultaría cronológicamente verosímil en la primavera de 1647, pero no a finales de 1648, cuando la Segunda Guerra Civil había concluido y, de la cual, no se hace mención en el film. Por otro lado, la politización del Nuevo Ejército Modelo y su relación con las ideas igualitarias propugnadas por John Lilburne y los «levellers» queda reducida a un motín que se resuelve con el ahorcamiento de un agitador.

En cualquier caso, la traición y la actitud pertinaz de Carlos –según Cromwell– justifica su juicio, el cual es filmado de manera bastante rigurosa. Las sesiones comenzaron el 20 de enero de 1649 en Westminster Hall y el proceso duró una semana. Frente a las acusaciones que se formulan el rey se niega a declarar por no reconocer la autoridad legal del tribunal que lo juzga y apela al origen divino de su poder. Aunque en realidad fueron citados 30 testigos y el rey no estuvo presente en la declaración de ninguno, en el film sólo testifica Edward Hyde, el cual, en verdad, se había exilado de Inglaterra y, por tanto, no pudo estar presente.

En el film de Hughes la publicación de la sentencia de muerte va precedida de una deliberación muy tensa en la cual Cromwell resuelve las dudas de algunos parlamentarios lanzándoles una contundente filípica y prácticamente obligándoles a firmar el documento condenatorio (cosa que realmente ocurrió, aunque este trámite tuvo lugar después de la sentencia). Fairfax, que no está de acuerdo con la ejecución del rey, no estampa su firma y, en una escena posterior, intenta sobornar a Cromwell con 40.000 libras a cambio de la vida de Carlos. La orgullosa negativa de Cromwell a aceptar semejante propuesta sirve a Hughes para magnificar la coherencia y la integridad de su protagonista. No se tiene noticia, sin embargo, que Fairfax participase de este mercadeo, pero está plenamente acreditado que el general, tras la sesión preliminar del juicio se desmarcó de esta iniciativa que iba dirigida a ejecutar al rey.

La sentencia, los momentos previos a la ejecución de Carlos –con sus hijos Elisabeth y Henry– y la propia ejecución –el 30 de enero de 1649– están recreados en el film de Hughes con una escrupulosa fidelidad. Tras el regicidio Cromwell, cansado, se retira a sus tierras en Cambridge y allí aparece desplomado en un sillón, pensativo, absorto; luego orando ante la tumba de su hijo Oliver –cuya lápida muestra la sorprendente fecha 1623-1644, esto es, la correcta. Nada se dice en la cinta de la brutal campaña que dirigió Cromwell contra Irlanda en los años 1649 y 1650 y la posterior campaña contra Escocia en 1650 y 1651. A este retiro recreado acude una

---

<sup>31</sup> Carlos J. VIANA FERREIRA, “*Cromwell* (1970): a God-send Hero [...]”, op. cit., pp. 96-97.

representación del Parlamento encabezada por Henry Ireton para ofrecer a Cromwell la corona, la cual desprecia. Este episodio no consta en los anales históricos.

La última escena de la película se sitúa el 20 de abril de 1653, cuando Cromwell acude al Parlamento y, tras ser testigo del mal gobierno de la asamblea, más pendiente de prorrogar su mandato y de los negocios particulares de los parlamentarios, toma la palabra y, tras escarnecer a los presentes, los expulsa de la cámara con la ayuda del ejército. Aunque en la secuencia aparecen zaheridos Essex, Manchester y Fairfax –los cuales, sin embargo, no formaban parte del «Rump Parliament»– el relato fílmico se ajusta bastante al relato histórico. Al monólogo final de un atribulado Cromwell, en el que expone sus anhelos de gobierno –muy parecidos a los de un programa de un partido político actual, con promesas de construcción de “escuelas y universidades para todos” y garantías de “trabajo y pan para todos”–, le sucede una voz en «off» en la que se exalta la contribución del posterior gobierno de Cromwell como Lord Protector a la historia de Inglaterra. Entre otras grandezas se indica que “bajo su mando se pusieron los cimientos de una nación auténticamente democrática”.

A pesar que “Cromwell” se presentó con la certificación científica de Will y Ariel Durant –autores de la monumental *Historia de la civilización*–, las licencias históricas que el director se permitió son constantes y todas ellas forman parte de una intención deliberada que algunos analistas han relacionado con las ideologías y las condiciones estructurales del momento en que el film fue producido, esto es, durante la década de los sesenta del siglo XX. La «heavenly decade» fue una época reivindicativa y revolucionaria, aunque ya en 1970 muchos de los proyectos idealistas empezaban a desvanecerse y daban paso a crueles dictaduras militares muy parecidas a la de Cromwell. En la película, sin embargo, se presenta la opción totalitaria como el único mecanismo para garantizar la viabilidad de las iniciativas parlamentarias y “populares”. Por tanto, frente a la escasa honestidad de los políticos se hacía necesaria la augusta integridad de un ciudadano-soldado, auténtico, incorruptible y magnánimo<sup>32</sup>.

#### **“Matar a un rey” (2003), de Mike Barker**

La nitidez estética de “Cromwell” contrasta con el “realismo sucio”<sup>33</sup> y sombrío de “Matar a un rey” (2003)<sup>34</sup>, de Mike Barker, un film que arranca sobre las cenizas de Naseby, pero que recrea la ardua relación entre sir Thomas Fairfax (Dougray Scott) y Oliver Cromwell (Tim Roth) en el complejo escenario político de la Inglaterra de 1648-1658. A pesar de todo, salvo excepciones, los anclajes históricos de la trama son vaporosos y actúan como un difuso decorado que sirve para dar cobijo al triángulo amistoso/amoroso entre Cromwell, Fairfax y lady Anne de Vere (Olivia Williams), esposa de Fairfax.

<sup>32</sup> Timothy CHANT, “Cromwell”, op. cit.; J. Carlos VIANA FERREIRA, “*Cromwell* (1970): a God-send Hero [...]”, op. cit., pp. 98-99; James CHAPMAN, “The world Turned Upside Down [...]”, op. cit, pp. 118-120; Lesley SMITH, “Cromwell (1970)”, op. cit.

<sup>33</sup> Andrew HIGSON, *Film England. Culturally English Filmmaking since the 1990s*, Londres/Nueva York, I.B. Tauris, 2011, pp. 214-215.

<sup>34</sup> “To Kill a King” (2003), dirigida por Mike Barker, Reino Unido.

A lo largo de la película una adúltera cámara filma a un apuesto y respetado Thomas Fairfax<sup>35</sup>, el cual asume el protagonismo en detrimento de su lugarteniente Oliver Cromwell, que es mostrado en un papel de zafio, despiadado y paranoico sargentón. Cerca de él su bella esposa Anne lo agasaja con sinceros arrumacos, aunque manifiesta un parecer contrario a la opción política que ha defendido su marido. Ello provoca momentos de tensión en el matrimonio y de cada uno de los miembros de la pareja con Oliver Cromwell, que representa la visión más radical del conflicto político contra el rey (Rupert Everett). A pesar de la situación Cromwell guarda una severa fidelidad a su camarada, hasta que descubre que éste no está dispuesto a sacrificar su vida por la revolución, una causa que a Fairfax cada vez le resulta más ajena, sobre todo cuando se plantea el enjuiciamiento a Carlos I en el que se intuye su ejecución.

“Matar a un rey” –que inicialmente portaba el título “Cromwell y Fairfax”– reivindica la figura de Thomas Fairfax y desagravia al personaje que había sido ninguneado y ultrajado en la película de Ken Hughes. En comparación con Cromwell, la historiografía ha prestado mucha menos atención a Fairfax, tal vez porque en el momento del clímax revolucionario (el enjuiciamiento y ejecución del rey) abandonó el proyecto; no estuvo al lado de Cromwell para consolidar los logros de la revolución; y, tras la muerte del Lord Protector, tuvo un papel destacado en el establecimiento de la Restauración (1660). Cuando se estrenó la película existían sólo tres biografías importantes de Fairfax: la de Clements Markham, de 1870<sup>36</sup>; la de M. A. Gibb, de 1938<sup>37</sup>; y la de John Wilson, de 1985<sup>38</sup>. En 2007, Andrew Hopper publicó un estudio que iluminaba determinados aspectos de su compleja personalidad<sup>39</sup>.

Fairfax fue en realidad un noble y experimentado militar que, en 1645, fue nombrado capitán general del «New Model Army» y, en 1647, comandante en jefe de todas las fuerzas del Parlamento. Participó activamente en la primera y en la segunda guerra civil, pero cuando se inició el juicio a Carlos I abandonó la comisión que lo tenía que sentenciar. Incómodo con el establecimiento de la «Commonwealth» de Inglaterra y contrario a la invasión de Escocia, dimitió de sus cargos y se retiró de la vida pública en junio de 1650. Tras la muerte de Oliver Cromwell en 1658 y la dimisión de su hijo Richard en 1659, Fairfax fue uno de los principales artífices de la restauración en el trono de Carlos II.

A diferencia de “Cromwell”, en donde no aparece ningún personaje femenino de importancia, en “Matar a un rey” Anne de Vere, esposa de Fairfax, asume un papel protagonista, dotado de una considerable autonomía. Era hija de Horace de Vere, primer barón Vere de Tilbury, un militar que había luchado por la causa protestante en Alemania y los Países Bajos. Falleció en 1635, dos años antes del matrimonio de su hija –eso significa que las recriminaciones que Tom Fairfax recibe de su suegro (Corin Redgrave) en la película por su posicionamiento político son fruto de la ficción. Para

<sup>35</sup> Andrew HOPPER, *Black Tom. Sir Thomas Fairfax and the English Revolution*, Manchester, Manchester University Press, 2007.

<sup>36</sup> Clements MARKHAM, *A Life of the Great Lord Fairfax: Commander-in-Chief of the Army of the Parliament in England*, Londres, Macmillan, 1870.

<sup>37</sup> M. A. GIBB, *The Lord General: A life of Thomas Fairfax*, Londres, Drummond, 1938.

<sup>38</sup> John WILSON, *Fairfax: A Life of Thomas, Lord Fairfax, Captain-General of all the Parliament's Forces in the English Civil War, Creator and Commander of the New Model Army*, Londres, John Murray, 1985.

<sup>39</sup> Andrew HOPPER, “Black Tom” [...], op. cit.

algunos contemporáneos lady Fairfax era una mujer “formidable” en muchos aspectos, aunque su posición política –y su osadía– ha quedado fijada por los reproches que profirió al tribunal que juzgó a Carlos I. Diferentes autores, algunos contemporáneos, registran dos prorrumpciones desdeñosas de lady Fairfax: una, el 20 de enero de 1649, el primer día del juicio al rey, cuando se llamó en voz alta a los miembros del tribunal y, después de ser citado Thomas Fairfax por segunda vez –y estar éste ausente–, su esposa, que se encontraba entre el público, gritó que “he had more wit than to be there” [“tenía cosas más interesantes que hacer que estar allí”]; la segunda, el 27 de enero de 1649, cuando el secretario leyó públicamente la sentencia en nombre “del buen pueblo de Inglaterra”, la misma dama dijo en voz alta que “Not half, nor a quarter of the people of England. Oliver Cromwell is a traitor” [“Ni la mitad, ni la cuarta parte de la población de Inglaterra. Oliver Cromwell es un traidor”]. Esto provocó una reacción de los guardias, que gritando “abajo las putas” encañonaron a lady Fairfax con un mosquete y la obligaron a abandonar la sala<sup>40</sup>.

