

# «*Quo non ascendet?*». Absolutismo, Estado y Poder en el cine: Fouquet, Cromwell y Olivares

## RESUMEN

*Este trabajo, pretende ser una reflexión sobre el Absolutismo en el Estado Moderno, el ejercicio vicarial del poder y su pérdida, desde una perspectiva novedosa: la imagen que el cine del siglo XX nos ofrece sobre tres señalados líderes de las Monarquías europeas del siglo XVII.*

## PALABRAS CLAVE

*Absolutismo, Estado, gobierno, ministro, cine.*

## ABSTRAT

*This paper is intended as a reflection on Absolutism in the Modern State, the vicarious exercise of power and its loss, from a new perspective: the image of the twentieth century cinema offers us pointed to three leaders of European monarchies of the century XVII.*

## KEY WORDS

*Absolutism, State, government, leadership, cinema.*

**Recibido:** 10 de marzo de 2015.

**Aceptado:** 20 de abril de 2015.

SUMARIO: I. Introducción. El Absolutismo, una solución política de cine. II. Fouquet, Luis XIV, y Rossellini: «Ni el sol ni la muerte se pueden mirar fijamente». III. Cromwell: «El Parlamento es la ley en esta nación». IV. Olivares: «Necesitamos ese infierno», o la frustración del Estado de poder en España. V. Conclusiones. El Estado de poder como espectáculo, o «los dioses no aman a los hombres felices».

## I. INTRODUCCIÓN. EL ABSOLUTISMO, UNA SOLUCIÓN POLÍTICA DE CINE

«*Hay una institución tan vieja como el mundo: la Monarquía-Realeza*». La afirmación no proviene precisamente del Antiguo Régimen, aunque su autor, Hilaire Belloc, no se encontraba distante de su identidad. Se formuló hace ahora ochenta años, en 1935, con motivo de la primera edición de su *Charles the First, King of England*. Y, además de justificar su planteamiento en su propia consonancia con la naturaleza humana, Belloc pretendía defender la no menos natural propensión de los pueblos a la adopción de una concreta solución de gobierno<sup>1</sup>.

Si el pensador distributista inglés hubiera desplazado su análisis a las formas de creación, no le hubiera faltado una cierta razón. No hay espacio para el pueblo, por ejemplo, en el mundo de Shakespeare, un pueblo de césares, príncipes y soberanos, legítimos o lo contrario, aristócratas y, en contadas ocasiones, y siempre subordinados al arbitrio del criterio real, algunos solitarios representantes de los estratos populares de la sociedad, como en *Las alegres comadres de Windsor* y en *Enrique V* serán ladrones de poca entidad como Pistol y Bardolph. Y, por cierto, como si ese fuera el destino de quien ha pretendido escapar a su condición, condenados a una suerte funesta. Shakespeare es leal a Inglaterra y, en su visión política, ello exige una autoridad regia sólida y legítima. Por eso, en su sistema de pensamiento, el derecho es inherente a la racionalidad de la acción política. Shakespeare lo sostiene de acuerdo con su óptica tarrdorrenacentista, cuyo naturalismo participa del final de una Edad Media que conoce muy bien en sus más dramáticas expresiones, y que aspira a superar políticamente. Por eso el derecho le muestra el sentido de la civilización. E, igual que

<sup>1</sup> BELLOC, H., *Charles the First, King of England*. London. 1935, p. 3: «In most times men have agreed to be governed by Kings, having found in such government something consonant to their nature.

In one man there seemed to stand incarnate all the men of the community and to be concentrated in him... He was the visible symbol of their unity.

Today all Christendom is hungry for monarchy. In the United States, partly by the provision of the Constitution, more by its development in the nineteenth century, the principle of an executive in the hands of one man was preserved. But in Europe it was gradually lost, and replaced by the rule of a few; in practice, of the rich, under the guise of representatives. That experiment is breaking down before our eyes, and monarchy is returning».

el ideal de justicia es una responsabilidad de las instancias públicas, ideal y responsabilidad necesitan de la concentración del poder<sup>2</sup>.

Pero la sensibilidad creativa hacia los procesos de concentración del poder político, y sus protagonistas, no se circunscribe precisamente a las Islas Británicas. En 1961 Paul Morand incorporó a la literatura del siglo XX a Nicolás Fouquet, un personaje que había sido ya abordado por Alejandro Dumas padre cuando, en *El vizconde de Bragelonne*, procedió a su recreación de la leyenda del «hombre de la máscara de hierro», es decir, el hombre que, bajo la identidad de Luis XIV, habría de conducir a Francia hacia la hegemonía universal. Morand, sin embargo, como buen alto funcionario, se atenía a la formulación o, más bien, al precipitado de una sucesión de fascinantes hechos históricos: el ascenso irresistible de un brillante joven, lleno de inteligencia, encanto, estilo, y sensibilidad hacia todas las formas de la creación, y su todavía más vertical caída cuando decidió emplear la colosal fortuna que había amasado como responsable de las Finanzas de Francia durante el gobierno del cardenal Mazarino, en levantar muy cerca de París un palacio, Vaux-le Vicomte, cuya inauguración fastuosa originó la cólera del rey, su detención, y su confinamiento en prisión durante más de dos décadas, al cabo de las cuales perdería la vida en extrañas circunstancias. La interpretación de la caída de Fouquet por Morand se consolidó, y la lectura de su *Fouquet*, es todavía una referencia ineludible para el conocimiento de un episodio esencial a la creación de la Monarquía absoluta. Adicionalmente, el texto compite en belleza con el testamento de Morand, *Venecias*, que terminó en 1970 y publicó en 1971, con casi 83 años, apenas cinco antes de su fallecimiento en 1976.

Si *Venecia* es, para Morand, un concepto, un símbolo, y un estilo más allá de una concreta localización espacial, se diría que con su *Fouquet* el autor parisino también crea un *Idealtypus* más allá de la descripción de una personalidad deslumbrante condenada a su eliminación por un proyecto de poder, el del absolutismo, que no admite competencia. Morand presenta un perfil político que se reproduce a lo largo de la historia de acuerdo con dos grandes rasgos denotativos: Fouquet es una personalidad exuberante, un líder irresistible, jovial y optimista; pero, adicionalmente, ha confiado en el dinero para vencer cualquier posible resistencia a su encanto. O, como el propio académico francés sentencia de forma extraordinaria, Fouquet «debió creer que todo se compraba, incluso el destino»<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> MERON, T., *Bloody Constraint. War and Chivalry in Shakespeare*. Oxford. 1998, pp. 109 y ss. FLANNERY, C., «Troilus and Cressida: Poetry or Philosophy». ALVIS, J. E.; WEST, T. G. (Eds.), *Shakespeare as Political Thinker*, pp. 163-175. Wilmington (Del.) 2000, p. 175. JORDAN, C., *Shakespeare Monarchies. Ruler and Subject in the Romances*. Ithaca (N. Y.) 1999, pp. 2-3. Cfr. también SAN MIGUEL PÉREZ, E., *Abogacía, justicia y derecho en Shakespeare*. Madrid. 2004, p. 99.

<sup>3</sup> MORAND, P., *Fouquet ou Le Soleil offusqué*. Paris. 1961, pp. 11 y ss. Vid. igualmente *Venices*. Paris. 1971, p. 15: «Il y a trois manières de commencer sa vie: le plaisir d'abord, le sérieux plus tard; ou bien travailler dur au début, pour se revancher vers la fin; ou enfin mener de front le plaisir et le labeur. La première manière est celle de Louis XIV; la deuxième, celle de Colbert; la troisième, c'est celle de Fouquet.

Casi tres décadas después, en 1989, Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, riguroso contemporáneo español de Fouquet, se convirtió en uno de los protagonistas de una novela de Gonzalo Torrente Ballester, *Crónica del rey pasmado. Scherzo en Re(y) mayor. Alegre, mas no demasiado*. Como Morand, el gran escritor gallego compuso una novela breve, ágil, y amena. Pero diría que, sobre todo, procedió a un muy inteligente y equilibrado análisis de un Siglo de Oro español en donde los hombres de Estado y de Iglesia se cuidaban de los fanáticos para tratar de sostener un proyecto político de hegemonía universal, y de hegemonía real, no virtual, que más de un siglo después de su creación se encontraba en su momento culminante, es decir, atento a los más diversos signos de posible debilidad. El Olivares de Torrente es un inteligente, activo y pragmático político que se ocupa de los asuntos públicos con genuinas dedicación y responsabilidad, abrumado por el intento de comprender el mundo al que ha dado forma España, y cuya propia inmensidad hace casi imposible su adecuada intelección:

