

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN FÍLMICA DE ENRIQUE VIII: *THE PRIVATE LIFE OF HENRY VIII* (1933)

Andrés Ávila Valverde
Universitat de València

Resumen: Los Tudor son una de las dinastías más icónicas de la historia, despertando el interés no solo de la pintura sino también del cine. Esto es debido tanto al dramatismo de su historia como a su vinculación con el discurso histórico-nacional del Reino Unido. De este modo, la gran cantidad de contenido audiovisual dedicado a los Tudor anima a descubrir cuáles han sido las características compartidas y cuál es la base sobre la que se ha creado dicho contenido. El presente estudio se centra en la construcción visual de la imagen fílmica del rey Enrique VIII (1491-1547) a partir del análisis de la película británica *The Private Life of Henry VIII* (1933) del director húngaro Alexander Korda (1893-1956). Esta investigación ha sido posible gracias a la dependencia entre el audiovisual contemporáneo y la imagen del monarca, creada en el siglo XVI por Hans Holbein el Joven (ca. 1497-1543), así como de la interpretación que tanto la historiografía como la literatura han hecho de la misma. Con todo ello, la obra de Korda, inserta en la continuidad y variación de la imagen del monarca, supone una interpretación propia tanto de los sucesos pretéritos del pasado como de los vestigios visuales y arquitectónicos que de este nos han llegado.

Palabras clave: Tudor, cine clásico, Enrique VIII, Alexander Korda, Cultura Visual.

The construction of the film image of Henry VIII: *The Private Life of Henry VIII* (1933)

Abstract: The Tudors are one of the most iconic dynasties in history, sparking interest not only in painting but also in cinema. This is due both to the drama of its history and to its connection with the national-historical discourse of the United Kingdom. In this way, the large amount of audiovisual content dedicated to the Tudors encourages discovering what the shared characteristics have been and what is the basis on which such content has been created. This study focuses on the visual construction of the filmic image of King Henry VIII (1491-1547) based on the analysis of the British film *The Private Life of Henry VIII* (1933) by the Hungarian director Alexander Korda (1893-1956). This research has been possible thanks to the dependence between the contemporary audiovisual and the image of the monarch, created in the 16th century by Hans Holbein the Younger (ca. 1497-1543), as well as the interpretation that both historiography and literature have made of it. With all this, the work of Korda, which is inserted in the continuity and variation of the image of the monarch, supposes a proper interpretation of both the past events and the visual and architectural vestiges that we have received.

Key words: Tudor, Classical Cinema, Henry VIII, Alexander Korda, Visual Culture.

Data de recepció: 22 de febrer de 2021 / Data d'acceptació: 29 de març de 2021.

CINE Y NACIÓN BRITÁNICA

El interés mostrado por parte del audiovisual contemporáneo hacia los Tudor se debe a que esta dinastía conforma uno de los pilares básicos del relato histórico-nacional de Inglaterra y, en menor medida también del Reino Unido. Siguiendo lo establecido por B. Anderson (1991), M. Billig (1995), E. Hobsbawm y T. Ranger (1995) y, a través de la historia cultural y las identidades nacionales, E. Shohat y R. Stam (2002) destacaron cómo las películas de ficción habían heredado el papel social de la novela decimonónica respecto a los imaginarios nacionales, transmitiendo un mismo sentido del tiempo, situando acontecimientos en una línea temporal hacia una conclusión y conformando un modo de pensar históricamente sobre la supuesta historia nacional. Alimentado por un público receptivo a estas producciones cinematográficas, el cine se convirtió en productor activo de identidades y sus historias narradas han jugado un papel clave en la naturalización de estos discursos. En el caso de Reino Unido, A. Higson (1995) teorizó sobre la relación entre los medios de comunicación y las representaciones de su pasado nacional. Una identidad, la británica, moldeada e influenciada profundamente por la larga historia de dominio inglés y cuya identificación múltiple se basa en el protestantismo. En este proceso de creación identitaria, la recreación cinematográfica de la historia favoreció su legitimación gracias a referentes establecidos en la tradición cultural convencionalizada. Es por ello que el análisis y conocimiento de estos referentes se torna imperativo, más si cabe en un mundo saturado por imágenes donde cada vez más nuestra percepción del pasado es moldeada por el medio en el que se nos presenta, ya sea el cine, la televisión o Internet.