En “Matar a un rey” se recoge este desplante, pero de una manera diferente. Cuando el Parlamento –y, de manera particular, Cromwell– está acorralando a Carlos I con insistentes preguntas sobre su culpabilidad en el estallido de la guerra, irrumpe un contrariado Thomas Fairfax en la sala y ofrece la mano a su esposa que está sentada entre el público, invitándola a abandonar juntos el recinto. Antes de acompañar a su marido se dirige con aplomo hacia el rey y lo saluda con una reverencia para pasmo de los presentes. La determinación que muestra Anne en este episodio, ya sea en la versión que describen los cronistas o en la versión cinematográfica de Mike Barker, contrasta con las dudas que manifiesta Thomas Fairfax. Estas vacilaciones han abonado una imagen de una cierta debilidad de carácter del general.

Por lo demás, “Matar a un rey” acopla los hechos históricos siguiendo un criterio dramático: sin apenas referentes cronológicos y con escasas alusiones al conflicto religioso, el curso de la historia de Inglaterra durante esos años se presenta muy condicionado por las vicisitudes privadas de los protagonistas.

Tras la inicial escena que recrea las muertes y heridos que provoca la batalla de Naseby, la trama da un salto cronológico y continúa en 1648, en Londres, donde han llegado victoriosas las tropas del Parlamento. La Cámara de los Comunes, liderada por Denzil Holles, ha aprobado una propuesta de tratado de paz con el rey que a Cromwell le parece demasiado sumisa a la autoridad del monarca. Una vez enmendado el documento por Cromwell es presentado a Carlos en una reunión a la que asisten, además del propio Cromwell, Fairfax, Holles, Ireton y tres personajes más. Una vez el rey ha leído la propuesta, mantiene una entrevista privada con Holles en la que le propone un acuerdo mediante el cual, a cambio del apoyo parlamentario, él –y sus correligionarios– obtendrán beneficios en forma de dinero y cargos. Tras haberse apoderado del tesoro de la corona Holles y los suyos, el Parlamento aprueba restituir a Carlos en el trono. Cromwell, entre tanto, acusa a unos y otros de traición y Fairfax arenga al ejército a intervenir. Mientras el ejército planea disolver el Parlamento y detener a los conspiradores, Fairfax –influenciado por su mujer– pone sobre aviso a

---

<sup>40</sup> Jacqueline EALES, “Anne and Thomas Fairfax, and the Vere Connection”. En: Andrew HOPPER y Philip MAJOR, *England's Fortress. New Perspectives on Thomas, 3rd Lord Fairfax*, Surrey (Inglaterra), Ashgate, 2014, pp. 145-168, especialmente las pp. 163-168; Stephen C. MANGANIELLO, *The concise encyclopedia of the revolutions and wars of England, Scotland and Ireland. 1639-1660*, Lanham (Maryland)-Toronto-Oxford, The Scarecrow Press, Inc., 2004, p. 194.

Holles y lo insta a huir a Francia. El ejército –con Fairfax al frente– disuelve el Parlamento –o lo purga, pues se van citando los nombres de los parlamentarios que son apresados por los soldados. Luego Ireton anuncia la necesidad compartida por el ejército de que el rey sea juzgado, una medida que Fairfax no comparte. También se juzga a los parlamentarios que habían pactado con el rey.

Poco después se presentan en la casa de Fairfax dos caballeros –James y el conde de York–, los cuales se entrevistan con Lady Anne con la intención de que ésta les comunique el paradero del rey. Aunque se mantiene cauta, acaba siendo consecuente con la clase a la que pertenece y les facilita la información. Los dos caballeros trataron de ayudar a Carlos a escapar pero la iniciativa resultó fallida. Cromwell sospecha abiertamente de Lady Anne. Tras este incidente el juicio al rey se precipita, y sigue con bastante fidelidad los hechos que narran las crónicas, igual que sucede en el “Cromwell” de Hughes, aunque no se detiene tanto. También aquí Fairfax abandona la iniciativa regicida, declarándose reformador y no revolucionario. Carlos apenas puede explicarse ante el tribunal, pues es sentenciado por sus miembros con un incesante “culpable”.

Tras la marcha de Fairfax, Cromwell asume el cargo de general del ejército y luego el rey es ejecutado. Tras la decapitación, Cromwell realiza una extraña arenga igualitaria desde el cadalso a los allí congregados. Su gobierno es implacable y Fairfax vuelve al lado de Cromwell con el objeto de dominar su deriva tiránica, pero le resulta imposible hacerle entrar en razón. Cromwell disuelve el Parlamento y se erige en Lord Protector. Ante esta situación Fairfax planea atentar contra la vida de su antiguo amigo, con ayuda del sargento Joyce. El atentado resulta fallido, Joyce es prendido y Fairfax –que se declara responsable– reprocha a Cromwell su sanguinaria conducta. El Lord Protector –fuera de sí– ordena el apresamiento de Fairfax, pero éste abandona Londres aclamado por el ejército y se retira a sus tierras de Yorkshire.

Años después, Fairfax recibe la noticia de que Cromwell se muere y acude a su lado. En su lecho se sincera con él y le confiesa que había avisado a Holles. Luego se separan y una voz en «off» –que es la de Fairfax– anuncia al espectador la muerte de Cromwell y el restablecimiento de la monarquía. Al final, un texto en la pantalla valora la aportación del Lord Protector:

“La revolución de Cromwell, aunque breve, cambió el curso de la historia de Europa. Sin embargo, tuvieron que pasar 130 años más para que los franceses decapitaran a su rey y dieran lugar al nacimiento de la era política moderna. Fairfax y Holles recibieron un indulto real. Inglaterra nunca ha vuelto a ser una república”.

Da la impresión que la película resuelve en menos de dos semanas el período que transcurre entre el final de la primera guerra civil y la ejecución del rey. Una vez Carlos estuvo bajo el control del Parlamento (febrero de 1647) se inicia un confuso período de negociaciones entre el Parlamento y el rey. Aunque la estrategia de Carlos fue dividir a sus adversarios y dilatar las conversaciones de paz, el propio Parlamento se partió entre presbiterianos e independientes, mientras que el ejército empezó a exigir una participación más activa en el nuevo escenario político. Los presbiterianos, que eran mayoría en el Parlamento y estaban dirigidos por Denzil Holles, proponían llegar a un pacto con el rey, la disolución del ejército y el establecimiento de la iglesia presbiteriana; los independientes o «disidentes», liderados por Henry Vane y Oliver Cromwell, pretendían una mayor tolerancia religiosa y se oponían al licenciamiento del

ejército sin que antes el rey hubiese aceptado un acuerdo; y el ejército, que se expresó a través de los oficiales y sus representantes –llamados «agitators»–, exigía el cobro de sus pagas atrasadas, libertad religiosa y cambios políticos y sociales que impidiesen el restablecimiento del orden que habían derrocado. Entre los soldados, además, ejercieron una notable influencia las propuestas radicales de los «levellers» (o “niveladores”, liderados por John Lilburne), de entre las cuales sobresalen la extensión casi absoluta del derecho al voto entre los hombres, la igualdad ante la ley, la abolición de los monopolios, la tolerancia religiosa y la primacía del Parlamento sobre cualquier otra institución.

Carlos I, durante su cautiverio, recibió varias visitas en las cuales se le presentaron diversos acuerdos para la paz. Entre julio de 1646 y diciembre de 1647 el monarca estuvo estudiando las «Proposiciones de Newcastle» que había elaborado el Parlamento de mayoría presbiteriana; en el verano de 1647 los altos oficiales del ejército –los «grandes»– pretendieron que el rey aceptase los «Heads of Proposals», un documento elaborado por Henry Ireton que defendía la soberanía parlamentaria; y en octubre de 1647 el ejército y el movimiento «leveller» difundieron su primera versión del singular proyecto titulado «Agreement of the People», en donde se justificaba la soberanía popular y el reconocimiento de derechos básicos de los ciudadanos como los de libertad e igualdad ante la ley.

Más allá del antagonismo con el monarca que había propiciado la guerra, los enfrentamientos entre el bando parlamentario fueron constantes durante estos años. Así, ante la perspectiva de un principio de acuerdo entre el rey y el parlamento en mayo de 1647 –y las resoluciones de los Comunes para disolver el «New Model Army»–, por iniciativa de los «agitadores» del ejército se tomó al rey de la guardia parlamentaria que lo custodiaba en Holdenby House y se le trasladó a Newmarket, donde entonces estaba situado el cuartel general del ejército. También a mediados de junio el ejército acusó a «once miembros» de la Cámara de los Comunes, líderes de la mayoría presbiteriana, de connivencia con el rey para desestabilizar el reino y, para presionar al Parlamento, en agosto el ejército ocupó Londres. Mientras los parlamentarios «independientes» y los «agitadores» del ejército discutían sus propuestas en los debates de Putney el rey se escapó de Hampton Court el 11 de noviembre y se refugió en la isla de Wight, aunque fue retenido por el gobernador. Esta huida hizo resurgir el frente realista, dando lugar a la segunda guerra civil (de la que nada se dice en “Matar a un rey”), que se prolongó hasta septiembre de 1648 con la victoria del frente parlamentario. En este punto parece dar inicio la película de Mike Barker, aunque sin apuntar los precedentes y sin clarificar los objetivos de los grupos que se enfrentaron al monarca.

Inmediatamente el Parlamento volvió a abrir negociaciones con el rey (Tratado de Newport), pero los «Grandes» (encabezados por Oliver Cromwell y Henry Ireton) y los «agitadores» –los altos oficiales y los soldados del ejército– elaboraron la «Remonstrance of the Army», un documento en el cual, entre otras reivindicaciones, se vetaba toda negociación con Carlos I y, además, se reclamaba su procesamiento. Como la «Remonstrance» fue rechazada por la mayoría parlamentaria y ésta estaba a punto de ratificar un acuerdo con el rey, el 6 de diciembre se produjo la Purga de Pride, una acción militar liderada por el coronel Thomas Pride que impidió la entrada al

Parlamento de los representantes presbiterianos y los simpatizantes realistas<sup>41</sup>. Como narra la película de Barker, Holles, el líder presbiteriano, consiguió huir (aunque no fue el único). Fairfax, en realidad, no se mostró muy entusiasta con la iniciativa y Cromwell, aunque la apoyó, no estuvo presente<sup>42</sup>.

A partir de entonces, la Cámara de los Comunes –denominada «Rump Parliament» (Parlamento rabadilla)–, quedó reducida a unos 80 individuos, los cuales fueron los que aprobaron el procesamiento y la ejecución de Carlos I. Tras el cumplimiento de la sentencia la trama de “Matar a un rey” se desmorona. Se intuye que Cromwell fue reforzando su poder de forma autoritaria. Ante la inoperancia del parlamento el 20 de abril de 1653 lo disolvió con el apoyo del ejército y, el 15 de diciembre de ese mismo año, juró el cargo de Lord Protector, convirtiéndose en jefe de estado vitalicio con prerrogativas reales.