«Encima de una mesa enorme había desplegado dos mapas. El uno, de la costa de Cádiz: abarcaba más o menos desde el sur de Lisboa hasta el estrecho; el otro, de Flandes. En ambos había trazado círculos y señales rojos y negros, indicando donde estaban las escuadras, donde estaban los ejércitos. Ante el mapa marino, el Valido, con un compás, calculó las millas de océano que separaban de Cádiz la flota que había partido de Canarias y la inglesa avistada días antes a la altura de Cascaes. Eran distancias iguales. Razonablemente, se tenían que encontrar. Pero, ante el mapa de Flandes, el Valido se sentía más torpe, porque no entendía de tácticas y de estrategias terrestres, y el compás que tenía en las manos no le aclaraba nada. Puntos rojos, puntos negros, más puntos rojos que negros. Ya se había olvidado, o al menos lo dudaba ante su confusión, quiénes eran los unos y quiénes los otros. Tendría que haber traído a algunos de aquellos militares retirados, cojos o mancos, que hacían antesala desde meses atrás para que se les reconocieran los servicios de mariscal algunos, de meros capitanes los más. Pero él no había pensado jamás que le sirvieran para nada.»<sup>4</sup>

En todo caso, el autor de *Los gozos y las sombras* en ningún momento menciona a Olivares por su nombre. De la misma forma que jamás cita a Felipe IV. Son «el Valido» y «el Rey». El desempeño de la función política es más relevante que la identificación. Torrente Ballester no pretende componer una fantasía o un divertimento. No digamos un modesto «scherzo», tal y como reza el subtítulo de la obra. Olivares dibuja una Corte en donde, en efecto, el rey es un joven todavía notablemente atolondrado, se diría que «pasmado», y pululan algunos clérigos fanáticos deseosos de que el olor a carne quemada inunde todos los rincones de Madrid. Pero, en esa Corte, son abrumadoramente mayo-

---

Fouquet est l'homme le plus vif, le plus naturel, le plus tolérant, le plus brillant, le mieux doué pour l'art de vivre, le plus français. Il va être pris dans un étaiu, entre deux orgueilleux, secs, prudents, dissimulés, épurateurs impitoyables. Il succombera...».

<sup>4</sup> TORRENTE BALLESTER, G., *Crónica del Rey pasmado. Scherzo en Re(y) mayor. Alegre, más no demasiado*. Madrid. 1989, pp. 158-159.

ritarias las mentes que razonan con lucidez, que evitan las exhibiciones de crueldad innecesarias, que protegen el pensamiento libre, dentro y fuera de la Iglesia, y que entienden la necesidad de que los corsarios al servicio de España sigan siendo la pesadilla de los enemigos de la Monarquía. Y Olivares, sin duda obsesionado por perpetuar su linaje y, por lo tanto, muy vulnerable a los más peregrinos argumentos a favor de esa pretensión, es también un político que conoce bien la naturaleza de su trabajo, que no se desvía de sus objetivos, y que, como buen político, entiende que sólo los intereses de la Corona, y no sus circunstanciales amigos o sus presuntos enemigos, son perpetuos.

Igual que Torrente compone una novela con aroma de ensayo, Morand realizó un ensayo ganado para la novela. Muy bien razonada históricamente. Pero completamente convertida a una interpretación literaria de la caída en desgracia del refinado superintendente de Finanzas francés. La cena de inauguración de su flamante palacio en Le Vaux, el 17 de agosto de 1661, meditada hasta sus últimas expresiones por su maestro de ceremonias, François Vatel, desataba la ira de un rey que, en plena asunción de sus responsabilidades de gobierno, se preguntaba acerca del origen de la fortuna de su superintendente. Cuando encontró una respuesta, Luis XIV actuó con determinación: menos de tres semanas después, el 5 de septiembre, con motivo de la celebración de los Estados Generales de Bretaña en Nantes, el capitán D'Artagnan –el auténtico– procedería a la detención de Nicolás Fouquet, quien sería conducido al castillo de Angers antes de ser juzgado y confinado, hasta su muerte, en 1683, en la prisión de Pignerol.

Ni Olivares ni Fouquet atrajeron la atención del cine durante mucho tiempo. Si que puede detectarse una sostenida atención del cine por el modelo absolutista de Monarquía. O, más bien, de los modelos absolutistas, asumiendo la necesidad de analizar los «absolutismos» en plural y, además, como Duchhardt, aclarando que se trata de absolutismos «diferentes», como diferentes son los procesos de constitución de los grandes Estados europeos, y diversos sus grados de identificación con una comunidad nacional, primer Estado moderno España, primera nación moderna Inglaterra, más acabado proyecto estatal-nacional Francia. En todo caso, como decía Otto Hintze, cuando se habla del Estado «moderno» no se alude a un concepto «lógico sistemático», sino a «una noción plástica, una abstracción expresiva de la especie que suele designarse como “tipo ideal”»<sup>5</sup>.

Ese «absolutismo de cine» se fija y consolida desde los comienzos del cine sonoro y a lo largo de los turbulentos años 30' del pasado siglo, cuando la cinematografía británica y la industria de Hollywood establecieron un audaz vínculo entre el Terror revolucionario francés y el nazismo alemán, mientras se ofrecía una romántica visión de las grandes soberanas de los siglos XVI, XVII y XVIII. La primera de estas producciones, de London Films, sería *La pimpinela escar-*

---

<sup>5</sup> HINTZE, O., *Historia de las formas políticas*. Madrid. 1968, p. 293. Vid. también GONZÁLEZ SEARA, L., *El poder y la palabra. Idea del Estado y vida política en la cultura europea*. Madrid. 1995, pp. 124 y ss. y DUCHHARDT, H., *La época del Absolutismo*. Madrid. 1992, pp. 66 y ss.

*lata* (*The Scarlet Pimpernel*, 1934), de Harold Young, y Alexander Korda en la producción, basada en la dinámica novela de la baronesa D'Orczy, con Leslie Howard y Merle Oberon al frente del reparto, y la historia de un audaz aristócrata que se burla de los hombres de Robespierre mientras rescata de la guillotina a la nobleza francesa. Al mismo tiempo, la MGM habría de producir *La reina Cristina de Suecia* (*Queen Cristina*, 1934), de Rouben Mamoulian, Greta Garbo y John Gilbert como protagonistas, y en donde se reivindicaba, con la acostumbrada fascinación por las Monarquías de la cinematografía norteamericana, a la soberana cultivada, amantes de las artes y de la creación, educada para gobernar en un mundo de hombres, decidida a vivir de acuerdo con sus creencias y con sus sentimientos. Y en 1936 *María Estuardo* (*Mary of Scotland*, 1936), de la RKO, John Ford como director de Katharine Hepburn por primera y última vez, incidía en la misma aproximación.

En los meses previos al estallido de la II Guerra Mundial, la posición de Hollywood comenzó a ser más militante en contra del nuevo Terror procedente del continente. Ya en 1935 la adaptación de *Historia de dos ciudades* de Charles Dickens por Jack Conway, producción de la MGM, y papeles protagonistas a cargo de Ronald Colman, Edna May Oliver, Elizabeth Allen y el gran Basil Rathbone, ponía el acento en los excesos revolucionarios. Pero, tres años después, la MGM se ocupó de la dramática suerte de la Monarquía francesa en *María Antonieta* (*Marie Antoniette* 1938), de W. S. Van Dyke, inspirada en la obra homónima de Stephan Zweig, y con la gran Norma Shearer y el siempre eficaz Tyrone Power como la reina y Axel de Fersten, aunque el recuerdo del espectador se desplace hacia el Luis XVI interpretado por Robert Morley, y su desesperado y desesperante discurso a las tropas que habrán de defender las Tullerías. Y en 1939 *La vida privada de Elizabeth y Essex* (*The Private Lives of Elizabeth and Essex*, 1939), inspirada en la obra de Lytton Strachey, producida por la Warner, y con Bette Davis y Errol Flynn en los papeles estelares, redundaba en la grandeza de Isabel I de Inglaterra.

Como es normal, Francia reaccionó. Tras la victoria del Frente Popular en las elecciones de 1936, no debe extrañar que Jean Renoir decidiera hacer frente al discurso procedente de Hollywood y reivindicar en *La marselesa* (*La Marseillaise*, 1938) la identidad popular y democrática del proceso revolucionario francés, convirtiéndose en la película en un proyecto de Estado, y creándose una productora, La Marseillaise, al sólo efecto de realizar una obra que contaría con guión del propio hijo de Auguste Renoir, y medios suficientes para escenificar una interpretación más amable del nacimiento de la República francesa. Jean Renoir recordaría después que la «nación» era un ideal popular y jacobino nacido con la Revolución. Y con dolor evocaría el escaso tiempo que discurrió entre el estreno de la película, y el debate que suscitó, y el desfile de Hitler por los Campos Elíseos<sup>6</sup>.