LOS TUDOR EN EL AUDIOVISUAL CONTEMPORÁNEO

La historia de los Tudor ha dado lugar a numerosas obras audiovisuales, pero estas no han despertado el interés académico. *The Private Life of Henry VIII* (Alexander Korda, 1933) es la única excepción, propiciada por su inclusión dentro del relato historiográfico (Greg Walker, 2003). Igualmente, ha sido relevante la labor de catalogación del audiovisual dedicado a los Tudor realizada por Sue Parrill y William B. Robison (2013). Ahora bien, nuestro objeto de interés son, en concreto, las fuentes histórico-artísticas, –tanto arquitectónicas como pictóricas–, a través de las cuales se configuró la visualidad de uno de los primeros ejemplos del cine moderno y la obra fílmica que más influencia ha tenido en la construcción de la imagen fílmica de Enrique VIII. Sin embargo,

el interés por los Tudor lo hallamos desde el desarrollo de la tecnología cinematográfica con *The Execution of Mary Queen of Scots* (Alfred Clark, 1895), una película que sorprendió a los espectadores gracias al empleo de *stop-action substitution*, hasta las últimas décadas con producciones como *The Tudors* (Charles McDougall *et al.*, 2007-2010) o *Mary Queen of Scots* (Josie Rourke, 2018). Durante más de cien años, se han producido documentales, miniseries, películas televisivas y superproducciones fílmicas que abarcan una amplia gama de calidad artística y precisión histórica.

La andadura en el cine del segundo de los monarcas Tudor comenzó con *Henry VIII and Catherine Howard* (director desconocido, 1910) y *Henry VIII* (Will Barker, 1911), la primera adaptación conocida de la obra homónima de Shakespeare, con Arthur Bouchier como rey. En Francia encontramos *Henry VIII et Jane Seymour* (director desconocido, 1912) y en Alemania *Anna Boleyn* (Ernst Lubitsch, 1920), lanzada en Estados Unidos con el título de *Deception*. Trece años después, el cine británico sorprenderá al público internacional con *The Private Life of Henry VIII* (1933), tan sumamente popular en los Estados Unidos que se convirtió no solo en el primer éxito británico en triunfar en este mercado, sino en el primer filme extranjero en ser nominado al Oscar a Mejor Película y que permitió a Charles Laughton ganar la estatuilla a Mejor Actor por su interpretación del rey (Glynn, 2016, 312-313).

Como es común en el cine de historia, estas producciones se basaron en referentes contemporáneos a Enrique, elementos arquitectónicos y pictóricos que establecieron las bases de la construcción tanto de los personajes de las películas como de los decorados escenográficos. Es por ello que nuestro interés se ha centrado, igualmente, en el diseño global de la producción –decorados contruidos o naturales, vestuario, maquillaje, etc.– y en lo referente al componente humano –reparto y dirección–, los cuales intentan reconstruir, en películas de temática histórica, un determinado ambiente de época, actuando como un elemento articulador de significados.

Si bien, el cine se muestra como el medio más idóneo para atraer grandes audiencias al conocimiento histórico, su corrección obliga a cierta correlación con el relato y con aquello asumido como propio de cada época, obligando a los cineastas a un importante trabajo heurístico. No obstante, los filmes dedicados a Enrique VIII son, ante todo, un drama histórico, formando parte de la conflictiva relación entre el celuloide y el trabajo tradicional del historiador. Ya M. Ferro (2003) estudió el cine como medio de reconstrucción de la historia, al igual que P. Sorlin (1980), quien insistió en el hecho de que los filmes históricos reflejaban más bien el momento en que eran realizados. Por su parte, Robert A. Rosenstone (2006) ha trabajado en pro de un equilibrio entre la necesaria seriedad investigadora y la toma en consideración por los historiadores

de las aportaciones que pueden derivarse de un correcto uso de la imagen animada. Hollywood marcó las pautas para un tipo de cine histórico donde la historia se reducía a dramas de pasión o aventuras en un pasado lejano. Una producción industrial y comercial dirigida a públicos masivos que contribuyó a difundir y consolidar una serie de estereotipos en el imaginario colectivo occidental. Estas superproducciones de presupuestos elevados priorizaron los decorados, el vestuario y la labor de los actores por encima de la fidelidad histórica. La primacía de la emoción, más próxima al melodrama que al ensayo histórico, llevó al cine de historia a asumir las leyes tradicionales del espectáculo cinematográfico, como la historia de amor o el tradicional *happy-end* (Monterde; Masoliver; Solá, 2001, 83-108).