Como la película apenas cuenta con una estructura histórica clara, la trama resulta confusa y, a veces, incomprensible. Si la crítica cinematográfica ha sido indulgente con el film, valorando la lograda reconstrucción del siglo XVII<sup>43</sup> y la técnica fílmica que emplea (una cámara móvil que se mueve en torno a grupos estáticos de personas)<sup>44</sup>; los historiadores han sido, en general, implacables. John Morrill la considera un rotundo fracaso, achacando la responsabilidad del fiasco al concurso de una guionista –Jenny Mayhew– principiante e inexperta, a la histriónica actuación de Tim Roth y a la falta de presupuesto para concluir la cinta<sup>45</sup>.

### **Pueblo: campesinos, soldados, brujas y rebeldes**

Entre la corte y el pueblo habría que situar “The Vicar of Bray”<sup>46</sup> (1937), dirigida por Henry Edwards, una película basada en un conocido poema satírico del siglo XVIII que intercala escenas cortesanas y escenas populares. El prudente y diplomático vicario de Bray (en el condado de Wicklow, Irlanda), encarnado por Stanley Holloway, consigue preservar su empleo a pesar de las vicisitudes políticas que experimenta Inglaterra entre 1640 y 1660. Por recomendación del duque de Brendon a Carlos I (Hugh Miller) el vicario se convierte en tutor del príncipe Carlos (K. Hamilton Price). Acude a Londres, dejando con añoranza a sus jubilados feligreses, y allí permanece varios años educando al joven Carlos. Cuando regresa a Bray se recrudecen los enfrentamientos entre el rey y el parlamento y esa división se traslada también a las familias de su parroquia. Defendiendo los Brendon la causa realista, impiden que su hija Norah contraiga matrimonio con Dennis Melross, un joven comprometido con el bando parlamentario. Una vez se ha ejecutado al rey, el vicario de Bray consigue que Oliver

<sup>41</sup> Ricardo CUEVA FERNÁNDEZ, *De los niveladores a Marbury vs. Madison: la génesis de la democracia constitucional*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2009, pp. 85-125.

<sup>42</sup> Barry COWARD, *The Stuart Age. England, 1603-1714*, Londres, Longman, 2003, pp. 224-237.

<sup>43</sup> José Igor PRIETO ARRANZ, “Tales of Oliver Cromwell’s Civil War and the British *imagiNation*. Evidence from *To Kill a King*”, The 13th Annual Conference of the English Department. University of Bucharest, 2-4 June 2011. <https://uib-es.academia.edu/Jos%C3%A9IgorPrietoArranz> [consulta 10/05/2016].

<sup>44</sup> James CHAPMAN, “The world Turned Upside Down [...]”, op. cit., pp. 126-129.

<sup>45</sup> John MORRILL, “Oliver Cromwell and the Civil Wars”. En: Susan DORAN y Thomas S. FREEMAN, *Tudors and Stuarts* [...], op. cit., pp. 212-218. Más dura todavía es la reseña de Peter HAMMOND, Peter, *Christian Action Magazine*, 4, 2003. <http://www.christianaction.org.za/index.php/articles/film-reviews/185-to-kill-a-king> [consulta 10/05/2016].

<sup>46</sup> “The vicar of Bray” (1937), dirigida por Henry Edwards, Reino Unido, blanco y negro.

Cromwell (George Merritt), gracias a la intercesión de Dennis, le permita continuar al frente de su vicaría. Tras la muerte de Cromwell, la familia Brendon regresa de su exilio y Dennis, en un intento por ver a su amada Norah, es apresado por el duque de Brendon y condenado a muerte. El vicario de Bray acude desesperado a Londres para solicitar a Carlos II, que acaba de regresar de su exilio, el perdón para Dennis, el cual termina declarando su lealtad al rey.

Este film de voluntad ingenua intercala canciones que interpreta el propio vicario con el concurso de los presentes en la escena. Los carteles se encargan de informar al espectador del paso de los procesos históricos y sólo se muestra una fugaz imagen del momento previo a la ejecución de Carlos. No aparecen ni debates parlamentarios, ni escenas bélicas ni movimientos sociales. Tan educados se muestran los nobles como el pueblo, aunque ambos se permitan alguna travesura.

Más comprometidas con la representación “real” del pueblo se muestran otras películas que reconstruyen las aspiraciones o la mentalidad de un colectivo, leen la historia desde abajo y evitan los ambientes cortesanos donde se gesta la historia política. En este propósito se inscriben “Winstanley” y “A field in England”<sup>47</sup>. Aunque son dos películas muy diferentes, ambas abordan el mismo período de la Guerra Civil Inglesa, ubican sus escenas en el medio rural, dan protagonismo a las clases subalternas, participan de una estética similar y hacen uso de la extraordinaria profundidad y textura que les confiere la fotografía en blanco y negro<sup>48</sup>. Junto a estas dos películas, también se ambientan en este período el film de terror “El general Witchfinder”<sup>49</sup> y el film de capa y espada “The Scarlet Blade”.

#### **“Winstanley” (1975), de Kevin Brownlow y Andrew Mollo**

“Winstanley” es el resultado de la mirada innovadora de dos historiadores interesados en recrear los movimientos radicales que surgieron al final de la Guerra Civil Inglesa. Las vicisitudes sobre la realización del film han sido ampliamente divulgadas y, en el año 2009, el propio Kevin Brownlow las compendió y evocó en la obra *Winstanley: Warts and all*<sup>50</sup>. La película está basada en la novela *Comrade Jacob* (1961), de David Caute, un relato muy bien documentado que centra su acción en la colonia de «diggers» que en 1649 se estableció en unas tierras baldías del condado de Surrey, bajo el liderazgo de Gerrard Winstanley<sup>51</sup>. La adaptación cinematográfica, según Caute, aun siendo muy emotiva en la exaltación de los valores comunistas, resultó poco generosa para mostrar las profundas convicciones místicas y religiosas del protagonista<sup>52</sup>. La cinta también se inspiró en la obra del historiador marxista Christopher Hill, *The World Turned Upside Down: Radical Ideas during The English*

<sup>47</sup> “A field in England” (2013), dirigida por Ben Wheatley, Reino Unido, blanco y negro.

<sup>48</sup> Annette BULLEN, “Review of ‘A Field in England’” (review n° 1446), *Reviews in History*, 2013, <http://www.history.ac.uk/reviews/review/1446> [consulta 20/12/2015].

<sup>49</sup> “Witchfinder general” (1968), dirigida por Michael Reeves, Reino Unido. Presentada en España bajo el título “El general Witchfinder” o “El Inquisidor” y en México, “Cuando las brujas arden”.

<sup>50</sup> Kevin BROWNLOW, *Winstanley: Warts and all*, Ware, UKA Press, 2009.

<sup>51</sup> Raimund SCHÄFFNER, “The re-emergence of the Diggers: David Caute’s *Comrade Jacob*”, *Literature & History*, 16/1, 2007, pp. 1-25; Alice Manuela MARTINS GUIMARAES, Alice Manuela, “Winstanley’s Utopia in Literature and in Cinema”, *Epiphany Journal of Transdisciplinary Studies*, 6/2, 2013, pp. 55-64.

<sup>52</sup> David CAUTE, “Looking back in regret at Winstanley”, *The Guardian*, 17 octubre 2008, consultable en <http://www.theguardian.com/film/2008/oct/17/david-caute-winstanley-comrade-jacob> [consulta 14/01/2016].

*Revolution* (1972)<sup>53</sup> –un estudio ejemplar de “historia desde abajo” en donde tal vez se sobredimensiona el papel de los grupos radicales de mediados del siglo XVII<sup>54</sup>–, en los escritos del propio Winstanley, particularmente el panfleto *The New Law of Righteousness* (1649), y en los libelos y folletos del período que reúne la colección Thomason de la British Library. Además de la historiografía marxista, también el pensamiento anarquista ha reivindicado la figura de Winstanley<sup>55</sup>; en los años sesenta del siglo XX influyó en la corriente más espiritualista del movimiento hippie<sup>56</sup>; y, posteriormente, en el movimiento «squatting» u «okupa»<sup>57</sup>.

“Winstanley” estuvo asesorada por conservadores y técnicos del Victoria and Albert Museum, el Museum of English Rural Life, la Tower of London, la Royal Commission of Historic Monuments, la Roundhead Association y la asociación The Sealed Knot, los cuales colaboraron para que la reconstrucción histórica de la película fuera lo más precisa posible en lo respectivo al vestuario, armas y herramientas del campo; las razas de los animales domésticos que se utilizaron fueron sugeridas por el centro Rare Breeds Trust. El empeño por la rigurosidad histórica contrasta con los medios materiales y humanos utilizados. El film se desarrolló empleando la fórmula habitual del cine independiente, es decir, financiación solidaria o pública, bajo presupuesto, actores no profesionales y circuitos de distribución alternativos.

El reparto, excepto Jerome Willis –que encarna al general Fairfax–, estaba formado por actores amateurs o, sencillamente, era la primera vez que se ponían delante de una cámara. Motivos financieros y estéticos (que priorizan la expresividad facial a las cualidades interpretativas) hicieron que la dirección prefiriera esta opción. Así, por ejemplo, Miles Halliwell, que interpreta a Winstanley, era un maestro; Sid Rawle, llamado entonces “el rey de los hippies” e impulsor del Hyde Park Diggers, interpreta al líder Ranter; y la mujer que encarna a la señora Platt era la esposa de Milles Halliwell.

En la estética de la película se condensan influencias de los grabados realizados por Jacques Callot sobre “Las miserias de la guerra”, de las pinturas flamencas y holandesas del siglo XVII y de diversos directores del cine mudo de corte expresionista, como Sergei Eisenstein, Arthur von Gerlach, Carl Dreyer, Ingmar Bergman u Orson Welles. El resultado, sin embargo, no es muy entretenido para el gran público: la película avanza con lentitud debido a los frecuentes silencios, soliloquios y voces en «off» y, para la mayoría de espectadores no familiarizados con la temática que se representa, la trama puede resultar confusa. En definitiva, es un título característico del

<sup>53</sup> Christopher HILL, “The film Winstanley”, *Past & Present*, 69, 1975, p. 132.

<sup>54</sup> J.C. Davis consideró a mediados de los ochenta del siglo XX que Christopher Hill había sobrevalorado el papel de los grupos radicales durante la Guerra Civil, sobre todo el grupo de los Ranters, J. C. DAVIS, *Fear, Myth and History: The Ranters and the historians*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986. El debate y las réplicas de los historiadores marxistas británicos se alargaron durante una década. Sobre los argumentos y las publicaciones que generó esta controversia, ver Kate PETERS, *Print Culture and the Early Quakers*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 6-7.

<sup>55</sup> Dolors MARÍN, *Anarquismo. Una introducción*, Barcelona, Planeta, 2014, pp. 20-25; Richard PORTON, *Cine y anarquismo. La utopía anarquista en imágenes*, Barcelona, Gedisa, 2001, pp. 108-115.

<sup>56</sup> James CHAPMAN, “The world Turned Upside Down [...]”, op. cit., pp. 124-126.

<sup>57</sup> Mary MANJIKIAN, “A brief history of squatting in Britain”, *Securitization of Property. Squatting in Europe*, Nueva York-Londres, Routledge, 2013, pp. 84-91. Sobre el legado de los diggers, John GURNEY, *Gerrard Winstanley: The Digger’s Life and Legacy*, Londres, Pluto Press, 2013.