Finalizada la guerra, *Ambiciosa* (*Forever Amber*, 1947), de Otto Preminger, producida por la TCF, mostraba una perspectiva más crítica de la Inglaterra de

<sup>6</sup> RENOIR, J., *Écrits (1926-1971) Mon nom est Jean Renoir-Journalisme-Amis et cineâstes-De la mise en scène*. París. 2006, p. 190. Vid. igualmente RENOIR, J., *Mi vida y mi cine*. Madrid. 1993, pp. 197 y ss.

la Restauración a través de la peripecia de Amber St. Clair, una cortesana interpretada por Linda Darnell, Bruce Carlton, un aventurero a quien daba vida Cornel Wilde, y el siempre extraordinario George Sanders en el papel del rey Carlos II. Desde luego, Otto Preminger no estaría a la altura de sus restantes películas del periodo, en especial de *Laura* (*Laura*, 1944). Aunque tampoco tenía esta vez a Gene Tierney. Adicionalmente, la película terminaría convirtiéndose en un escándalo<sup>7</sup>. La plenitud del proyecto absolutista habría de circunscribirse, en el cine de posguerra, a la adaptación canónica de *Los tres mosqueteros* (*The three musketeers*, 1948), por un especialista del cine de aventuras, George Sidney, para la MGM, con Gene Kelly como D'Artagnan y, sobre todas las cosas, Lana Turner como milady de Winter y Vincent Price como Richelieu. Y, de nuevo, la exaltación del rey y la Corona. Aunque todo el atractivo intemporal de la película gravite sobre sus enemigos.

En los años siguientes, la industria de Hollywood transitó del tratamiento histórico de la crisis del Antiguo Régimen al cine de capa y espada, encargando la MGM a George Sidney que procediera al rodaje de *Scaramouche* (*Scaramouche*, 1952), la adaptación de la novela de Rafael Sabatini, ésa de inolvidable comienzo: «nació con el don de la risa y con la intuición de que el mundo ya estaba loco». En el año culminante del largo ciclo demócrata iniciado por F. D. Roosevelt en 1932 y cerrado por H. S Truman en 1952, el cuarteto protagonista, Stewart Granger, Eleanor Parker, Janet Leigh y Mel Ferrer, completaba un periodo extraordinario del cine histórico ambientado en las manifestaciones diversas de los regímenes políticos del Antiguo Régimen.

Decía Woodrow Wilson en la primera edición londinense de su voluminoso tratado académico sobre *El Estado*, publicada en 1900, que el estudio de la acción de gobierno era una materia que se fundaba sobre hechos. Y que, por lo tanto, no podía establecerse sobre conjeturas, sino a través del conocimiento y el análisis de la historia<sup>8</sup>. Wilson terminó la primera versión de su trabajo en Middleton, el 8 de agosto de 1889 y, por lo tanto, no pudo acudir al cine como fuente de conocimiento para su trabajo científico. Pero, descritos algunos de los ejemplos de los «absolutismos» del cine en el período fundacional de todos sus géneros, incluido el histórico, quizás podamos aproximarnos al conocimiento y examen de algunas manifestaciones cinematográficas de las figuras del conde-duque y sus contemporáneos.

## II. FOUQUET, LUIS XIV, Y ROSSELLINI: «NI EL SOL NI LA MUERTE SE PUEDEN MIRAR FIJAMENTE»

Con esta reflexión de La Rochefoucauld, en sus aposentos de Versalles, sólo, cierra Luis XIV la creación del Estado absoluto del cine. Y es que un plan-

<sup>7</sup> PREMINGER, O., *Autobiographie*. Paris. 1981, pp. 116 y ss. Vid. también SAFFAR, P., *Otto Preminger*. Paris. 2009, pp. 19 y ss. LEGRAND, G.; LOURCELLES, J.; MARDORE, M., *Otto Preminger*. Paris. 1993, pp. 43 y ss.

<sup>8</sup> WILSON, W., *The State. Elements of historical and practical politics*. London. 1900, p. 1.

teamiento radicalmente innovador en el tratamiento de la materia fue el adoptado en 1966 por Roberto Rossellini cuando decidió filmar *La toma del poder por Luis XIV* (*La prise du pouvoir par Louis XIV*) rodada íntegramente en francés, y destinada a un discreto recorrido comercial, incluso en la propia Francia.

Rossellini había cerrado su etapa de militancia neorrealista con *Te querré siempre* (*Il viaggio in Italia*, 1953) una joya protagonizada por Ingrid Bergman y George Sanders en donde neorrealismo y melodrama deparaban una obra de arte. A partir de *¡Viva Italia!* (*Viva l'Italia*, 1961), una obra conmemorativa del centenario de la unificación, centrada en la figura de Garibaldi, el director romano iniciaba una etapa de producciones de contenido histórico que habría de cerrarse en 1974 con la película *Año uno* (*Anno uno*), un extraordinario homenaje a Alcide de Gasperi que, fallecido Rossellini en 1977, se convertiría en su último largometraje. Por en medio, obras como *Vanina Vanini* (*Vanina Vanini*, 1961), basada en el bellissimo relato de Stendhal, y *teleplays* como *El proceso a Sócrates* (*Socrate*, 1970), *Blaise Pascal* (*Blaise Pascal*, 1971), dos años después de *Mi noche con Maud* (*Ma nuit chez Maud*, 1969), de Eric Rohmer, la más «pascaliana» de las películas, *San Agustín* (*Agostino D'Ippona*, 1972), y *Descartes* (*Cartesius*, 1974).

En pleno florecimiento del cine de contenido histórico, con obras sucesivas tan representativas como, entre otras: *Espartaco* (*Spartacus*, 1960), de Stanley Kubrick; *El Cid* (*El Cid*, 1961), de Anthony Mann; *Cleopatra* (*Cleopatra*, 1963), de Joseph Leo Mankiewicz; *El gatopardo* (*Il gattopardo*, 1963), de Luchino Visconti; *La caída del Imperio Romano* (*The Fall of the Roman Empire*, 1964), de Anthony Mann; *Becket* (*Becket*, 1964), de Peter Glenville; *El tormento y el éxtasis* (*The agony and the ecstasy*, 1965) de Carol Reed; *El doctor Zhivago* (*Doctor Zhivago*, 1965), de David Lean; *Un hombre para la Eternidad* (*A man for all seasons*, 1966), de Fred Zinnemann; *Camelot* (*Camelot*, 1967), de Joshua Logan; *El león en invierno* (*Lion in Winter*, 1968), de Anthony Harvey; *Ana de los mil días* (*Anne of the thousand days*, 1969), de Charles Jarrott; *Cromwell* (*Cromwell*, 1970), de Ken Hughes; y *María, reina de Escocia* (*Mary, Queen of Scots*, 1971), de Charles Jarrott, Rossellini decidió, con *La toma del poder por Luis XIV* seguir explorando sus posibilidades en el género.

En realidad, Rossellini había decidido abandonar el cine comercial y concentrarse en la creación de la que el propio director denominó «una nueva pedagogía a través de las imágenes»<sup>9</sup>. Y, probablemente la mejor de sus acciones pedagógicas a través del cine sería, precisamente, *La toma del poder por Luis XIV*, una película singular, en donde Luis XIV y, muy especialmente, su proyecto de concentración de poder, tratan de concitar la simpatía de un espectador que recibe toda una exposición sistemática de las ventajas del proyecto absoluto de Monarquía. Un proyecto que, fallecido el cardenal Mazarino, y apartada la reina Ana de Austria del poder por su hijo, se enfrenta con un último obstáculo: Nicolás Fouquet.

<sup>9</sup> FRAPPAT, H., *Roberto Rossellini*. París. 2007, p. 73, y GUARNER, J. L., *Roberto Rossellini*. Madrid. 2006, pp. 163 y ss.



La película comienza con la agonía del cardenal Mazarino, quien desea recibir una última visita del rey para explicarle que va a legarle toda su fortuna, esperando de Luis XIV un trato benigno para su «desgraciada familia». Pero Luis, que como hombre y discípulo le manifiesta su devoción al cardenal, le recuerda también que, como rey, debe rechazar la oferta, y actuar «en nombre del Estado y en nombre de la Corona». Por lo tanto, no puede «recibir una fortuna de uno de sus súbditos».

El proyecto político del joven soberano de Francia es muy nítido, y con la misma nitidez se lo explica a Colbert: «el rey debe ser el único pilar del Estado». Y ello exige «que todo súbdito dependa solo del rey, como en la naturaleza depende todo del sol». Sabe que Mazarino se apoyaba en la reina madre, Ana de Austria, y el superintendente de Finanzas, el brillante y refinado Nicolás Fouquet, un hombre encantador, mecenas de las artes, árbitro del buen gusto. El rey decide imprimir nuevo esplendor a la moda impulsada por Fouquet, quien «pretende gobernar los ánimos más con la apariencia que con la sustancia de las cosas». Pero lo que para Fouquet es «un instrumento de vanidad» se convertirá, bajo el liderazgo del rey, en «un instrumento político»: la nobleza se arruinará tratando de imitar la magnificencia regia, y unirá su suerte a la Corona, mientras la burguesía, enemiga histórica de la nobleza, afianzará su relación con un rey que acoge con generosidad al mérito, y no a la alcurnia. En consecuencia, todos los estamentos dependerán directamente del rey.

Colbert le transmite al rey su alarma ante el proceder de Fouquet: «el desorden y la confusión son sus cómplices, la vanidad y la ambición de este hombre no tienen límites». Y le informa de que en Le Vaux, el palacio que ha levantado con sus ganancias al frente de las finanzas públicas, ha adoptado el lema: «*quo non ascendet?*». Fouquet ha sido leal a Mazarino y a la reina madre, cuyas obras benéficas ha financiado. Y, contando con su respaldo, disfruta de la admiración y la simpatía de la Corte.