La génesis del cine histórico británico se encuentra en la literatura y en el teatro, los cuales enfatizan determinados momentos de la trama y presentan grandes personajes ante situaciones de impacto. Este modelo está asociado a la tradición shakespeariana, tanto por la gran cantidad de versiones fílmicas de sus obras como por su influencia en numerosos filmes sobre la historia de Inglaterra: *The Private Life of Henry VIII*, *Fire Over England* (William K. Howard, 1937), *The Lion in Winter* (Anthony Harvey, 1968), *A Man for All Seasons* (Fred Zinnemann, 1966), *Anne Of The Thousand Days* (Charles Jarrott, 1969) o *Cromwell* (Kenneth Graha Hughes, 1970). Estas adaptaciones literarias, comedias de costumbres y películas históricas fueron etiquetadas por A. Higson (1995) como *heritage films* y su ejemplo más conocido es *Chariots of Fire* (Hugh Hudson, 1981).

Estas referencias argumentales y formales a un tiempo pasado no ocultan su significado contemporáneo, desde la selección del tema hasta su tratamiento y el modo discursivo son decisiones condicionadas por el momento de la producción. En palabras del propio A. Higson (1995, 47): “este pasado imaginario se construye a partir de lo que se echa en falta en el presente. La nostalgia utiliza esta imagen del pasado para establecer un diálogo con el presente”. En este diálogo, el filme tiende a reafirmar las ideas históricas del espectador, motivo por el cual se suelen explotar temas ya exitosos y, en ocasiones, se traducen en un rígido y verosímil filme histórico.

***THE PRIVATE LIFE OF HENRY VIII*, ALEXANDER KORDA (1933)**

The Private Life of Henry VIII, la adaptación fílmica más conocida de la vida de Enrique VIII, es considerada un clásico del cine británico y su estreno en 1933 fue todo un éxito. Alexander Korda dirigió y produjo este drama histórico de 90 minutos, cuyo guion es de Lajos Biro y Arthur Wimperis; la fotogra-

fía, en blanco y negro, de George Périnal y la música estuvo a cargo de Kurt Shroeder. Respecto al argumento, este fue centrado en las últimas cuatro esposas del monarca: Juana Seymour, Ana de Cléveris, Catalina Howard y Catalina Parr, mucho menos abordadas por el teatro o la literatura si lo comparamos con al famoso divorcio o la ruptura con la Iglesia de Roma. El reparto estuvo repleto de estrellas del momento: Charles Laughton representó a Enrique VIII; Merle Oberon a Ana Bolena; Wendy Barrie a Juana Seymour; Elsa Lanchester a Ana de Cléveris; Binnie Barnes a Catalina Howard y Everley Gregg a Catalina Parr.

UN DIRECTOR INTERNACIONAL

El húngaro Alexander Korda (1893-1956) se formó en París y comenzó en el cine mudo con *A becsapott újságíró* (1914). Tras la Primera Guerra Mundial, se instaló en Alemania, donde rodó *Tragedy in the House of Habsburg* (1924) y *A Modern Dubarry* (1927), en las que trabajó con su esposa, la actriz Maria Farkas. El matrimonio se trasladó a Hollywood, allí Korda realizó *The Private Life of Helen of Troy* (1927). A la crisis del cine mudo se sumó la Gran Depresión, por lo que volvió a Francia contratado por los estudios de la Paramount hasta 1932, momento de su nombramiento como representante en el Reino Unido. Allí fundó, junto a sus dos hermanos –el director Zoltan y el decorador Vincent– y el guionista Lajos Biró, la productora London Films desde la que dirigió sus producciones más importantes de la década de 1930, entre las que destacan *The Private Life of Henry VIII* (1933) o *The Private Life of Don Juan* (1934). Con la primera, Korda logró una producción cinematográfica de prestigio internacional que recaudó diez veces más del coste de producción y logró que su compañía se convirtiera en la única productora británica capaz de competir con los gigantescos estudios estadounidenses (Kulik, 1975, 96-97).