“cine de culto”<sup>58</sup> y, por consiguiente, ha cosechado en general abundantes y excelentes críticas entre los historiadores<sup>59</sup> y los más sesudos críticos de cine<sup>60</sup>, pero una profunda indiferencia por parte de la crítica comercial.

Gerrard Winstanley fue el líder de los «diggers» o cavadores, un grupo radical que se singularizó de los «levellers» o “niveladores” en 1649, en un contexto de plena agitación social, política y religiosa tras la derrota y posterior ajusticiamiento de Carlos I. Si los “niveladores” defendían la libertad individual y el sufragio para la mayor parte de los varones, los cavadores –también llamados en un principio «true levellers»– pretendían, siguiendo los fundamentos del derecho natural y del cristianismo primitivo, la abolición de los derechos de propiedad y el establecimiento del trabajo en común de la tierra con el objetivo de paliar las desigualdades sociales.

Winstanley (Wigan, 1609-Londres, 1676) fue un sastre establecido en Londres que se arruinó tras el estallido de la Guerra Civil. En 1643 se trasladó a Cobhan, en Surrey, donde hizo de ganadero en unas tierras propiedad de su suegro, aunque la iniciativa pronto fracasó. A mediados de la década de los cuarenta desarrolló un ideario religioso y místico muy personal, fundamentado en una lectura social de las Sagradas Escrituras. Esta interpretación fue expuesta en varias publicaciones entre 1648 y 1652, entre las cuales destacan: *The New Law of Righteousness* (1649); *The True Levellers Standard Advanced* (1649), *A Declaration from de Poor Oppressed People of England* (1649); *The Law of Freedom in a Platform* (1650); *The Law of Freedom* (1652).

En abril de 1649 Winstanley y su amigo William Everard, exsoldado del «New Model Army», junto a una treintena de personas que se les unieron, ocuparon unas tierras comunales en St. George’s Hill (parroquia de Walton, Surrey) con el objeto de cultivarlas. Inmediatamente los terratenientes locales remitieron una carta al Consejo de Estado denunciando el asentamiento. La resolución del incidente fue encomendada a Thomas Fairfax, el cual, después de entrevistarse con Winstanley y Everard, consideró que el establecimiento de «diggers» no suponía ningún peligro y los señores perjudicados podían recurrir a los tribunales. Ante esta resolución, los propietarios –encabezados por el noble Francis Drake– atacaron varias veces el asentamiento y denunciaron a los «diggers» ante la justicia de Kingston. Se formó un juicio que resultó favorable a los terratenientes, por lo cual los cavadores tuvieron que levantar su

<sup>58</sup> José Ángel GARRIDO, “Ejemplares únicos (Winstanley)”, en su blog *Sesión discontinua. La crítica de cine en su sitio*, 2013. Consultable en <http://sesiondiscontinua.blogspot.com.es/2013/08/ejemplares-unicos-winstanley.html> [consulta 19/01/2016].

<sup>59</sup> James CHAPMAN, “The world Turned Upside Down [...]”, op. cit., pp. 124-126; Christopher DURSTON, “Winstanley”. En: Susan DORAN y Thomas S. FREEMAN, *Tudors and Stuarts* [...], op. cit., pp. 232-244.

<sup>60</sup> Pierre SORLIN, “El cine, reto para el historiador”, *Istor*, 20, 2005, pp. 11-35 (especialmente las pp. 31-32); José Enrique MONTERDE; Marta SELVA MASOLIVER; Anna SOLÀ ARGUIMBAU, *La representación cinematográfica* [...], op. cit., pp. 175-182; Jonathan ROSENBAUM, “It Happened Here/Winstanley”, *Chicago Reader*, 22 de abril de 1999. Consultable en: <http://www.chicagoreader.com/chicago/time-traveler/Content?oid=899003> [consulta 25/01/2016]; John C. TIBBETTS, “Kevin Brownlow’s Historical Films: It Happened Here (1965) and Winstanley (1975)”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 20/2, 2000, pp. 227-251; John C. TIBBETTS, “Winstanley”; or, Kevin Brownlow Camps out on St. George’s Hill”, *Literature/Film Quarterly*, 31/4, 2003. Tibbetts ha sido crítico con la endeble actuación de los actores y con el desarrollo inconexo del film; James Chapman recoge en su artículo los favorables comentarios de los críticos Alexander Walker, Derek Malcolm, David Robinson y John Coleman, James CHAPMAN, “The world Turned Upside Down [...]”, op. cit., p. 123.

campamento en agosto, trasladándose muchos de ellos a la cercana población de Little Heath (parroquia de Cobham)<sup>61</sup>.

En Little Heath los «diggers» plantaron la tierra y construyeron algunas cabañas, pero John Platt, rector de la vecina población de West Horsley, acusó a los cavadores de violentos y disolutos, los denunció ante el Consejo de Estado y organizó varios ataques en los que se destruyeron refugios, cosechas y se amedrentó a los miembros de la comunidad. Finalmente, en abril de 1650, 50 hombres capitaneados por Platt desmantelaron el asentamiento y dispersaron a sus ocupantes. Otras comunidades que habían surgido a lo largo de 1650 corrieron una suerte similar. La última reivindicación de Winstanley al movimiento «digger» fue la publicación en 1652 de *The Law of freedom*, una obra dedicada a Cromwell en donde se ofrecía un programa político y social que la nueva república podía patrocinar, pero no lo hizo.

La película se inicia con un prólogo en el que se apuntan determinados acontecimientos del final de la Guerra Civil. La síntesis se resuelve con diez rótulos que se intercalan con cortas secuencias amenizadas con la música que Sergei Prokofiev creó para la película “Alexander Nevsky” de Eisenstein. En la primera cartela, “1646: el rey contra el Parlamento”, se representa una sorprendente escena de batalla montada con primeros planos que se encadenan con rapidez bajo una frenética cantata. Los siguientes letreros rezan: “El rey es derrotado y el parlamento sale victorioso”, “Los hombres del nuevo ejército de Cromwell están descontentos de cómo se gestiona la guerra (Iglesia de Santa María. Putney, otoño 1647)”; “La guerra no ha traído ninguna reforma. Inglaterra es un hervidero de ideas políticas”; “El comisario general Ireton (cuñado de Cromwell) [afirma]: sólo aquellos que tienen propiedad tienen derecho al voto”; “Los Levellers piden el derecho de voto para todos (excepto para los criados y los vagabundos)”; “El ejército vota a favor de los «Levellers», los cuales desafían a los comandantes del ejército con un panfleto radical” (el folleto es *The case of the armie*); “El general Fairfax, comandante en jefe del Nuevo Ejército pasa revista al regimiento rebelde de «Levellers» (Corkbush Field, Ware, 15 de noviembre de 1647” (y el ejército protesta colocándose el folleto en la cabeza); “Después de un consejo de guerra el soldado Arnold es seleccionado a suertes” (y lo fusilan); “Una segunda guerra civil declarada por el rey Carlos acaba con todas las esperanzas de una victoria «Leveller». Cuando termina, el rey es ejecutado y se licencia al ejército”.

Tras esta sucesión de acontecimientos, un nuevo cartel introduce un cambio de atmósfera: “St. George’s Hill, Weybridge, Surrey. 1 de abril de 1649”. En medio de un silencioso entorno rural, Winstanley se presenta a los espectadores, denuncia la difícil situación del país y expone la originalidad de sus ideas que postulan la comunidad de la tierra tal y como Dios lo estableció. A partir de este momento se interpolan cinco líneas temáticas.

Una detalla las actividades y vicisitudes de los «diggers» en la comuna que han erigido: la incorporación de nuevos miembros –pobres y desamparados, algunos exsoldados, mujeres y niños–, la roturación de la tierra, la siembra y la siega, la construcción de cabañas, el pastoreo del ganado, la corta de leña, el acarreo de agua, el caldero común, el fregado de los platos de madera, las correrías de los críos y el hambre

<sup>61</sup> John GURNEY, “‘Furious divells?’ The Diggers and Their Opponents”. En: Andrew BRADSTOCK (ed.), *Winstanley and de Diggers, 1649-1999*, Londres-Nueva York, Routledge, 2013, pp. 73-86.

y el frío que padecen los refugiados. Los rigores meteorológicos se muestran en toda su crudeza en forma de viento, lluvia y nieve.

Otro elemento de continuidad a lo largo del film son las ideas y pensamientos de Gerrard Winstanley que va exponiendo a través de los diálogos y, sobre todo, de los soliloquios. En los nueve monólogos que incluye el film se resume parte de su filosofía social y religiosa, inspirada en los textos publicados por el propio Winstanley. Bajo el principio universal de libertad se exhorta a los pobres a hacer de la tierra el patrimonio común de todos, a trabajar juntos, en armonía y sin jerarquías; al tiempo que se manifiesta contrario a los impuestos, a los principios del comercio y a los abogados y las leyes, establecidas éstas para servir a los intereses de los poderosos.

Otro eje de la trama explora la infeliz relación matrimonial entre John Platt, el autoritario pastor presbiteriano, y su embarazada esposa Margaret, la cual se siente atraída por Winstanley y por sus ideas. Este asunto, sin ninguna base histórica, fue tomado de la novela de David Caute, aunque el carácter sexualmente impulsivo de Margaret hacia el líder «digger» del relato queda en la película convertido en una intensa admiración<sup>62</sup>. Margaret lee *The New Law of Righteousnes* para desesperación de su marido y confiesa al propio Winstanley –cuando lo invita a subir a su carruaje– que se sabe el libro de memoria; después de dar a luz, y todavía muy débil, lleva comida al campamento «digger», entrega una bolsa de dinero a Winstanley y, finalmente, decide unirse al proyecto de los cavadores. Luego, la actitud grosera y obscena de los «rangers» que estaban en el campamento la llevan a la desilusión, a abjurar de sus propósitos, a regresar junto a su marido y a solicitar su perdón.

La aparición de los «rangers» (o “extravagantes”) en el campamento «digger» constituye un elemento circunstancial pero importante para el desarrollo de la trama. Los «rangers» constituían una secta radical que surgió en 1649, no se sometían a ningún código moral, negaban el pecado, la propiedad e incluso a Dios. Asociados a conductas disolutas por su afición al alcohol, el tabaco y a las relaciones sexuales libres, algunos de ellos se unieron a los «diggers» ejerciendo una influencia muy negativa en la comunidad<sup>63</sup>. En la película la llegada de un grupo de cinco «rangers» –tres hombres y dos mujeres– provoca un intenso desasosiego. Su líder, interpretado por Sid Rawle, vocifera blasfemias, es agresivo y persigue una torpe seducción de algunas mujeres «digger». Posteriormente, Rawle trata de socavar el liderazgo de Winstanley cuando la comunidad se queda sin comida y se brinda a compartir una gallina que acaba de robar. Después que Winstanley le afee la acción, el «ranger» lo acusa de vanidoso y prepotente. Finalmente, cuando Margaret Platt se ha unido a los cavadores es testigo de la bochornosa escena en la que un «ranger» ofende a los presentes de palabra y de obra, dando saltos desnudo como si estuviese loco.

La línea principal, sin embargo, reconstruye las reiteradas amonestaciones y ataques que sufre la comunidad «digger». En la película los cavadores permanecen siempre en el asentamiento de St. George's Hill y, por consiguiente, se fusionan las persecuciones promovidas por Francis Drake en Walton y por John Platt en Cobham. Para el pastor Platt –que interpreta David Bramley–, Winstanley es, en primera instancia,

<sup>62</sup> Christopher DURSTON, “Winstanley”. En: Susan DORAN y Thomas S. FREEMAN, *Tudors and Stuarts* [...], op. cit., pp. 237 y 239-240.