Pero, muerto Mazarino, Luis XIV ha decidido prescindir tanto de la reina Ana como de Fouquet. En primer lugar, le explica a su madre que no desea un modelo de poder «demasiado dividido entre intereses contrarios» entre los cuales se ubicaba Mazarino, sin afectar a su existencia, pero guardando un equilibrio que le mantenía por encima. En la concepción política y de gobierno del rey, no habrá más poder que el suyo, porque «hay que hacer del Estado una realidad».

En el primer Consejo sin la reina, el rey anuncia a los consejeros que asume todos los poderes, y que ninguno podrá firmar ni siquiera un salvoconducto o un pasaporte sin consultar con él previamente. Igualmente, le anuncia a Fouquet que ha decidido que Colbert trabaje junto a él en la superintendencia de Finanzas. Cuando Luis XIV se va, Fouquet anuncia jocosamente que «esto hará nuestro trabajo mucho más fácil». Piensa que el rey «está cansado de sus placeres», y que en un mes, a lo sumo dos, se cansará también de trabajar. En cuanto, a Colbert, a pesar de que su más cercana amiga, madame de Plessis, le advierte acerca de su ambición, Fouquet estima que no debe preocuparse por «un pequeño burgués de Reims».

Fouquet cometerá un error que, sin embargo, Paul Morand no considera especialmente en su libro. En una cacería, el rey le dispensa singular atención a la joven Louise de La Vallière, y Fouquet le ofrece a cambio de su amistad, y a través de madame de Plessis, la asombrosa cifra de 20.000 pistolas. La joven rechaza la oferta, que pone en conocimiento del rey. Es entonces cuando un sereno pero colérico Luis XIV decide que «no debo demorar lo que quiero y temo hacer», ordenando a Colbert que la detención de Fouquet se produzca en Nantes para dar «más impacto a la medida», enviando al capitán de los mosqueteros, D'Artagnan, nítida inspiración para Alejandro Dumas padre algo más de siglo y medio después, para que se encargue de prender y de llevar consigo al otrora superintendente de Finanzas hacia Angers.

Luis XIV le encomienda sus funciones a Colbert, no sin antes advertirle de que todos los días, antes de retirarse a descansar, deberán despachar juntos, sometiendo al parecer del rey todas las decisiones. De esta forma, fallecido Mazarino, apartada del Consejo la reina madre, y encarcelado Fouquet, Luis XIV podrá ejercer durante más de medio siglo su autoridad de manera omnímoda.

En este punto, la película se resiente de la dificultad que encuentra Rosellini para ponerle fin. Es verdad que no es fácil encontrar finales tan rotundos y terribles como los de *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945) o *Alemania, año cero* (*Germania, anno zero*, 1949) Pero el recorrido final por Versalles, o el almuerzo del rey, desde su preparación en las cocinas hasta su ingestión pública por Luis XIV, como símbolos, grandiosos y cotidianos, del modelo de ejercicio del poder real que denota al soberano absoluto, no aciertan a completar las inteligentes reflexiones sobre la naturaleza del Estado de poder que acompañan a las conversaciones de Luis XIV con Mazarino, Ana de Austria, y Colbert, y que constituyen, sin duda, lo mejor de la película.

Cuando Peter Burke elaboró su excelente trabajo sobre la «fabricación» de Luis XIV, mantuvo que el título no había querido equivaler a una solución constructora paralela a la demoledora realizada por la Revolución, sino describir un proceso que se prolongó en el tiempo medio siglo y, sobre todo, un proceso que no se limitó a dar forma a una imagen, sino proceder a la edificación simbólica de un ideal de autoridad, un proceso que resultaba ya visible en el reinado de Enrique IV, no casualmente calificado por François Bayrou como «el rey libre». Pero Enrique IV, el fundador de la dinastía, se había ocupado de dar continuidad al Estado, y su nieto quería ser el Estado. Un Estado de poder soberano, entendiendo la soberanía, al igual que Hintze, como una categoría histórica que parte de la historia del Estado y del derecho francés, y de la «potencia soberana» de Bodino, es «un Estado autoritario cuyo poder está basado en un derecho propio». Roberto Rossellini nos brinda una muy didáctica descripción de la histórica creación de ese Estado de poder, y de la formulación de la soberanía como una realidad no menos histórica: «soberanía del príncipe con tendencia al absolutismo»<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> BURKE, P., *La fabricación de Luis XIV*. San Sebastián. 1995, pp. 18-19. BAYROU, F., *Henri IV. Le roi libre*. Paris. 1994, pp. 305 y ss. HINTZE, O., *Historia de las formas políticas...*, pp. 300 y ss.

### III. CROMWELL: «EL PARLAMENTO ES LA LEY EN ESTA NACIÓN»

De seguir con la terminología del gran pensador nacido en Pomerania, el examen de las formas estatales habría de proseguir por el «Estado comercial», es decir, un Estado concebido como cuerpo económico autónomo, con unidad de moneda, mercado y libertad hacia el interior, y aduanas hacia el exterior, que basa su fuerza en la ganancia comercial. Inglaterra, junto con las Provincias Unidas, sería la solución estatal más ajustada a esta caracterización. Pero la creación del Estado comercial discurriría en paralelo con la maduración de una nueva solución política, esa que Pérez Zagorin denomina el nacimiento de las «ideas democráticas modernas». Y la conjunción de ambos procesos, el económico y el político, se produciría en torno a un acontecimiento, o sucesión de acontecimientos, que rebasan ampliamente la esfera histórica, y se internan en el territorio del mito fundacional: la Revolución inglesa de 1640<sup>11</sup>.

Obviamente, allí donde el mito y la historia confluyen, y además bajo el liderazgo de una personalidad histórica tan avasalladora como Oliver Cromwell, se encuentra el cine. Y su mejor expresión es *Cromwell* (*Cromwell*, 1970), parcialmente localizada en España, con Columbia como productora, guión y dirección de Ken Hughes, producción de Irving Allen, y música de Frank Cordell. Adicionalmente, el duelo interpretativo entre Alec Guinness y Richard Harris en los papeles estelares como el rey Carlos I Estuardo y el fundador de la *Commonwealth*, más secundarios tan estelares como Timothy Dalton como el príncipe Ruperto y, sobre todo, Robert Morley como el conde de Manchester. La película permitió también que se estableciera una divertida complicidad entre Guinness, el reflexivo actor y escritor inglés, en permanente inquietud espiritual, y el vital y exuberante intérprete de Limerick, un irlandés ejerciente, antiguo jugador del equipo de rugby de su provincia de Munster, que se decidía a interpretar a un personaje odiado por sus compatriotas admirando su sentido del autocontrol y su voluntad de arrancar el dominio del país a la aristocracia<sup>12</sup>.

En efecto, la creación del Estado comercial, y su derivación autoritaria, partía de la destrucción del modelo de Estado precedente. Un Estado que algunos autores han denominado también «absolutista». Glenn Burgess entiende que, con independencia de la significación que se atribuya al término «absolutismo», desde luego determinante de su posible aplicación a formas políticas e institucionales no exactamente coincidentes con las establecidas por Luis XIV, la praxis de gobierno aplicada en Inglaterra y en Escocia por Carlos I Estuardo respondería a una caracteriología que posibilitaría la adopción del concepto «absolutista»<sup>13</sup>. En todo caso, la construcción Estado comercial viene a querer

<sup>11</sup> ZAGORIN, P., *A history of political thought in the English Revolution*. Bristol. 1997, p. V.

<sup>12</sup> GUINNESS, A., *My Name Escapes Me. The Diary of a Retiring Actor*. London. 1996, p. 8.  
FEENEY CALLAN, M., *Richard Harris. A Sporting Life*. London. 1990, p. 152.

<sup>13</sup> HILL, C., *God's Englishman. Oliver Cromwell and the English Revolution*. London. 1971, pp. 21 y ss. PURKISS, D., *The English Civil War. A People's History*. London. 2006, pp. 561 y ss. Vid. también SHARPE, K., *The Personal Rule of Charles I*. New Haven and London. 1992, pp. 58

poner de relieve que, aunque el capitalismo no es una creación del Estado, se desarrolla en conexión con el Estado «a su servicio, bajo su protección y estímulo», como dice Hintze, y sólo así se convierte en la solución económica dominante.