UNA BIOPIC EN CLAVE DE HUMOR

The Private Life of Henry VIII destaca especialmente por ser una *Biographic Picture* en clave de humor, un género estrechamente relacionado con el histórico, que suele dedicarse a personas memorables y tiende a la espectacularización de la historia y la monumentalización de las personalidades. Además, para atraer a grandes masas suele renunciar al rigor histórico y potenciar los aspectos más escabrosos o sensacionalistas de las vidas de los retratados (Monterde; Masoliver; Solá, 2001, 80-81). Argumentalmente, el filme se centra en

la vida privada de Enrique VIII, mostrando sus últimos matrimonios, su búsqueda de un heredero varón y cómo su corte lidió con sus diferentes estados de ánimo, mostrando una vida cortesana tan distendida y desprovista de tensión que resulta poco creíble. La política pasa prácticamente desapercibida, excepto por la intención de construir barcos para defender Inglaterra, exclamando que “Dejarnos sin vigilancia nos costará Inglaterra”. En este comentario, se aprecia cierta preocupación por el creciente rearmamento de Alemania y reflejaría, más bien, la política exterior británica de los años 30. En su origen, el filme planeaba únicamente tratar el matrimonio entre el rey y Ana de Cléveris, pero a medida que el proyecto crecía, la historia fue re-modelada para acabar abarcado hasta cuatro de las seis esposas, obviando a Catalina de Aragón, que ni siquiera aparece, y a Ana Bolena, que tan solo lo hace unos instantes antes de su ejecución.

Esta biografía fue también la primera comedia en trascender las fronteras de Gran Bretaña gracias al guion conjunto del dramaturgo húngaro Lajos Biró y el humorista inglés Arthur Wimperis. Algunas escenas son especialmente significativas en este sentido. Al inicio del filme encontramos una yuxtaposición irónica con Ana Bolena en el cadalso y Juana Seymour en sus aposentos exclamando al unísono “qué hermoso día”. No obstante, el episodio más famoso del filme muestra a Enrique VIII, sentado en su trono, despellejando un enorme pavo y divagando con la boca llena: “hoy en día ya no hay delicadeza. No hay consideración por los demás. ¡El refinamiento es cosa del pasado!”—momento en el que procede a eructar y a tirar los restos tras de sí (ilustración 1). Esta escena caló hondo en la imagen fílmica del monarca, aunque diste enormemente de lo que sabemos sobre él. A. Weir señala que, “por regla general, Enrique no cenaba en los grandes salones de sus palacios y sus modales eran muy refinados, como exigía la etiqueta de su corte. De hecho, era un hombre muy exigente y, para su tiempo, inusualmente obsesionado con la higiene. En cuanto a su relación con las damas, hay muchas evidencias, pero la mayoría de ellas son fragmentarias, porque Enrique era mucho más discreto de lo que hemos querido creer” (1991, 10). Estos son solo dos ejemplos superficiales de cómo la verdad sobre las figuras históricas puede distorsionarse.

Tras la muerte de Juana Seymour en el parto del anhelado heredero varón, Eduardo VI, el rey se muestra reticente a un cuarto matrimonio, exclamando: “¿Qué soy, un toro de cría?!”. Además, en la noche de bodas con Ana de Cléveris y ante la nula atracción hacia ella, Enrique suspira: “Las cosas que he hecho por Inglaterra”. En este encuentro, la joven gana su divorcio en una partida de naipes y el rey llega a afirmar que ha sido “la chica más agradable con la que me casé”. Posteriormente, dispuesta a convertirse en reina, Catalina Howard enamora al monarca, pero sus relaciones con Culpeper la llevan al cadalso. Por último, Ana de Cléveris le recomienda unirse a Catalina Parr, a la



Ilustración 1. Enrique VIII (Charles Laughton) devorando un muslo de pollo. Fotograma de la película *The Private Life of Henry VIII*.

que un Enrique anciano encuentra especialmente molesta, pues no es una mujer tan sumisa como las anteriores. En el soliloquio final, dice: “seis esposas y la mejor de ellas es la peor”.