<sup>63</sup> Andrew BRADSTOCK, *Radical Religion in Cromwell's England. A Concise History from de English Civil War to the End of the Commonwealth*, Londres-Nueva York, I.B. Tauris, 2011, pp. 75-94.

un rival que tienta a sus parroquianos, rebate su concepción de Dios y tiene fascinada a su mujer con sus ideas (y tal vez con su persona). La persecución que lleva a cabo contra el asentamiento «digger» es implacable. En primera instancia alienta un asalto que conlleva la reclusión de varios individuos del campamento a los que se acusa de ocupar tierras que pertenecen a la propiedad jurisdiccional de Drake, pero como el procedimiento para la detención ha sido ilegal se ve en la obligación de liberarlos. Más tarde acude al campamento un destacamento de soldados que, a instancias del general Fairfax y del Consejo de Estado, tienen orden de dispersarlos. La medida, sin embargo, no se ejecuta y Winstanley y Everart se comprometen a entrevistarse con Fairfax para explicarle su punto de vista. En la entrevista, aunque se explicitan visiones contrapuestas sobre el uso de la tierra, Fairfax insta a Winstanley a que “intente preservar la paz”.

El pastor Platt, seguro que poco complacido con esta decisión, inflama los ánimos de los feligreses mediante un sermón inspirado en el “Deuteronomio, 7” de la *Biblia*, en el que se exhorta a golpear a los enemigos, destruir sus cosechas y a no mostrar misericordia. En la siguiente escena cuatro «diggers» que estaban labrando la tierra son golpeados por un grupo de hombres disfrazados de mujeres y luego éstos se dirigen al campamento a destrozar cabañas y los pocos enseres que allí había (en realidad esta acción se llevó a cabo el 11 de junio de 1649). Winstanley acude a la mansión del matrimonio Drake y escucha las justificaciones a la violencia ejercida por los lugareños: los cavadores cazan, cortan leña y arrean el ganado de las tierras comunales donde se han establecido; Winstanley solicita la libertad para trabajar y evitar de esta manera la proliferación de mendigos y ladrones. Francis Drake le amenaza con recurrir a la justicia si no ponen fin a sus actividades.

El general Thomas Fairfax –acompañado de un receloso John Platt– acude a la colina donde están establecidos los «diggers» (en realidad esta visita se produjo el 26 de mayo de 1649). Sin la compañía del pastor, inspecciona de buen talante el campamento, saluda a algunos soldados que habían luchado bajo su mando y deduce que en la comuna se vive con honestidad y decencia y que, en realidad, son los aldeanos los codiciosos y los vándalos. Para evitar lides entre cavadores y lugareños deja en el pueblo al capitán Gladman al mando de cinco soldados, pero pronto el oficial será persuadido por Platt de las malas prácticas de los «diggers».

Cuando el campamento se encontraba casi desocupado, irrumpen un grupo de cinco matones –seguramente los soldados que estaban bajo el mando del capitán Gladman– y violentan severamente a un joven y a un niño y prenden fuego a una cabaña. Los «diggers» quedan muy alterados por la acción y Winstanley acude a protestar airadamente ante el general Fairfax, el cual, aunque le recuerda que están violando la propiedad ajena, asegura que los ataques de los soldados no se volverán a producir.

La siguiente iniciativa de acoso la lleva a cabo el señor Francis Drake, el cual ha denunciado en el tribunal de Kingston a los que han ocupado sus tierras. A la corte de justicia acuden tres cavadores, entre ellos Winstanley. Esta acción tuvo lugar en agosto de 1649 y, tal y como sucedió en realidad, en el film los acusados no pudieron defenderse al negarse a pagar a un abogado para que los representase. El tribunal acaba imponiéndoles una multa de diez libras y el pago de las costas. Como no pueden hacer frente a esa cantidad las vacas de los «diggers» son requisadas.

La acción final que supone la destrucción definitiva del campamento «digger» y sus cosechas se llevó a cabo en abril de 1650. John Platt, con la aquiescencia de Fairfax, al frente de una fuerza integrada por soldados y terratenientes locales, ponen fin al sueño de Winstanley.

**“A field in England” (2013), de Ben Wheatley**

“A field in England” es una película sorprendente, con seguridad mejor dotada de recursos cinematográficos y artísticos que propiamente históricos. Tiene la particularidad de ofrecer una interpretación delirante del pasado, una mirada paranoica de la realidad por medio de unos personajes inmundos que desvarían tras el consumo de hongos alucinógenos. Wheatley, empleando el blanco y negro, la distorsión del plano, la imagen estroboscópica, la cámara lenta o acelerada, el corte rápido, las imágenes bifurcadas o simétricas, el «tableau vivant» y, en general, un lenguaje fílmico denso y poco habitual pretende hacer partícipe al espectador del estado mental psicodélico que experimentan los protagonistas de la película<sup>64</sup>. La música, creada por Jim Williams, acompaña adecuadamente las intenciones mágicas y misteriosas de muchas escenas.

El argumento es simple, los actores son pocos y el decorado es uno, un campo de hierba seca, según dice un personaje, situado en Monmouthshire, un condado paradójicamente ubicado en Gales. Mientras se desarrolla una batalla en 1648 –en el marco, por tanto, de la Segunda Guerra Civil Inglesa– un individuo llamado Whitehead (Reece Shearsmith), el ayudante de un alquimista alistado en el ejército, supera un seto para huir de la lucha y se esconde de la recriminación airada del comandante Trower (Julian Barret). Mientras el oficial montado sobre su caballo increpa a Whitehead y lo acusa de cobarde es ensartado por una pica. Whitehead se une a otros tres desertores – Cutler (Ryan Pope), Jacob (Peter Ferdinando) y Amigo (Richard Glover). Juntos cruzan un campo en busca de una cantina donde beber cerveza y comer. Cuando llegan a un enorme círculo de setas, Cutler prepara un guiso con ellas, provocando efectos alucinógenos en los comensales, sobre todo en Jacob y en Amigo.

Mientras se dirigen a su destino, en una escena surrealista, tirando de una cuerda aparece un alquimista irlandés llamado O’Neil (Michael Smiley). Este tipo, manipulador y despiadado, había sido ayudante del mismo alquimista al que servía Whitehead, habiéndole robado sus libros y documentos. La connivencia de Cutler y O’Neil se pone al descubierto y el irlandés impulsa a Whitehead para que, a modo de “varita mágica”, señale el punto donde está enterrado un tesoro. Una vez fijado el lugar, Jacob, Amigo y Whitehead cavan bajo la vigilancia de Cutler. Jacob y Amigo mantienen una discusión dentro del socavón que Cutler resuelve matando a Amigo de un disparo. O’Neil, que no aprueba la acción de su secuaz, le obliga a cavar, hasta que acaba encontrando no un tesoro sino una calavera. Entretanto, Whitehead ha arrastrado el cuerpo de Amigo para sepultarlo y, luego, escondido entre la hierba, se atiborra de setas que lo transportan a un estado alucinógeno.

O’Neil sale armado a la búsqueda de Whitehead y Cutler, que ha ido a recriminar a su patrón el desastroso balance de la empresa, recibe un tiro en la boca. Jacob y

---

<sup>64</sup> Está científicamente demostrado que la psilocibina, una droga muy parecida al LSD, está presente en decenas de especies de hongos y provoca patrones de actividad cerebral muy similares al de los sueños. Esta sustancia ha sido utilizada como droga ritual por varias culturas durante siglos.

Whitehead se reúnen, toman las armas de Cutler y se parapetan para enfrentarse a O'Neil. En ese momento aparece Amigo –resucitado–, Jacob recibe un disparo de O'Neil, pero antes de morir tiene tiempo de alcanzar a su adversario en la pierna. Amigo pretende rematar a O'Neil con una pica, pero éste lo mata de un disparo. Finalmente, Whitehead se acerca a O'Neil y lo descerraja con una pistola. Una vez solo, toma las ropas de O'Neil, entierra a los muertos y vuelve a la batalla del principio.

Como los antecedentes de la situación que se narra no son explicados claramente por los protagonistas, al espectador le resulta difícil seguir la trama. Las alteraciones en la línea del tiempo de la historia contribuyen a aumentar la confusión<sup>65</sup> y la búsqueda representación de experiencias alucinógenas colabora en crear una atmósfera voluble, cargada de incertidumbres. Por todo ello, en “A field in England” se han reconocido las influencias –algunas admitidas por el propio director– del expresionismo alemán, de Ingmar Bergman, del subgénero de cine fantástico “horror folk” (con películas como “El general Witchfinder” (1968), de Michael Reeves; “La garra de satán” (1970), de Piers Haggard; o “Sauna” (2008), de Antti-Jussi Annila)<sup>66</sup>, de la excentricidad que Werner Herzog imprimía en “Aguirre, la cólera de Dios” (1972) o de los recursos visuales de Stanley Kubrick en “2001. Una odisea del espacio” (1968) y “Barry Lyndon” (1972).

“A field in England” desafía las convenciones de las películas históricas. Apenas se citan al rey y a Cromwell y ninguna mención se hace a las luchas entre parlamentarios y realistas. Los protagonistas actúan sin ninguna lealtad, desengañados de la causa por la que combaten, no muestran ninguna ideología política, se muestran indiferentes a la religión, luchan por su supervivencia y buscan su propio provecho.

El film ofrece un punto de vista crudo y mugriento de la realidad del pasado, un viaje que expone con vivacidad las experiencias de unos soldados curtidos por la lucha, el hambre y las enfermedades. La violencia y la brutalidad son ingredientes que, de forma explícita o larvada, impregnan toda la historia, pero también el espectador asiste a un doloroso episodio de estreñimiento, a una improvisada comida campestre, a un ejercicio práctico de magia, nigromancia y astrología, a la inspección diagnóstica de un pene (y el cuerpo que lo cobija) mortificado por diversas dolencias y a una exhibición en el manejo de pistolas y mosquetes. Los protagonistas amenizan estos episodios con una indumentaria exquisitamente desaliñada y se comunican mediante un diálogo riguroso con el vocabulario de la época –empeño de la guionista Amy Jump.

La película recibió, en general, una valoración positiva de la crítica cinematográfica<sup>67</sup>, aunque los historiadores apenas se han pronunciado sobre este

<sup>65</sup> Mariana FREIJOMIL, “A field in England. Agujeros en el tiempo”, *Cinergia* (especial Sitges 2013), 2013, pp. 40-45.

<sup>66</sup> Grace MORALES, “Horror Folk: miedo y ritual en Inglaterra”, *Jot Down. Magazine*, 2014. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2014/09/horror-folk-miedo-y-ritual-en-inglaterra/> [consulta 18/02/2016].