En este sentido, Malcolm Smuts dedicó una amplia y sugestiva monografía a la cristalización de una nueva cultura cortesana en Londres tras la muerte de Isabel I y el establecimiento de la dinastía escocesa de los Estuardo en el trono de los Tudor<sup>14</sup>, un clima en el que Shakespeare reafirmó su compromiso con un modelo centralizado y autoritario de Monarquía, escribiendo *Ricardo III* en 1594, *Ricardo II* en 1595, las dos partes de *Enrique IV* entre 1596 y 1597, *Enrique V* en 1598, *Julio César* en 1599, *Hamlet* en 1601, *El rey Lear* en 1605, *Macbeth* en 1606, y *Coriolano* en 1608. Si consideramos que el tránsito dinástico se produjo en 1603, la intencionalidad política de una producción en donde la legitimidad del poder es siempre una materia central, parece manifiesta. Y cuando se examina la correspondencia entre el rey Carlos I y su célebre primo, el arrojado príncipe Ruperto del Rin, el elector palatino, presente en el imaginario inglés hasta la obra de Evelyn Waugh, se capta el grado de autoritarismo irresponsable con el que se conducían los Estuardo<sup>15</sup>.

La película de Ken Hughes comienza en una Inglaterra en crisis, material y política, sin horizontes, resignada a una posición secundaria en el concierto de los grandes poderes internacionales, en donde únicamente la hipótesis de una incierta emigración a los incipientes establecimientos coloniales en América ofrece alguna expectativa a una pequeña nobleza rural arruinada, y muy distante del autoritarismo con el que se conduce el rey Carlos, que tras rechazar la *Petición de Derechos* presentada por el juez Edward Coke en 1628, está persuadido de la naturaleza divina de sus facultades de gobierno, pero también de la mucho más terrenal necesidad de someter al Parlamento a sus designios políticos y a sus necesidades de financiación.

Entre los caballeros de la pequeña nobleza rural que meditan su emigración se encuentra un fanático puritano, Oliver Cromwell, quien está a punto de dejar East Anglia para instalarse con su familia en América. Sus amigos John Pym y Henry Ireton tratan de evitarlo. Cromwell les confiesa que ha soñado con «una gran nación, próspera, con temor de Dios, con leyes justas, fuerte y respetada». Y, en cambio, se encuentra con que su patria es «un país de aventureros y aprovechados, más atentos a llenar sus bolsillos que a sus principios».

Carlos Estuardo, sin embargo, comete tres errores políticos muy sustantivos. El primero, su matrimonio con Enriqueta María de Francia, la última hija

---

y ss. BURGESS, G., *Absolute Monarchy and The Stuart Constitution*. New Haven and London. 1996, pp. 18 y ss. Cfr. también KENYON, J. P., *The Stuart Constitution 1603-1688. Documents and Commentary*. Cambridge. 1966, pp. 8-11, y KISHLANSKY, M., *A Monarchy transformed. Britain 1603-1714*. London. 1996, pp. 113 y ss.

<sup>14</sup> SMUTS, R. M., *Court Culture and the Origins of a Royalist Tradition in Early Stuart England*. Philadelphia. 1999, pp. 285 y ss., y HELLER, A., *The Time is Out of Joint. Shakespeare as Philosopher of History*. Oxford. 2002, pp. 163 y ss.

<sup>15</sup> PETRIE, C. (Ed.), *King Charles, Prince Rupert, and the Civil War from original letters*. London. 1974, pp. 42 y ss.

de Enrique IV, nacida apenas meses antes del asesinato de su padre, una católica a la que se permite la práctica privada de sus creencias en las dependencias regias, con el consiguiente disgusto de sus súbditos, y no digamos de los puritanos. En segundo lugar, el rey permite la introducción de imágenes y símbolos en los templos en los que se celebran los cultos protestantes, algo que enciende el celo religioso de figuras como el propio Cromwell.

Finalmente, en tercer y decisivo lugar, el rey se ve obligado a reunir el Parlamento, acuciado por la necesidad de recursos para reclutar un ejército que defienda al reino de la invasión escocesa, con la consiguiente resistencia de los Comunes. El conde de Manchester sostiene que «el rey es la ley», mientras Cromwell le recuerda que «el rey está obligado a mantener la ley». Una comisión de parlamentarios integrada por el propio Oliver Cromwell, John Pym, Henry Ireton, y John Hampden, visita al rey, quien les pregunta «¿dónde está el poder del rey sin un ejército?». Cromwell defiende que el rey cuenta con un Parlamento en donde residen «las esperanzas de toda la nación para remediar pacíficamente sus males», porque es «la auténtica voz del pueblo de Inglaterra». El rey responde que «lo que me pedís es que ceda mi autoridad soberana al Parlamento y que sus leyes estén por encima de todas las cosas. Pretendéis reducirme a una simple figura, a un rey fante».

Cromwell quiere caminar «hacia una forma más avanzada de gobierno basada en una representación auténtica de un pueblo libre: la democracia». Carlos I piensa que la democracia «es una bufonada griega basada en la descabellada idea de que hay posibilidades extraordinarias entre las gentes ordinarias». Finalmente, el rey no atiende las peticiones presentadas por los representantes del Parlamento, basadas en las ya plasmadas en su *Petición de Derechos*, y opta por acudir a la Cámara para ordenar su disolución, así como la detención de los diputados que le visitaron: Cromwell, Ireton, Pym, y Hampden. Sin embargo, Cromwell permanece en el recinto de sesiones, recordando que incurriría en alta traición quien instara a la detención de un parlamentario que disfruta de la preceptiva inmunidad. Carlos I decide entonces abandonar la sala, mientras Cromwell advierte al rey que puede estar empujando al país a la guerra civil, en donde, Cromwell sentencia, «se impone estar con el rey o con el Parlamento».

Tras derrotar a las fuerzas realistas el 14 de junio de 1645 en la batalla de Naseby, y cautivo el rey dos años después, Cromwell fija como objetivo político que el Parlamento «sea libre y la nación viva en libertad», y no derribar la Monarquía. Pero el rey mantiene que «antes que entregar mi reino al Parlamento, soy capaz de pactar con el mismísimo diablo», porque, en caso contrario, dice Carlos Estuardo, «todas las instituciones y el orden en los países de Europa se encuentran amenazados». Cromwell le visita para conseguir que el rey respalde la autoridad del Parlamento. El rey persiste en afirmar que «no conozco en Inglaterra ninguna autoridad superior a la del rey», a lo que Cromwell le responde que «esa ha sido la causa de que esta guerra sucediera». Cuando Carlos I le reprocha la coacción del ejército, Cromwell le dice que «cuando las libertades por las que esta nación y este ejército lucharon estén sólidamente garantizadas, nuestro ejército quedará disuelto», añadiendo que «el Parlamento

no representa ya fielmente al pueblo», y que él representa al ejército, que es «el corazón y la conciencia del pueblo». Pero, al mismo tiempo, le transmite al rey que tiene «la convicción de que establecer un gobierno constitucional es deber del Parlamento, no del ejército».

Cromwell cree todavía en una Monarquía parlamentaria Y, frente a un ejército que aboga por la deposición de Carlos Estuardo, afirma que «una Inglaterra sin un rey resulta inconcebible; pero ha de ser un rey que logre inspirar respeto. Un monarca que gobierne no por el temor, sino por el afecto un pueblo libre. Un rey de esta clase podría unir a esta gran nación nuestra, y convertir a Inglaterra en el nombre más noble de toda la Cristiandad».

Cromwell impone su criterio al ejército con enorme dureza, que incluye la ejecución de algunos de sus más incondicionales partidarios. Pero, cuando toma conocimiento de los acuerdos suscritos por Carlos I con la Santa Sede y con los rebeldes irlandeses para recuperar el trono con todas sus facultades políticas, impulsa su juicio por alta traición, y por haberse «erigido, por perversa voluntad, en un poder despótico, tiránico e ilimitado, gobernando por capricho y voluntad, por encima de los derechos y libertades del pueblo». Carlos I estima que el Parlamento carece de autoridad para juzgarle porque es un rey legítimo, por la Gracia de Dios, y que está siendo sometido a juicio bajo coacción, y se niega a responder.

Cuando se debate la sentencia, algunos de los integrantes del Tribunal no encuentran en el ordenamiento inglés ningún epígrafe que permita sostener una condena a un rey, y mucho menos su ejecución. Pero Cromwell mantiene que «el Parlamento es la ley en esta nación». En uno de los momentos culminantes de la película, Richard Harris pronuncia el histórico «el rey no es Inglaterra; e Inglaterra no es el rey», expresando su convicción de que «no es de la supervivencia del rey de lo que se trata aquí; se trata sólo de la supervivencia de Inglaterra». El rey hubiera podido seguir en el trono, pero siempre que hubiera reconocido que «esta nación está gobernada por el Parlamento, y el Parlamento será elegido por el pueblo».

Sir Thomas Fairfax, el artífice de los éxitos del ejército del Parlamento, y gran amigo de Cromwell, se niega a firmar la sentencia de muerte. Con posterioridad, intenta la prolongación del mandato del Parlamento por tres años, algo que Cromwell deniega, alegando que «un Parlamento inamovible es mucho más insultante que un rey inamovible».