Los personajes femeninos, cuya imagen requeriría otro estudio en profundidad, se muestran como un gran coro alrededor de Laughton (ilustración 2), quien resulta, constantemente, ser el centro de todas las escenas. Ahora bien, la carga visual del monarca dista en gran medida de aquella que se nos muestra de sus mujeres. Sin embargo, esto no ensombreció la actuación de grandes actrices como Merle Oberon (Ana Bolena), famosa por su papel posterior de Cathy en *Wuthering Heights* (William Wyler, 1939) o Elsa Lanchester (Ana de Claves), la mujer de Laughton, cuyo papel femenino resulta el más destacado (Walker, 2003, 25-26).

En su interpretación, Laughton emuló en todo momento a Emil Jannings, quien había actuado de Enrique VIII en *Anne Boleyn* de 1920. El actor suizo fue el primero en impregnar de un peligroso carisma al monarca, propenso a



Ilustración 2. Fotografía de las actrices y el actor principal de *The Private Life of Henry VIII*. En orden: Binnie Barnes (Catalina Howard); Elsa Lanchester (Ana de Cléveris); Charles Laughton (Enrique VIII); Merle Oberon (Ana Bolena); Wendy Barrie (Juana Seymour) y Everley Gregg (Catalina Parr).

alternar ataques de alegría y agresión tiránica. Un hombre que encarnaba prácticamente los siete pecados capitales, especialmente la gula, la lujuria y la ira (ilustración 3), representando una amenaza para las mujeres a las que perseguía y con una actitud dominante hacia Ana Bolena. Toda esta compleja imagen del monarca supuso también una de las primeras muestras en las emociones humanas de un rey en el cine a través de sus defectos y bajas pasiones (Del Castillo; Martínez, 2003, 48).

Estos toques distintivos recogidos por Laughton se muestran en las escenas donde ambos representan un Enrique VIII que come de forma grotesca y se comportan de manera infantil y caprichosa. Este convencionalismo se mantiene en la cultura popular y lo encontramos en la versión de la celeberrima serie de



Ilustración 3. Enrique VIII (Emil Jannings), mostrando el apetito voraz del rey. Fotograma de la película *Anne Boleyn*.

animación *The Simpson* (Mike B. Anderson, 2004), concretamente en el episodio *Margical History Tour* de la decimoquinta temporada, donde Homer Simpson interpreta exactamente igual a Enrique VIII. El físico imponente de Laughton y Jannings se basó en las poses holbeinescas, extraídas directamente de los retratos del rey, siendo *Anne Boleyn* (Ernst Lubitsch, 1920) la primera en lograr un parecido casi exacto. Sin embargo, la interpretación de Laughton destacó por ser más refinada, compleja e irónica, al interpretar al monarca como un personaje simpático y comprensivo, a merced de mujeres manipuladoras. Resultó tan vulnerable y sentimental como tempestuoso y vulgar; a la par que inmaduro, infantil, torpe y cómicamente avergonzado por la perspectiva de la compañía del sexo opuesto. Por todo ello, el actor británico ha sido quien mayor éxito ha alcanzado a la hora de crear el canon cinematográfico para la imagen de Enrique VIII en la gran pantalla y su extraordinaria interpretación sirvió de base a otros actores que posteriormente dieron vida al monarca como Keith Michell, Richard Burton, James Robertson, Robert Shaw o Charlton Heston (Doran; Freeman, 2009, 120). Esta versión de un Enrique VIII glotón, arbitrario, engréido, infantil, mujeriego y despiadado que al final sufre por amor, fue la que permitió a Laughton

lograr el Oscar (Stockham, 1992, 15). Posteriores dramas fílmicos sobre la vida de Enrique y sus seis esposas enfatizarán aspectos agresivos de la personalidad del rey o las presiones políticas que lo llevaron a casarse hasta en seis ocasiones, mas esta película optó por navegar entre lo trágico y lo burlesco, incidiendo en la faceta autocrática y concupiscible de Enrique VIII, por encima de sus valores intelectuales y políticos, obviando la vasta cultura del monarca, su sólida instrucción teológica y el respeto que le inspiró el arte.