<sup>67</sup> Annette BULLEN, “Review of ‘A Field in England’”, op. cit.; Will CHADWICK, “A Field in England Review”, *We got this covered*, 5 de febrero de 2014. Disponible en: <http://wegotthiscovered.com/movies/a-field-in-england-review/> [consulta 20/12/2015]; Peter BRADSHAW, “A Field in England – Review”, *The Guardian*, 4 de julio de 2013. Disponible en: <https://www.theguardian.com/film/2013/jul/04/a-field-in-england-review> [consulta 20/12/2015]; Robbie COLLIN, “A Field in England, review”, *The Telegraph*, 4 de julio de 2013. Disponible en: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/10157059/A-Field-in-England-review.html> [consulta

experimento. Mucha menos repercusión ha tenido “Blood Loyal”<sup>68</sup> (2013), de David Rowlinson, un corto con algunas similitudes argumentales con la película de Wheatley.

**“El general Witchfinder” (1968), de Michael Reeves**

El principal elemento que vincula “A field in England” y “El general Witchfinder” es la figura represora que aparece en ambas: el siniestro O’Neill y el despiadado Matthew Hopkins (Vincent Price). Las dos películas también están ambientadas en el medio rural –la de Reeves en los campos de East Anglia donde pasó su infancia–, desarrollan su trama con la Guerra Civil como telón de fondo y abordan cuestiones relacionadas con el ocultismo, es decir, la alquimia, la astrología, la magia y la brujería.

“El general Witchfinder” constituye uno de los productos más representativos del cine de terror inglés de los años sesenta del siglo XX<sup>69</sup>, una película de bajo presupuesto, relativamente independiente, pero elevada a la categoría “de culto”, en parte debido a la censura a la que fue sometida y en parte a la muerte trágica de Reeves cuando tan sólo contaba veinticinco años de edad<sup>70</sup>. El joven director emplea un suceso histórico para mostrar descarnadamente el horror que pueden llegar a provocar las propias personas cuando el pánico colectivo es dirigido y animado por un rufián sin escrúpulos, sádico y codicioso, como Matthew Hopkins.

El film, basado en la novela histórica “Witchfinder General” (1966) de Ronald Bassett, aterriza en el pasado con un prólogo narrado por una voz en off que anuncia:

“Corría el año 1645. Inglaterra se desangraba en una terrible guerra civil. Uno de los bandos estaba de parte de los realistas del rey Carlos y el otro de los parlamentarios de Cromwell, los cabezas redondas. La estructura de la ley se había derrumbado, los magistrados locales se habían vuelto corruptos y la justicia y la injusticia era repartida sin freno y sin oposición. Una atmósfera en la cual el nada escrupuloso granuja Matthew Hopkins y otros como él sacaron provecho de la situación. Era una época en que la superstición de los campesinos era un factor determinante y Hopkins abusaba de este hecho para torturar y asesinar en una supuesta eliminación de la brujería en el país, contando para ello con las bendiciones de aquella llamada ley. Sin embargo, su nefasta influencia se concentró en el sector oriental del país, la Anglia del Este donde Cromwell se había asentado firmemente, pero no tan firmemente como para que los cabezas

---

20/12/2015]; Graham FULLER, “Review: A Field in England”, *Filmcomment*, enero-febrero de 2014. Disponible en: <http://www.filmcomment.com/article/review-a-field-in-england-ben-wheatley/> [consulta 20/12/2015]; David LEE DALLAS, “A Field in England”, *Slant*, 3 de febrero de 2014. Disponible en: <http://www.slantmagazine.com/film/review/a-field-in-england> [consulta 20/12/2015]. Un comentario desfavorable, Mike D’ANGELO, “‘A Field in England’ has a field in England –and not much else going for it”, *A.V. Club*, 6 de febrero de 2014. Disponible en: <http://www.avclub.com/review/a-field-in-england-has-a-field-in-englandand-not-m-201053> [consulta 20/12/2015].

<sup>68</sup> Este corto de treinta minutos de duración narra la historia de William Fletcher (Aaron Jeffcoate), un joven que vive solo en el monte después que su padre y su hermano Sam se fueran a combatir con las tropas realistas al inicio de la Guerra Civil. Tras ver pasar a su hermano en una patrulla realista es capturado por dos exploradores parlamentarios –Mason y Turner– que lo toman prisionero y lo custodian mientras atraviesan un bosque. Tras superar las suspicacias iniciales, los dos soldados parlamentarios adiestran en el uso de las armas al joven William, el cual se ve en la difícil tesitura de tener que enfrentarse a su hermano.

<sup>69</sup> Marcus K. HARMES, “The Seventeenth Century on film: patriarchy, magistracy, and witchcraft in British horror films, 1968-1971” *Revue Canadienne D’Études Cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies* 22/2, 2013, pp. 64-80.

<sup>70</sup> Benjamin HALLIGAN, *Michael Reeves*, Manchester, Manchester University Press, 2003.

redondas pudieran operar libremente. La amenaza del ejército realista que luchaba desesperadamente para conseguir comida, caballos y provisiones se hacía patente a cada momento”.

La película recrea las correrías del cazador de brujas Matthew Hopkins y su asistente John Stearne en el año 1645. A través de este episodio real se muestra el punto que alcanzaron en Inglaterra las prácticas contra el fenómeno de la brujería. La legislación inglesa había tomado conciencia del delito de brujería en 1563, cuando las “marcas de brujas” –es decir, las manchas corporales, las cicatrices o los pezones anormales– empezaron a constituir una prueba de nigromancia. A lo largo del reinado de Isabel I se celebraron varios juicios pero los castigos aplicados a las brujas fueron, salvo excepciones, leves.

Durante el reinado de Jacobo I se recrudeció la persecución contra la brujería. El propio monarca había mostrado su interés por estas cuestiones en su obra *Demonología* (1597) y, en 1604, un año después de su llegada al trono de Inglaterra, promulgó una nueva ley contra la brujería. Siguiendo los criterios inquisitoriales del continente europeo, se vinculó directamente la brujería con el pacto con el diablo y, en consecuencia, se establecieron procedimientos más rigurosos y penas más severas –en general la horca. Esta nueva normativa promocionó la figura del experto capaz de identificar, juzgar y ajusticiar los casos de brujería en una comunidad.

Los llamados “cazadores de brujas” ejercieron su actividad con mayor impunidad cuando, en el contexto de la Guerra Civil, muchas jurisdicciones locales quedaron desmanteladas. Matthew Hopkins (c. 1620 – 1647) fue un modesto abogado que, tras promover un proceso por brujería, decidió entregarse a la misión de limpiar Inglaterra de esta amenaza, haciéndose llamar «witch-finder general» o “cazador general de brujas”. Practicó su siniestra ocupación en los condados de Suffolk, Essex, Norfolk y Cambridgeshire entre 1644 y 1646, enviando a la muerte a más de un centenar de mujeres y obteniendo de las comunidades que reclamaron sus servicios generosas retribuciones<sup>71</sup>. Hopkins expuso su procedimiento para la detección de brujas en la obra *The Discovery of Witches*, publicada en 1647<sup>72</sup>.

Los métodos para la detección de las brujas –que se muestran en la película de Reeves aplicados a John Lowes, vicario de Brandeston, una víctima real de Hopkins– son principalmente cuatro: la privación del sueño de los acusados; la obligación a caminar sin descanso; la prueba del agua o “el baño de brujas” que, partiendo del principio de que las brujas habían rechazado el bautismo y, por tanto, el agua las tenía que repeler, las arrojaban a un río o estanque sujetas por una cuerda, indicando su flotación una prueba de brujería; y, finalmente, la búsqueda de las “marcas del diablo”, las cuales, si no se mostraban con claridad en forma de lunares o verrugas, se trataban de descubrir punzando metódicamente el cuerpo de las víctimas.

---

<sup>71</sup> Jim SHARPE, “The devil in East Anglia: the Matthew Hopkins trials reconsidered”. En: Jonathan BARRY; Marianne HESTER; Gareth ROBERTS (eds.), *Witchcraft in Early Modern Europe. Studies in culture and belief*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 237-254; Malcom GASKILL, *Witchfinders: A Seventeenth-Century English Tragedy*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2005.

<sup>72</sup> Matthew HOPKINS y John STEARNE, *The Discovery of Witches and Witchcraft. The writings of the witchfinders* (edición, introducción y notas a cargo de S. F. Davies), Brighton, Puckrel Publishing, 2007.

Hopkins y Stearne sembraron el terror hasta mediados de 1646 en East Anglia. A partir de entonces se alzaron algunas voces críticas contra los procedimientos empleados y las situaciones de pánico que se generaban en las poblaciones que visitaban. Uno de los principales detractores de Hopkins fue John Gaule, vicario de Great Staughton (Huntingdonshire), autor de la obra *Select Cases of Conscience touching Witches and Sitchcraft* (1646). Con la finalización de la Primera Guerra Civil se consiguió recomponer –al menos parcialmente– la administración y los tribunales locales, los cuales empezaron a acusar a los cazadores de brujas. Ante esta nueva circunstancia Hopkins y Stearne cesaron su actividad en agosto de 1646. Parece ser que un año después Hopkins murió de tuberculosis en su casa de Manningtree (Essex).

En la película *Matthew Hopkins muere de un disparo* que le propina un soldado del ejército de Cromwell, evitando de esta manera que Richard Marshall (Ian Ogilvy), el galán del film y también un cabeza redonda, ejecutase su venganza matando a hachazos al cazador de brujas en medio de la locura. Marshall inicia la película pleno de optimismo: es un soldado muy bien considerado por su superior y está enamorado de Sara (Hilary Dwyer), sobrina de John Lowes (Rupert Davies), vicario de Brandeston. Gracias a un permiso realiza una visita a su amada, pero se encuentra con un Lowes inquieto por las murmuraciones que contra él circulan por el pueblo. Por ello, pide a Marshall que cuando se case con su sobrina se la lleve lejos de allí.

Poco después de partir el joven llegan a la población Hopkins y Stearne (Robert Russell), que han sido requeridos por los aldeanos porque sospechan que Lowes trabaja con Satanás. Mientras el viejo sacerdote es torturado, Sara ofrece a Hopkins favores sexuales a cambio de salvaguardar la integridad de su tío, el cual queda momentáneamente recluido en la prisión. Cuando Stearne se entera de la relación, aprovecha la visita de su amo a una aldea vecina para violar a Sara. A su regreso Hopkins conoce la acción de su ayudante, pierde interés por la joven y ordena la tortura y posterior ejecución Lowes junto a una bruja.

Una vez han dejado Brandeston los cazadores de brujas, Marshall tiene noticias de lo acontecido y acude al pueblo. Una Sara aterrada relata al soldado todo lo sucedido, el cual responde casándose con ella ante Dios, jurando venganza e instando a su “esposa” a refugiarse en Lavenham.

Stearne consigue escapar de un mal encuentro con Marshall en una taberna y los dos cazadores de brujas se zafan de los soldados que pretenden requisar sus caballos. Aunque se separan, Hopkins llega a Lavenham, donde ha sido requerido para examinar a tres mujeres acusadas de brujería. Entretanto, Marshall participa en una misión que pretende evitar la huida del rey a Francia, un encargo encomendado directamente por un Oliver Cromwell (Patrick Wymark) que celebra su victoria en Naseby. Marshall galopa junto a su escuadrón hasta la costa de Norfolk y allí, además de saber que el rey ha conseguido escapar –hecho que no se corresponde con la realidad– tiene noticia que los inquisidores están en Lavenham. Alarmado, se dirige hacia esa población junto a los soldados que le acompañan.