Finalmente, Cromwell, que había rechazado la oferta de asumir la Corona, o cualquier tentación de poder absoluto, como la planteada por John Pym cuando trataba de convencerle de que «el poder tiene que ser absoluto; de lo contrario, no es poder», decide disolver el Parlamento, tras reprocharle que «en lugar de servir al buen pueblo con la justicia y la paz, lo que hubiera sido una tarea gloriosamente cristiana, ¿qué es lo que encuentro? Anarquía, corrupción, escisiones, y un descontento general». Es entonces cuando se convierte en Lord Protector, comenzando un itinerario político que le convertirá en un genocida en Irlanda, en el creador de las bases de Inglaterra como gran potencia y, siguiendo a Hintze, el prototipo de «Estado comercial» y, desde cualquier pers-

pectiva, en una de las más contradictorias y apasionantes personalidades de la Europa moderna.

La película, como todas las grandes películas de contenido histórico de la década por excelencia del género, una década que se cierra con el propio *Cromwell*, se basa en el duelo entre los intérpretes. Empieza en 1960 con *Espartaco*, y Kirk Douglas-Espartaco frente a Laurence Olivier-Craso. En 1961 será el turno de *El Cid*, y Charlton Heston como Rodrigo Díaz de Vivar y Ralf Vallone como el conde Ordóñez. En 1962, en *Lawrence de Arabia*, entre Peter O'Toole-T. E. Lawrence y Anthony Quinn-Abdala y Alec Guinness-Faisal. En 1963, en *Cleopatra*, entre Rex Harrison-Julio César y Richard Burton-Marco Antonio con Elizabeth Taylor-Cleopatra. También en 1963, en *El gatopardo* entre Burt Lancaster-Fabrizio de Salina y Claudia Cardinale-Angélica Sedara y Alain Delon-Tancredi. En 1964, en *Becket*, entre Peter O'Toole-Enrique II Plantagenet y Richard Burton-Tomás Becket. En 1965, en *El tormento y el éxtasis*, entre Rex Harrison-Papa Julio II y Charlton Heston-Miguel Ángel. En 1966, en *Un hombre para la Eternidad*, entre Paul Scofield-Tomás Moro, y Robert Shaw-Enrique VIII. En 1967, en *Camelot*, entre Richard Harris-Arturo y Vanessa Redgrave-Ginebra. En 1968, en *El león en invierno*, de Anthony Harvey, entre Katharine Hepburn-Leonor de Aquitania y Peter O'Toole-Enrique II. En 1969 en *Ana de los mil días*, entre Geneviève Bujold-Ana Bolena y Richard Burton-Enrique VIII. En 1971, en *María, reina de los escoceses*, entre Vanessa Redgrave como María Estuardo, la abuela de Carlos I, y Glenda Jackson como la reina Isabel de Inglaterra.

También Richard Harris y Alec Guinness se ven sometidos a una exigencia del género: mantener una conversación que, casi con toda certeza, no llegó nunca a entablarse. Pero esa conversación permite que monarquismo y republicanismo, poder absoluto y parlamentarismo formal, puedan confrontar sus tesis. Para el rey, sus poderes vienen de Dios y, por lo tanto, en buena lógica, no puede existir oposición a su preeminencia. Cromwell no tiene la menor duda de que el poder, en efecto, proviene de Dios, pero su depositario no es el rey, sino el Parlamento.

Como si el cine quisiera equilibrar los planteamientos de la película de Ken Hughes, un tercio de siglo después de su rodaje una nueva producción británica procede a un profundo cuestionamiento de la figura de Cromwell. Y así, en el comienzo de nuestro siglo, se realiza *Matar a un rey* (*To Kill a King*, 2003), de Mike Barker, con Tim Roth como Oliver Cromwell y Dougray Scott como el general Thomas Fairfax, con Rupert Everett como el rey Carlos Estuardo, en un nuevo duelo actoral en el que prevalece nítidamente Roth, pero en el que la historia validará la apuesta por una Monarquía sometida al Parlamento del general Fairfax, opuesto a la ejecución del rey Carlos, y la única figura que permaneció a la cabeza de Inglaterra en el principio del régimen de Cromwell, tras su muerte, y una vez consumada la Restauración y en el trono Carlos II Estuardo.

Frente al Estado de poder de Rossellini que Luis XIV levanta en *La toma del poder por Luis XIV* tras eliminar a Fouquet, de acuerdo con un proyecto político serenamente planeado y metódicamente ejecutado, el Estado comercial

que hace posible el *Cromwell* de Hughes se basa en la solidez de las creencias y de las convicciones de un líder que ha de proceder a transformar su proyecto de Monarquía parlamentaria originario para, por primera vez en la historia, conducir a un soberano al patíbulo tras haber sido sometido a juicio por alta traición. Un último supuesto de cine es el que se le plantea al historiador del derecho cuando el proyecto de Estado de poder fracasa.

#### IV. OLIVARES: «NECESITAMOS ESE INFIERNO», O LA FRUSTRACIÓN DEL ESTADO DE PODER EN ESPAÑA

En el final del siglo xx y el comienzo del XXI, la atención del cine de contenido histórico se dirigió, con mayor énfasis, hacia los modelos europeos de Monarquía del siglo xvii, y su mutación absolutista. El éxito del *Cyrano* de Jean-Paul Rappeneau (*Cyrano*, 1992), con un Gérard Depardieu estelar, condujo al mismo director a pasar de Ronsard al gran Jean Giono para adaptar *El húsar en el tejado* (*Le hussard sur le toit*, 1996), con Juliette Binoche y Olivier Martinez en los papeles protagonistas, y el tránsito del absolutismo al liberalismo y la Provenza interior, la extraordinaria Manosque natal de Giono, como telón de fondo.

La cinematografía española formó parte activa de la misma corriente. *El rey pasmado* (1992) de Imanol Uribe, se convirtió en una amena adaptación de la novela de Torrente Ballester, contando con un excepcional reparto que encabezaba Gabino Diego como Felipe IV, acompañado por Anne Roussel como la reina Isabel de Borbón, Fernando Fernán-Gómez como el templado inquisidor general, fray Emilio Bocanegra, Juan Diego como el mucho menos templado padre capuchino Gaspar de Villaescusa, Eusebio Poncela como el conde de la Peña Andrada, es decir, el mismísimo diablo, un corsario gallego que a todas partes acude vestido de rojo, Javier Gurruchaga como el conde-duque de Olivares, Alejandra Grepí como su esposa, Joaquín de Almeida como el padre Almeida, un jesuita portugués que sostiene avanzados razonamientos teológicos y políticos, Laura del Sol como Marfisa, la más reputada cortesana del Madrid imperial, y María Barranco como Lucrecia, su criada.

Tras pasar la noche con Marfisa, cortesía del conde de la Peña Andrada, el rey contempla en la mañana su silueta trasera, y regresa al Alcázar con el firme propósito de ver a su esposa desnuda, una intención que transmite a las damas de la reina. Sin noticias de la flota de Indias, todavía esperada en Cádiz, y sin noticias de Flandes, en donde se avecinaba una decisiva batalla contra los rebeldes, el deseo del rey representa, para el padre Villaescusa, una terrible amenaza para la salvación del alma del rey y la propia supervivencia de la Monarquía. Y, cuando se intenta cobrar la captura de Marfisa, la dama ha sabido eludir la acción de los agentes enviados a prenderla.

Se convoca entonces una junta de teólogos, bajo la presidencia del Gran Inquisidor, para determinar las consecuencias espirituales y, sobre todo, temporales de una crisis inédita por su contenido y por la responsabilidad del rey en



su génesis. El padre Villaescusa estima que «el Señor, que todo lo puede, premiador de buenos y castigador de malos, hace extensiva a los reinos de España su indignación por los pecados del Rey... En estos momentos, se espera una gran batalla en los Países Bajos, decisiva para nuestras armas, y la Flota de Indias se acerca a nuestras costas. Es lógico que Dios nos castigue haciéndonos perder la batalla y dejando que la flota la asalten y roben los corsarios ingleses». Sin embargo, el padre Almeida, un jesuita portugués que ha regresado a la metrópoli tras una larga estancia entre los indígenas de Brasil, no comparte el juicio de Villaescusa: «más bien, creo que Dios castiga a los pueblos por su estupidez y la de sus gobernantes, y les ayuda cuando estos no son estúpidos. Ruego a Vuestra Paternidad que considere el estado de los grandes países nuestros vecinos. Inglaterra es ya una gran potencia, dueña del mar; lo es también, aunque sólo de la tierra, Francia... De la difunta reina de Inglaterra, que llevó a su país a la prosperidad, no tenemos informes muy favorables acerca de sus costumbres, menos aún de su fe. El cardenal que gobierna en Francia tampoco es un ejemplo de virtudes personales, pero inteligente y enérgico. De modo que su teoría hay que aplicarla únicamente en España».