El éxito a la hora de la caracterización de Enrique VIII residió en el hecho de que se escogieran como referente los mejores ejemplos pictóricos, los cuales coincidan cronológicamente con la etapa de la vida de Enrique VIII que se quería reconstruir en el cine. El uso de la pintura por parte del audiovisual ha sido siempre muy variado, desde la referencia directa a cuadros explícitos hasta los *tableaux vivants* (Ortiz, 2007, 13-14). Sabemos que Hans Holbein el Joven (1497-1543) se estableció como pintor de cámara del rey a partir de 1536, año en el que Ana Bolena fue ejecutada. Los cambios políticos, intelectuales y espirituales que resultaron de la Reforma redefinieron la posición del rey y derivaron en nuevos recursos formales, empujando a Holbein a la creación de una nueva imagen de realeza que perduraría en el tiempo. El artista alemán contribuyó de una manera decisiva y duradera al retrato áulico, estimándose que ejecutaría unas 150 obras, tanto a tamaño real como en miniaturas. Asimismo, son numerosos sus diseños preliminares repletos de detalles sobre joyas y vestimentas, –ilusiones de terciopelo, pelaje, plumas, textil y cuero– (Howarth, 1997, 218-224). La intención, por parte del director artístico Vincent Korda, de basar en su totalidad la construcción fílmica de la imagen del monarca en la codificación previa de Holbein fue todo un acierto. De este modo, la similitud entre los retratos y Laughton lo observamos en el énfasis de los numerosos primeros planos (ilustración 4) que coinciden con retratos significativos como el que encontramos en la Colección Thyssen y que data de circa 1536 (ilustración 5). La efigie del monarca de medio cuerpo, ataviado con ricos ropajes, se proyecta hacia fuera, a través de unos anchos hombros que sobresalen del marco.

Los rasgos fisonómicos característicos de Enrique VIII serán transmitidos en imágenes posteriores, la más importante de ellas es la conocida como *Mural de Whitehall* (ilustración 6), que implicó la creación de una pose que marcó un antes y un después en el retrato real. Ubicado en la Cámara Privada de Whitehall, funcionaría a modo de galería dinástica con un marcado carácter memorial, conciliando las exigencias de verosimilitud del retrato moderno con la noción de continuidad y pertenencia a un grupo, propio de las series icónicas medievales (Starkey, 1991, 61).



Ilustración 4. Primer plano de Enrique VIII (Charles Laughton). Fotograma de la película *The Private Life of Henry VIII*.



Ilustración 5. Hans Holbein, *Enrique VIII*, ca. 1537. Óleo sobre tabla. 28 x 20 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

En este mural se encontrarían los padres de Enrique VIII, Enrique VII e Isabel de York, por encima del propio monarca y su tercera esposa, Juana Seymour. Las dos parejas, en una composición piramidal, flanquean un altar frente a una logia con detalles clásicos *alla romana*. Este fondo arquitectónico está formado por dos nichos venerados y un arco central, divididos por pilastras compuestas sobre las que descansa un friso de tritones y sirenas. Además, una inmensa alfombra turca cubre toda la superficie, una muestra de riqueza y esplendor recurrente en los retratos de cuerpo entero realizados por el propio artista. Tanto a Juana Seymour como a Isabel de York se les otorga un rango elevando, propio de aquellas que dieron con su descendencia legitimidad y permanencia a la dinastía. Sin embargo, están subordinadas a sus esposos y su inferioridad se enfatiza porque no mantienen la mirada al espectador y encierran sus manos sobre sí mismas. En contraste, Enrique VIII resulta la figura más voluminosa, con las piernas abiertas, los pies firmes, estático y jactancioso. Su energía latente choca con la pasividad del resto de figuras. Holbein se basó en retratos previos de Enrique VII e Isabel de York, mientras que los de Enrique VIII y Juana Seymour son originales, conservándose un fragmento del dibujo preparatorio en la National Portrait Gallery (Howarth, 1997, 79-89). La finalidad de esta obra fue conmemorar la continuidad y el triunfo del gobierno de padre



Ilustración 6. Copia del *Mural de Whitehall* de Holbein, Remigius van Leemput, ca. 1667. Óleo sobre lienzo, 88,9 x 99,2 cm. The Royal Collection, Londres.

e hijo y la inscripción del altar ensalza, cual héroes, las hazañas de ambos que lograron apagar los fuegos de la guerra civil y otorgaron a su pueblo una paz duradera. Además, Enrique VIII buscó enfatizar la naturaleza fecunda de su dinastía, ya que el verdadero motivo final de su comisión en 1537 fue la muerte de Juana Seymour (Strong, 1995, 23).