En Lavenham las acusadas de brujería arden en la hoguera. Hopkins y Stearne vuelven a encontrarse y descubren que Sara está allí. Con el objetivo de hacer frente a la persecución de Marshall deciden esperarlo para acusar a los dos de brujería. Cuando llega Marshall y se reúne con Sara, ambos son acusados y llevados a un castillo para ser

torturados. Stearne empieza a punzar la espalda de Sara delante de Marshall que, atado e impotente, solo puede responder con vanas amenazas. Sin embargo, logra liberarse y hacerse con el control de la situación, al tiempo que los compañeros de su escuadrón han acudido al castillo en su ayuda. Tras la muerte de Hopkins los gritos enloquecidos de Marshall y de Sara ponen fin a la película<sup>73</sup>.

Cuando el film se estrenó fue objeto de comentarios muy severos, en parte porque Michael Reeves utilizó recursos cinematográficos provocadores para la época. Algunos críticos vinculan esa osadía con el movimiento juvenil de mayo de 1968<sup>74</sup>. En cualquier caso, el realismo sombrío de la película transmite una profunda angustia, un desconcertante desasosiego al descubrir que Hopkins, en medio de una total impunidad aprovecha su posición para abusar de las acusadas y satisfacer sus impulsos sexuales. También para ganar dinero, aunque eso parece una nimiedad. Por su parte, el cruel y sádico Stearne manifiesta un placer enfermizo al ejercer su oficio de torturador. Son, por tanto, la sórdida violencia y la morbosa carga sexual los elementos más excitantes del film, aunque la trama tiene un digno sentido de responsabilidad sobre los hechos históricos que representa<sup>75</sup>.

### ***“The Scarlet Blade” (1963), de John Gilling***

Con un estilo y una estética similar a la película de Michael Reeves, “The Scarlet Blade” se inicia con un subtítulo que reza: “1648. Esta es la historia de una banda de hombres libres que desafiaron a un tirano”. No hay ninguna ambigüedad sobre el posicionamiento del film: los oficiales del ejército de Cromwell, los representantes del “nuevo orden”, se muestran coléricos, despiadados, codiciosos y bebedores; los partidarios de Carlos I son retratados con nobleza, desprendimiento y heroicidad, como los auténticos defensores de la libertad. El ausente –pero omnipresente– Oliver Cromwell es varias veces citado como “Lord Protector” en un incomprensible alarde de anacronía, pues no detentó este título hasta finales de 1653.

Este mediocre film de capa y espada se apoya en unas cuantas referencias históricas, poco precisas cuando no erradas. Traza una recreación nebulosa del pasado aunque no por ello parecen alterarse ninguno de los personajes, entregados a sostener los antagonismos familiares y los amores imposibles que incluye la trama.

Finalizada la Primera Guerra Civil el rey estaba en manos del Parlamento en enero de 1647. A lo largo de ese año Carlos I estuvo recluido en varias residencias hasta que terminó en Hampton Court, de donde huyó el 11 de noviembre. Su aventura concluyó en la isla de Wight, cuando el gobernador Hammond en lugar de ayudarlo a escapar a Francia lo retuvo. Este episodio podría haber sido el refugio histórico de la película, pero Edward Beverley (Jack Hedley) –«The scarlet blade»– había sido dado por muerto en la batalla de Preston (17-19 de agosto de 1648), lo cual le permitía actuar en la sombra. Este detalle obliga a situar la acción a finales de 1648, poco antes de la ejecución del rey, cuando los desgastados partidarios de Carlos –según el film– solo pueden llevar a cabo arremetidas puntuales desde sus refugios en los bosques. En estas fechas, sin embargo, ya no se produjo ninguna huida del monarca, con lo cual la ficción

<sup>73</sup> Ian COOPER, *Devil's Advocates Witchfinder General*, Leighton Buzzard, Auteur, 2011.

<sup>74</sup> Quentin TURNOUR, “Witchfinder General”, *Senses of cinema*, abril de 2004. Consultable en [http://sensesofcinema.com/2004/cteq/witchfinder\\_general/](http://sensesofcinema.com/2004/cteq/witchfinder_general/) [consulta 08/03/2016].

<sup>75</sup> John MORRILL, “Oliver Cromwell and the Civil Wars”, op. cit., pp. 205-208; James CHAPMAN, “The world Turned Upside Down [...]”, op. cit.

supedita la historia a sus intereses. El episodio parece más propio de las correrías del hijo del rey, Carlos, príncipe de Gales, durante el año 1651, cuando tras la derrota en Worcester, pasó seis semanas de apuradas fugas antes de huir a Francia.

La película se abre con las tropas de Cromwell, comandadas por el coronel Judd (Lionel Jeffries) y su capitán Thomas Sylvester (Oliver Reed), ocupando la mansión de la familia Beverley, la cual ha estado prestando ayuda a Carlos I en su huida de la reclusión a la que estaba sometido por el Parlamento. Los hijos del señor Beverley – Edward, Philip y Constanze– consiguen huir de la casa junto al rey a través de un pasadizo secreto. El señor Beverley, que se queda para hacer frente a los invasores, es arrestado y luego ejecutado, y el rey es delatado, prendido y enviado a Hampton Court. Las tropas del coronel Judd, sin embargo, deciden permanecer instalados en la mansión de los Beverley hasta acabar con la resistencia realista de la región. Edward y Philip planean asaltar el convoy que custodia el traslado del rey y hostigar sin tregua al ejército de Cromwell.

Un elemento interesante que explota el film es el conflicto de lealtades –entre familias y entre amantes– que genera este período histórico marcado por la división entre realistas y parlamentarios. Así, se explicita que el coronel Judd había sido realista, pero cambió de bando tentado por una generosa remuneración; su hija, Claire (June Thorburn), había seguido guardando fidelidad al rey y en secreto ayudaba a los fugitivos realistas a escapar a Francia; el capitán Sylvester había servido al rey, luego a Cromwell y, por conseguir el afecto de Claire, está dispuesto a colaborar con los realistas junto a ella, a pesar que sus intenciones son egoístas y zafias. Aunque el objetivo de «Scarlet Blade» –liberar al rey– está condenado al fracaso, sus empeños encuentran recompensa en el amor de Claire. La causa de Cromwell gana la partida política, pero no la humana: el coronel Judd dispara mortalmente al capitán Sylvester cuando amenaza con delatar las actividades de su hija y ésta permanece al lado de Edward Beverley para desdicha de su padre, que abandona el lugar como si hubiese perdido la partida.

### **La república de Cromwell**

Tras la ejecución de Carlos I el 30 de enero de 1649, el atractivo de Cromwell parece desvanecerse en el cine. Tanto “Cromwell”, de Ken Hughes, como “Matar a un rey” de Mike Barker, minimizan, descuidan o silencian la última fase de su vida, seguramente la más ambigua y la más polémica. Los films que utilizan su biografía omiten aquellos episodios que lo han convertido en objeto de odio, particularmente, la invasión parlamentaria de Irlanda en 1649-1650 y la campaña contra Escocia en 1650-1651. En Irlanda continúan vivas las masacres de miles de personas tras el asedio del puerto de Drogheda y el saqueo del puerto de Wexford. No sólo para el nacionalismo irlandés –revitalizado a partir de 1969– sino también para la numerosa comunidad irlandesa de los Estados Unidos abordar estas espinosas cuestiones hubiera herido muchas sensibilidades. Por ello la inhibición de los estudios de Hollywood sobre estos hechos fue también secundada por los cineastas británicos.

Una vez Oliver Cromwell es investido Lord Protector (15 de diciembre de 1653), su tarea de gobierno y su propia persona han permanecido en la más absoluta opacidad cinematográfica. Ni siquiera la política exterior –las guerras contra Holanda y contra España– ha merecido un fotograma. El héroe militar glorificado por la cámara durante

la Guerra Civil es ahora absolutamente ignorado. Su vida privada –cargada de austeridad puritana– no despierta ningún interés para el espectador y su radicalismo religioso y su republicanismo incluso resultan incómodos para el sentir nacional de los ingleses del siglo XX, más entusiastas con la monarquía y con la iglesia oficial anglicana<sup>76</sup>.

Resulta llamativo comprobar que las películas ambientadas en este período tienen como protagonista al príncipe de Gales, el futuro Carlos II, en sus correrías por Escocia e Inglaterra tratando de recuperar el trono. Dos films –“The Royal Oak” (1923)<sup>77</sup>, de Maurice Elvey, y “The Moonraker”<sup>78</sup> (1958), de David Macdonald–, comprometidos con la causa realista, recurren a este suceso histórico para enmarcar las aventuras protagonizadas por intrépidos espadachines.

En realidad, los hechos se desencadenan tras la batalla de Worcester (3 de septiembre de 1651) y finalizan cuando el príncipe Carlos abandona Inglaterra desde el puerto de Shoreham con destino a Francia (15 de octubre de 1651). Durante esas seis semanas tuvo lugar la célebre huida del futuro rey de la tenaz persecución a la que fue sometido por parte de las tropas de Cromwell.

Tras la ejecución de Carlos I su hijo fue proclamado rey de Escocia a los pocos días, aunque para ello tuvo que comprometerse a respetar la confesión presbiteriana, mayoritaria en aquel reino. Una vez coronado el 1 de enero de 1651 promovió una ofensiva contra Inglaterra que concluyó tras la derrota en la batalla de Worcester. El joven Carlos, escoltado por unos pocos camaradas, se vio obligado a huir de la batalla, esconderse y disfrazarse de lacayo, la cual cosa no resultó fácil dada su inusual envergadura para la época –1,88 cms. Además de las patrullas que se dedicaron específicamente a localizar a Carlos, se ofreció una recompensa de 1.000 libras a quien facilitase su captura y se amenazó a los colaboradores con la muerte.

Encontró refugio en diferentes enclaves de Boscobel House –incluido un roble, luego conocido como «The Royal Oak»–, emprendiendo posteriormente una fuga en dirección a la costa con el objeto de embarcarse. Lo intentó en Bristol, Charmout y, finalmente lo consiguió en Shoreham, cerca de Brighton. A pesar del apoyo que encontró entre varias familias realistas, en diversas ocasiones consiguió escaparse «in extremis» de sus perseguidores.

El film silente “The Royal Oak” –una cinta perdida– se basa en la obra teatral que Henry Hamilton y Augustus Harris estrenaron en 1889. En este film, para facilitar la huida del príncipe Carlos (Henry Victor) de las tropas de Oliver Cromwell (Henry Ainley), una mujer (Betty Compson) se disfraza de su amado príncipe. La película, de la cual se tienen pocas referencias, tuvo muy buena acogida, hasta el punto que se reestrenó en 1929.

Por otro lado, “The Moonraker”, basada en una obra de Arthur Watkyn, muestra los empeños de Anthony, conde de Dawlish (George Baker), para proteger la huida del príncipe Carlos de Inglaterra. Este atractivo caballero de corte victoriano, que actúa bajo

<sup>76</sup> David L. SMITH, “The Unfilmed Oliver Cromwell”. En: Susan DORAN y Thomas S. FREEMAN, *Tudors and Stuarts* [...], pp. 220-231.

<sup>77</sup> “The Royal Oak” (1923), dirigida por Maurice Elvey, Reino Unido, blanco y negro y muda.