En estas condiciones, Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, intenta llevar a cabo su proyecto de un Estado de poder para España, de manera que, como decía Otto Hintze, sea capaz de superar la sujeción a «antiguas relaciones de comunidad» para proceder a su «autodeterminación individual», así como «cuidar de defender y hacer prevalecer sus intereses» con la misma racionalidad que exhibe el padre Almeida en su duelo teológico y, en definitiva, político, con el padre Villaescusa. Gonzalo Torrente Ballester e Imanol Uribe, al mismo tiempo, muestran a Olivares en la plenitud de su proyecto de poder. E igual que Rossellini filmaba el despertar de Luis XIV y de su esposa, María Teresa de Austria, ante la Corte, y las palmadas de la reina para anunciar el regio cumplimiento del deber de otorgar continuidad a la dinastía, antes de que la pareja comenzara a vestirse delante de la aristocracia, Torrente Ballester describe cómo el pueblo se congregaba para contemplar la salida de Olivares y su esposa de su casa:

«... se trasladó a su casa, a cuya puerta le esperaban su carruaje blasonado y el cortejo que solía: arcabuceros a caballo, criados de a pie, servidores emperifollados de su librea. Se había congregado el pueblo llano para contemplar el espectáculo: vieron todos cómo el Valido se apeaba y entraba en su palacio, para salir después dando el brazo a su esposa, toda vestida de negro, sin joyas y sin plumas que realzasen su belleza. Un poco triste, pero también un poco esperanzada. La señora del Valido era medianamente alta, y el traje que llevaba, por severo que fuese, no disimulaba sus hechuras. A los hombres del pueblo, aquella mujer regordeta y de andares ondulados, les gustaba.»<sup>16</sup>

No son los poderes de un primer ministro o de un privado los que definen la naturaleza de la figura del valido, sino los propios poderes del rey. O más con-

<sup>16</sup> TORRENTE BALLESTER, G., *Crónica del Rey pasmado...*, p. 185.

cretamente, como sentencia José Antonio Maravall, «el valimiento es un remedio suscitado en nuestra historia para suplir las deficiencias orgánicas y personales de la Monarquía en un momento dado»<sup>17</sup>. Por eso, es verdad que la salida del poder de Olivares, como la muerte de Richelieu, no revistió consecuencias apocalípticas: la Monarquía sobrevivió. Pero si que se frustró el proyecto de Estado de poder del valido, cuya estrategia de alianza con los reinos, con especial énfasis en Portugal, y en sus financieros, se vio definitivamente truncada a partir de 1640<sup>18</sup>. En Francia, Luis XIV desplazó a Fouquet y tomó bajo su directo control las finanzas públicas, al cuidado de un Colbert que despachaba a diario con él. En España, sin embargo, no se dispuso de la estructura de financiación necesaria para hacer posible la construcción de una maquinaria estatal racional.

En el final de siglo, apenas una década después que Gonzalo Torrente Ballester, Arturo Pérez Reverte describe a un Olivares inteligente y decidido en su serie de novelas protagonizadas por el capitán Alatríste<sup>19</sup>. Un Olivares que el actor Javier Cámara incorporará en *Alatríste* (2006), una película de Agustín Díaz-Yanes que adapta las aventuras del oficial de los Tercios, con Viggo Mortensen en el papel protagonista, y un excelente reparto en donde, además de Javier Cámara como Gaspar de Guzmán, conde y luego conde-duque de Olivares, participan Ariadna Gil como la célebre actriz María de Castro, Eduardo Noriega como el conde de Guadalmedina, Juan Echanove en una excepcional incorporación de Francisco de Quevedo, Eduard Fernández como Sebastián Copons, Blanca Portillo como el inquisidor fray Emilio Bocanegra, Elena Anaya como Angélica de Alquézar, y Unax Ugalde como Íñigo de Balboa.

El Olivares de Pérez Reverte y Díaz Yanes es un hombre de Estado, responsable y grave, pero también serio, racional y resolutivo. Cuando Alatríste le conoce en 1623, tras frustrar un delirante magnicidio, se aproxima mucho al personaje creado por Torrente Ballester, y es un hombre justo y práctico, y no un fanático. Su ideal político de una Monarquía que prevalece sobre todos sus enemigos se encuentra, sin embargo, mucho más presente que sus propias inquietudes acerca del destino de su linaje. Javier Cámara le presta un tono seco y autoritario, pero también inteligente y lúcido. Llama a su presencia al capitán Alatríste cuando toma conocimiento de su capacidad para discernir la falta de claridad que latía en el encargo de eliminar a dos «herejes» de visita en Madrid

<sup>17</sup> MARAVALL, J. A., *Teoría del Estado en España en el siglo XVII*. Madrid. 1997, pp. 304 y ss., p. 316.

<sup>18</sup> ELLIOTT, J. H., *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*. Barcelona. 1990, pp. 736 y ss., y KAMEN, H., *Imperio. La forja de España como potencia mundial*. Barcelona. 2003, pp. 462 y ss.

<sup>19</sup> PÉREZ. REVERTE, A., *Limpieza de sangre*. Madrid. 1997, p. 170: «...al descorrerse la cortinilla apareció un rostro sanguíneo y firme, endurecido por ojos oscuros, inteligentes, barba y mostacho feroces, una cabeza grande sobre hombros poderosos, y el dibujo de una roja cruz de Calatrava. Aquellos hombros soportaban el peso de la monarquía más vasta de la tierra, y pertenecían a don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares».

que, en realidad, eran el príncipe de Gales, heredero de los reinos británicos, y su futuro valido, el marqués, después duque, de Buckingham.

Francisco de Quevedo, en convincente composición de Juan Echanove, amigo de ambos, todavía de Olivares también, confiando en su patriotismo y su voluntad de regenerar el funcionamiento de la Monarquía, y que ha recibido del valido quinientos escudos para escribir una comedia para la reina Isabel –«hoy es ayer y mañana no ha llegado», se justifica Quevedo ante el escepticismo de Alatríste– y el conde de Guadalmedina, Eduardo Noriega en la película, recuerdan sucesivamente al capitán que «de quien te quiere ver no se salva nadie, ni a estocadas». Guadalmedina recomienda a Alatríste que se cambie de botas para visitar a Gaspar de Guzmán, algo que Alatríste no hará, preguntándole el valido si es «falta de dinero o altivez de soldado». Alatríste responde que «ambas cosas, Excelencia».

Olivares advierte a Luis de Alquézar, secretario real, que Alatríste «es pobre y altivo, pero, a lo que parece, valiente, discreto, y de fiar. Sería una lástima que le ocurriera cualquier desgracia. Sería muy penoso para mí». Alquézar, agente de fray Emilio Bocanegra, incorporado por una Blanca Portillo magistral, siniestra e implacable, en contraste con el magnánimo y mucho menos fanático inquisidor interpretado por Fernando Fernán Gómez en *El rey pasmado*, de acuerdo con la visión de Gonzalo Torrente Ballester, es enviado a América.

Y Olivares le muestra un plano de Flandes al capitán: «desde hace cuatro años, estudio este mapa noche tras noche. Conozco cada puerto, cada canal, cada estuario y cada fortaleza. Flandes me quita el sueño». Diego Alatríste le confiesa que Flandes «es el fin del mundo, Excelencia. Cuando Dios nuestro Señor creó Flandes, lo alumbró con un sol negro... Quita más que el sueño, Excelencia. Flandes es el infierno». El valido, sin embargo, le recuerda que «sin Flandes, no hay nada, capitán. Necesitamos ese infierno».

Lo interesante del trabajo de Javier Cámara es su capacidad para interpretar el paulatino declive de un Olivares que, en 1635, se muestra abstraído y cansado. Quevedo empieza a cansarse del «frío en el alma» que paraliza a la Monarquía, y de un valido que se dedica «a robar a los pobres y a humillar a la nobleza», a lo que Alatríste le replica que «ser pobre en España siempre ha salido y saldrá muy caro». Olivares, sin embargo, está siendo abandonado por los nobles. Y él mismo parece ya desbordado por los acontecimientos cuando Alatríste le visita por última vez en 1640, y Gaspar de Guzmán le confiesa que «el honor y la reputación de España se han perdido... Dios, nuestro Señor, nos ha abandonado. Todo son desgracias. Casale debió haber sido tomado, Turín salvado... Los catalanes y los portugueses no tenían que haberse rebelado contra su señor...». Olivares considera 1640 «el año más infortunado que jamás haya experimentado la Monarquía». Pero el valido confía todavía en el hombre de Nordlingen, en el cardenal-infante don Fernando, en la enfermedad de Richelieu y en los deseos de paz de los holandeses. En vano. Para la literatura y el cine, no habrá Estado de poder en España.

## V. CONCLUSIONES. EL ESTADO DE PODER COMO ESPECTÁCULO, O «LOS DIOS NO AMAN A LOS HOMBRES FELICES»

La última frase de *Fouquet, ou Le Soleil offusqué*, resume muy bien las peripecia de los modelos de Estado, de poder y comercial, a los que hombres de Estado como Fouquet, Cromwell y Olivares consagran todos sus esfuerzos a lo largo del siglo XVII. Y, para el cine más reciente, la aproximación a la naturaleza profunda del poder, y su afán de expresión absoluta, adquiere su más sublime expresión en la conversión de cada una de las expresiones formales de la nueva Monarquía en una celebración de la majestad del rey, transformando en espectáculo cada una de sus apariciones, elevadas a manifestaciones irrepetibles de belleza, de creatividad y de perfección. El rey es el Estado y es el poder. Y el año 2000, dos fueron las producciones que, con ópticas distintas, pero sensibilidades muy afines, se aproximaron al establecimiento de ese ideal político en Francia.

La primera fue *Vatel (Vatel)* de Roland Joffé, el director que en *La Misión (The Mission)*, 1986 se había aproximado ya a la aplicación de la razón de Estado por la Monarquía absoluta. El realizador londinense recurrió de nuevo a la música de Ennio Morricone, a un soberbio guión de Tom Stoppard y Jeanne Labrune, a fantásticas localizaciones —esta vez en el castillo de Chantilly, y no en las cataratas del Iguazú— y a un solvente reparto en el que destacaban Gérard Depardieu como François Vatel, Tim Roth como el marqués de Lauzun, Julian Sands como Luis XIV, y Uma Thurman como Anne de Montausier, dama de compañía de la reina María Teresa, para recrear el periodo cenital de la construcción del Estado de poder por un rey que disfruta de las atenciones que le prodiga su primo, el príncipe de Condé, deseoso de regresar al favor regio, y quien ha tomado a su servicio a François Vatel, antiguo maestro de ceremonias y cocinero jefe de Nicolás Fouquet.

Vatel sabe que está en posesión del más excelso de todos los poderes: «el poder de crear, de asombrar». Pero su problema es que está empeñado «en la búsqueda de lo absoluto, lo sublime, lo perfecto». Como Descartes, sabe también que «ningún alma es tan débil que no pueda dominar las pasiones». Pero el afán de perfección, siguiendo la aguda observación de Morand, se convierte en un ideal que tortura a Vatel, que absorbe sus energías. Al final de *La toma del poder por Luis XIV*, de Rossellini, el rey estaba sólo. Al final de *Vatel*, de Joffé, el maestro de ceremonias se siente indigno de sobrevivir al fracaso.

En el caso de *La pasión del rey (Le roi danse)*, Gérard Corbiau de nuevo regresaba a la música de la Francia del *Grand Siècle* que, con Marin Marais como personalidad conductora, había protagonizado *Todas las mañanas de mundo (Tous les Matins du Monde)*, 1993. En esta ocasión, la mirada sobre el Estado de poder la arroja un músico de origen florentino, Jean-Baptiste Lully, director de la orquesta de cámara de Luis XIV, interpretado por Boris Terral, mientras Benoît Magimel incorporaba a Luis XIV, el rey que decidía asumir la plenitud del ejercicio del poder real tras su acceso a la mayoría de edad.

Pero el planteamiento de la película de Corbiau, partiendo de la novela de Philippe Beaussant, iba mucho más allá de la realizada por Rossellini con el mismo supuesto de partida. El Luis XIV de Corbiau no únicamente asume todos los resortes del poder político, y supera los hábitos indumentarios de rai-gambre austro-borgoñona. El joven rey Luis sabe que el primer escenario de poder es él mismo, y decide mostrarse en toda su majestad, elevándose sobre los tacones que incorpora a su calzado Lully, para mostrar el vigor y la determinación de su proyecto político absoluto danzando ante la Corte. Luis XIV entiende que el Estado de poder es una obra total, un programa integral de gobierno que conjuga el control de las finanzas y las instituciones, o la hegemonía continental, con el florecimiento de todas las formas del arte y de la creación en torno a su propio proyecto político. Por eso acude al genio de Molière, interpretado por Tcheky Karyo, o a la creatividad de Lully.

Se diría que Luis XIV, mecenas de todas las artes, consciente de la relevancia de todas las manifestaciones de la escenografía del ideal político del absolutismo, procedía a realizar un postrero homenaje al modelo de liderazgo creado por Nicolás Fouquet. Un modelo transversal a todas las manifestaciones del poder, un poder que a Fouquet le permitía conquistar la belleza y el equilibrio. Luis XIV, como Olivares en España, entendía que sólo la creación de un Estado de poder daría sentido a una Monarquía cuya razón de ser era el ejercicio absoluto de las facultades de gobierno.

Fouquet, Cromwell y Olivares subsisten como modelos de interpretación del poder y el Estado. Fouquet es el hombre que concibe el poder como una realidad integral, que afecta a las finanzas, pero también a la creación literaria, plástica, musical o arquitectónica; como ejercicio del gobierno, pero también de la definición de nuevos horizontes de creatividad y de innovación. Cromwell es el líder que, convencido de su carácter providencial, decide interpretar los designios divinos de manera resuelta, para elevar a Inglaterra en el concierto de las naciones. El poder es la expresión de la voluntad de Dios. No tiene límites. Y su intérprete es el Parlamento o, en su defecto, el propio Cromwell.

Olivares es la comprensión lúcida, por momentos amarga, de la naturaleza exigente, áspera, y siempre despiadada, de las responsabilidades de gobierno. Como Luis XIV en Francia, sabe que la Monarquía de España debe convertirse en un Estado de poder, soberano, independiente, y dotado de plena autonomía financiera, en donde el afán de hegemonía cobre plena entidad, más allá de la necesidad de la supervivencia. Por eso, don Gaspar de Guzmán es inteligente y lúcido, un genuino hombre de Estado. En el final de la novela de Torrente Ballester, Olivares decide enviar a Roma al padre Villaescusa. Y escribe al embajador español en Roma para asegurarse de que el fanatismo del padre capuchino no se interfiera en sus designios políticos, al menos, por un tiempo:

«El Valido acababa de escribir, de su puño y letra, un despacho que decía: "A su S. E. el Embajador de España ante la Santa Sede. Querido amigo: por las vías normales llegará a Roma, con calidad de correo del Rey y enviado especial, un fraile capuchino, fray Gaspar de Villaescusa, varón de muchas letras al que debéis tratar con el mayor respeto y alojarlo como su persona

merece. Lleva consigo un pliego que no debe llegar nunca a la curia Vaticana: vos sabréis cómo conseguirlo. En cuanto al padre, no tenemos necesidad de verlo por aquí en mucho tiempo, y, cuando por fin regrese, convendría que su adustez se hubiera templado en la experiencia de la buena mesa y de la buena cama. Debe regresar, por ejemplo, convencido de que, mejor que quemar judías, es acostarse con ellas. Todo lo cual, señor Embajador, confío a vuestra inteligencia. Soy vuestro amigo»<sup>20</sup>.

Golo Mann decía en su monumental *Wallenstein*, con certeza una de esas personalidades de la historia con argumentos dramáticos suficientes como para reclamar una pronta incorporación a la cinematografía, más allá de la mini serie que la ZDF produjo en 1978 basándose, precisamente, en la biografía elaborada por el más pequeño de los hijos varones de Thomas Mann que el militar checo «al fin se había encontrado con demasiados enemigos y ningún amigo»<sup>21</sup>. Ese fue el final de Olivares y de Fouquet. Por muchos conceptos, el de Cromwell y Luis XIV, aunque ambos dieran sentido y contenido a dos formas institucionales destinadas a la hegemonía universal, como el Estado comercial y el Estado de poder.

El cine es una privilegiada fuente de conocimiento que permite detectar el impacto de absolutismo, Estado, y poder, en nuestra cultura, en nuestra mentalidad política, y en nuestra aproximación a la historia de las formas jurídicas e institucionales. Ya lo decía Roberto Rossellini: «a través de la enseñanza visual, la historia puede moverse en su terreno y no volatilizarse en fechas y nombres. Puede abandonar el marco de la historia-batalla... Puede reconstruir no en la vertiente de la fantasía, sino en la de la ciencia histórica»<sup>22</sup>. La enseñanza visual, y la consiguiente capacidad para explorar sus fuentes científicas y sus posibilidades investigadoras, es también parte del territorio propio de la Historia del Derecho.

ENRIQUE SAN MIGUEL PÉREZ  
Universidad Rey Juan Carlos. Madrid

<sup>20</sup> TORRENTE BASTELLER, G., *Crónica del Rey pasmado...*, pp. 224-225. Pérez-Reverte, A., *Limpieza de sangre...*, pp. 125-126, incide en la recreación literaria del sentido de las políticas de Estado de Olivares: «...en su intento por conservar intacta la vasta herencia de los Austria, amén de exprimir las bolsas agotadas de los vasallos y los egoístas de los nobles, combatir en Flandes y esforzarse por quebrar los fueros de Aragón y Cataluña –lo que no es pedo de monja–, don Gaspar de Guzmán, harto de que la monarquía fuese rehén en manos de banqueros genoveses, pretendía reemplazarlos por los de Portugal, cuya limpieza de sangre podía resultar dudosa, mas su dinero era cristiano viejo, diáfano, contante y sonante. Esto enfrentó al valido con los consejos de Estado, con la Inquisición y con el propio nuncio apostólico...».

<sup>21</sup> MANN, G., *Wallenstein*. Barcelona. 1978, pp. 850 y 890.

<sup>22</sup> ROSSELLINI, R., *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo. Escritos sobre cine y educación*. Barcelona. 2001, p. 147.