<sup>78</sup> “The Moonraker” (1958), dirigida por David Macdonald, Reino Unido.

el nombre de Moonraker, es un consumado espadachín y un experimentado contrabandista de disidentes realistas que buscan exilio en Francia<sup>79</sup>. Seguro de su pericia, se burla de las proclamas del Parlamento que ofrecen una recompensa de 100 libras a los que colaboren en su detención (diez veces menos, sin embargo, que lo que se ofrece por la captura de Carlos, aunque más tarde se aumenta el premio a 500 libras). Se reúne con el príncipe (Gary Raymond) y su acompañante, el anciano Lord Harcourt (Clive Morton), en Stonehenge y deciden dirigirse a la mansión del realista sir Nigel. Entretanto Oliver Cromwell (John Le Mesurier) ordena al coronel Beaumont (Marius Goring) recurrir al Mayor Gregg (Peter Arne), una especie de agente secreto, para capturar a Moonraker y a Carlos, iniciativa que no es grata para el subordinado.

Tras diversas peripecias, se dan cita en Wood Whistle Inn., una posada cerca Shoreham, cuatro pasajeros que viajan en una carroza: la bella Ann Wyndham (Sylvia Syms), la prometida del coronel Beaumont, y su sirvienta Meg; un vehemente noble de predisposición realista llamado Parfitt (Paul Whitsun-Jones); y un ministro puritano que se hace llamar Edmund Tyler, una identidad falsa que esconde al Mayor Gregg. Más tarde llega Moonraker, el cual, contando con la complicidad del posadero, cambia su atuendo y se hace pasar por un erudito llamado Rice, inclinado a la causa de Cromwell. Aunque se presentan soldados del «New Model Army» no consiguen descubrir la treta y Moonraker puede acudir a un pueblo cercano a contratar el pasaje en barco para tres anónimos viajeros.

Ann descubre que el señor Rice es en realidad Moonraker. Sus airados reproches llegan a oídos de Gregg, el cual irrumpe en su conversación y entabla un reñido combate con la espada que se resuelve en favor del proscrito de la ley gracias a la ayuda del posadero. Gregg es encerrado y Moonraker, herido, es atendido por Ann en su habitación, explicándose las circunstancias que justifican el bando que defienden, en un trato cada vez más amartelado. Irrumpe en la posada el capitán del barco anunciando que si no acuden los pasajeros zarpará y, en ese momento, llegan el príncipe Carlos y Lord Harcourt. Como escuchan la cercana presencia de soldados, los recién llegados huyen por un pasadizo secreto hasta la embarcación que aguarda en la bahía.

Ann protege a Moonraker ante su prometido coronel Beaumont, pero la versión de Gregg, una vez liberado, deja a la joven en evidencia. Concorre Partiff, el cual, al saber la verdadera identidad del señor Rice, confraterniza con él y ambos rebaten la explicación de Gregg, que termina arrestado. Beaumont, sin embargo, queda cargado de dudas sobre Ann.

Una vez se descubre la inminente huida del príncipe Carlos se entabla un combate en el paso secreto de la posada: Partiff se ocupa de los soldados y Moonraker emprende una larga y feroz lucha con Gregg. Al final el sicario de Cromwell cae herido al mar, donde muere, y el indómito caballero huye nadando hacia su libertad. El coronel Beaumont rompe su compromiso con Ann y ésta suspira mirando la embarcación como se va.

Para el príncipe Carlos empieza su exilio definitivo hasta su regreso a Inglaterra para ocupar el trono en 1660. Las películas que representan el gobierno de Cromwell y

---

<sup>79</sup> Jeffrey RICHARDS, *Swordsmen of the screen. From Douglas Fairbanks to Michael York*, Londres-Nueva York, Routledge, 2014, pp. 126-136.

el período previo al establecimiento de la Restauración muestran un país dominado por el autoritarismo, la represión puritana, la desconfianza y la tristeza. En “Cardboard cavalier”<sup>80</sup>, una comedia burlesca dirigida por Walter Forde y estrenada en 1949, se explicita la dicotomía entre una Inglaterra convertida en una “prisión de hierro”, dirigida por el “monstruo inhumano” de Cromwell, y un exilio personificado por Carlos en donde reina la libertad, la tolerancia, la fraternidad y la alegría. Una interpretación similar muestra la aventura romántica “The Exile”<sup>81</sup> (1947), de Max Ophüls, que sitúa la trama en los Países Bajos en las semanas previas al regreso de Carlos para ocupar el trono de Inglaterra. Estos episodios, sin embargo, forman parte de otra historia.

### Conclusiones

A diferencia del período Tudor, la era victoriana o la Segunda Guerra Mundial, se han filmado relativamente pocas películas sobre momentos de luchas internas en Inglaterra, como la Edad Oscura (siglos V y VI) o las Guerras Civiles del Seiscientos<sup>82</sup>. La convulsa década de los cuarenta del siglo XVII, sin embargo, ha sido representada por un puñado de películas particularmente interesantes, originales y contrastadas. Este crucial período para la historia del Reino Unido –en donde se redefine la naturaleza de la monarquía y la esencia del protestantismo– ha ejercido una enorme influencia posterior en el plano político, contribuyendo decisivamente en la construcción nacional. En la formación de esa identidad de la nación también ha colaborado la popularidad del cine, el cual reafirma, redefine y legitima los mitos y las visiones del pasado<sup>83</sup>, a la vez que enaltece determinados personajes históricos. Una de las figuras magnificadas es Oliver Cromwell, el cual, pese a ser calificado póstumamente de maquiavélico, tirano y déspota (también así nos lo muestra la gran pantalla), una encuesta promovida por la BBC en 2002 lo situaba en el puesto número diez de entre los británicos “más grandes” de la historia.

La Guerra Civil Inglesa ha sido analizada desde diferentes posiciones ideológico-historiográficas y, en buena medida, las películas entregadas a representar este episodio también han ensayado con modelos de interpretación del pasado empleados por la historia escrita<sup>84</sup>. Así, por ejemplo, “The Scarlet Blade” (1963), de Gilling, sigue la estela de la historiografía romántica, caracterizada por la recreación literaria pintoresca y la evocación poética que favorece la construcción de dramas amorosos y aventureros encuadrados en un ambiente histórico; “Cromwell” (1970), de Hughes, sería portavoz del historicismo académico en tanto en cuanto ofrece una visión política y militar del pasado y hace depender el curso de los acontecimientos de un “gran” personaje –siguiendo la forma tradicional que ha empleado el cine de reconstitución para presentar la historia; “Winstanley” (1975), de Brownlow y Mollo, presenta la revolución inglesa como una oportunidad para cuestionar las estructuras de producción capitalista y observar la historia desde el punto de vista de “los de abajo” –su mirada, por tanto, es

<sup>80</sup> “Cardboard cavalier” (1949), dirigida por Walter Forde, Reino Unido.

<sup>81</sup> “The exile” (1947), dirigida por Max Ophüls, EE.UU.

<sup>82</sup> James CHAPMAN, *Past and present. National Identity and the British Historical Film*, Londres-Nueva York, I.B. Tauris, 2005, p. 7.

<sup>83</sup> Anthony SMITH, “Images of the Nation: Cinema, Art and National Identity”. En: Mette HJORT y Scott MACKENZIE (eds.), *Cinema and Nation*, Londres, Routledge, 2000, pp. 45-59.

<sup>84</sup> Ángel Luis HUESO, “Planteamientos historiográficos en el cine histórico”, *Filmhistoria*, I/1, 1991, pp. 13-24.

muy cercana al análisis marxista; y “A field in England” (2013), de Wheatley, muestra un enfoque antropológico de un ritual mágico que se desarrolla en la trastienda de una batalla, empleando para ello recursos visuales poco convencionales.

La mayor parte de los films analizados, sin embargo, se centran en una cronología relativamente corta: 1640-1653. Antes del estallido de la Guerra Civil, durante el reinado de Jacobo I y la primera parte del reinado de Carlos I, la cámara se asoma de manera fugaz, no mostrando demasiado interés por el material histórico. Lo mismo sucede con el período 1653-1660, los años del protectorado de Cromwell previos a la Restauración. ¿Por qué estas etapas no han sido tan atractivas para los cineastas como la que se ocupa del conflicto bélico?

Tras la abrumadora personalidad de Isabel I, el absolutismo, la insensatez financiera y las impopulares medidas religiosas de Jacobo I generaron conflictos con el parlamento, pero no rupturas, y su política exterior estuvo marcada por la paz. Excepto la Conspiración de la Pólvora, el cine no ha considerado atractivas las pugnas constitucionales, las cuales todavía no fueron motivo de antagonismos irreconciliables. Sólo los primeros asentamientos ingleses en Norteamérica han sido objeto de atención, una huida al exotismo desentendiéndose de la situación de la metrópoli.

Los momentos previos al estallido de la Guerra Civil en 1642 han sido recogidos en el film de Hughes, mostrando la interpretación «whig» que explica las causas del conflicto en el marco de una dialéctica entre la “corte” y el “país”, aunque el “país” se presenta capitaneado por el Parlamento. En este contexto –que la historiografía ha mostrado dual– de enfrentamiento entre tiranía y libertad, absolutismo y democracia y, en definitiva, malos y buenos, el cine se ha sentido más cómodo que durante el período del protectorado (1653-1658). El Cromwell gobernante –enfrentándose a los dilemas del poder– manifiesta una confusión en sus principios y en sus prioridades o, como sugiere la afortunada expresión de Blair Worden, experimenta una “esquizofrenia ideológica”<sup>85</sup> que se va agudizando a medida que se acerca a sus últimos meses de vida. Por otro lado, la austeridad puritana y la aspereza normativa que impuso el Protectorado han dado pábulo a una imagen de rigidez, sobriedad y tristeza que han servido a las películas favorables a la causa realista y a la restauración de Carlos II –como “The Royal Oak”, “The Moonraker” o “The Exile”– para crear una contraimagen sustentada en la camaradería, la elegancia y la alegría y, en consecuencia, de una actitud más atractiva y triunfadora.

En definitiva, las películas analizadas, por un lado merecen ser consideradas documentos visuales y, por consiguiente, constituyen una “fuente de la historia” ya que colaboran en construir un imaginario colectivo del pasado; y, por otro lado, actúan como “agentes de historia”, en tanto interpretan los sucesos pretéritos de acuerdo con el contexto en el que fueron producidas<sup>86</sup>. De este modo, la historiografía, es decir, la historia de los relatos históricos y sus autores –en este caso, los diferentes análisis narrativos sobre los primeros Estuardo y sobre la Inglaterra de la primera mitad del siglo XVII– se complementa con una apreciable “historiofotía”<sup>87</sup>. Este concepto, ideado

<sup>85</sup> Blair WORDEN, *The Rump Parliament, 1648-1653*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974, p. 69.

<sup>86</sup> Marc FERRO, *Historia Contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995.

<sup>87</sup> Robert ROSENSTONE, “La historia en imágenes/la historia en palabras. Reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla”, *Istor*, 20, 2005, pp. 91-108.

por Hayden White, es definido como “la representación de la historia y de nuestro pensamiento sobre la misma mediante imágenes visuales y el discurso filmico”<sup>88</sup>. Más que un desafío para la historia profesional, la “historiofotía” constituye un recordatorio de la imposibilidad de reconstruir el pasado tal y como sucedió, pero también ofrece una oportunidad para imaginarlo de una forma más flexible y compleja.

---

<sup>88</sup> Hayden WHITE, “Historiography and historiophoty”, *The American Historical Review*, 93/5, 1988, pp. 1193-1199.