La gran cantidad de reproducciones de este retrato se debió al valor emblemático que adquirió, convertido en una de las imágenes prototípicas de los Tudor y en el retrato más célebre de todos los monarcas británicos. Esta pose formal de Enrique VIII, como emperador y caballero, derivaba de la tradicional fórmula del héroe desarrollada en la Florencia del siglo XV. No obstante, esta

efigie no se acompañó de ningún atributo real como la corona, la espada, el cetro o el orbe. Su condición de majestad se mostraba a través de su imponente postura, soberbia y agresiva, con las piernas arqueadas, firmemente apoyadas, y la mirada desafiante dirigida al espectador. Los brazos en jarra, como los de un guerrero y en una mano unos guantes, mientras que en la otra ostenta una suntuosa daga. Apreciamos la riqueza de sus vestiduras a través de los minuciosos detalles de su jubón acuchillado, su calzón y sus medias altas, además de sus zapatos de terciopelo y su gorro plano con penacho, adornado con joyas. En definitiva, Holbein enfatizó la solemnidad del personaje, creando una imagen de majestad idealizada con un potente valor icónico que tenía por objeto deslumbrar al espectador, creando la ilusión de riqueza y poder, a modo de instrumento propagandístico. Su retrato combinó una elocuente demostración de poder y masculinidad con el lujo y la sensibilidad artística de un príncipe humanista del Renacimiento como era Enrique VIII (Weir, 1991, 19).

Laughton logró empaparse de toda la atmósfera de los Tudor en la preparación de su papel. Junto al director artístico Vincent Korda, se dedicó a recorrer Hampton Court, edificio que le inspiró tanto para la formulación del personaje que afirmó: “no puedo decir exactamente cómo llegué a mi idea de Enrique VIII. He leído mucho sobre él y pasé mucho de mi tiempo caminando por el antiguo palacio Tudor de Hampton Court, acostumbrando mi mente al lugar, a sus salones, habitaciones y claustros. Creo que fue a través de la arquitectura que formé mi idea de Enrique” (Walker, 2003, 20-21). Sus visitas fueron igualmente comunes a la National Portrait Gallery de Londres, donde estudió las diversas versiones de los retratos de Holbein y especialmente el retrato anónimo del monarca de cuerpo entero de 1537 (ilustración 7). El efecto logrado fue realmente parecido, desde su primera aparición enmarcado por un enorme arco Tudor y respaldado por un fondo neutro con la flor de lis, Laughton se había convertido en la viva imagen del Enrique VIII que creó Holbein (ilustración 8).

Esta dinámica entre el cine y la pintura es conocida como de *tableau vivant*, un recurso donde la imagen queda perfectamente diegetizada e integrada en la narración, pasando desapercibida y sin alterar el flujo narrativo propio del cine clásico (Ortiz; Piqueras, 1995, 181-188). Enrique VIII, formalmente representado como un hombre enorme e imponente, es encarnado por Laughton con un toque de humor, intentando, incluso, sin mucho éxito, caminar en la misma postura, produciendo un torpe paso y pavoneándose con las piernas rígidas. Otras obras, posiblemente estudiadas por Laughton, serían estímulos relevantes en la representación del envejecimiento del rey, gestionado espléndidamente en el transcurso de la película, tanto por las sutiles variaciones del maquillaje



Ilustración 7. Anónimo, *Enrique VIII*, ca. 1537. Óleo sobre lienzo, 238,2 x 134,2 cm. Walker Art Gallery, Liverpool.



Ilustración 8. Plano general de Enrique VIII (Charles Laughton). Fotograma de la película *The Private Life of Henry VIII*.

como por cambios en la postura del actor (ilustración 9). La imagen final del viejo rey parece haberse basado en una serie de grabados de Enrique VIII anciano que transmiten los músculos faciales caídos y la pose remilgada de las manos que Laughton adopta (ilustración 10) (Walker, 2003, 22-23).

Todo ello son ejemplos que plantean diversas formas de inspiración en la obra pictórica para la reconstrucción de un mundo pasado en el cine (Ortiz; Piqueras, 1995). *The Private Life of Henry VIII* establece una relación directa entre la imagen cinematográfica y todo su legado visual en un proceso creativo que, al igual que en la obra pictórica, intenta reproducir un espacio tridimensional a través de la *perspectiva artificialis*, hecho que la convierte en una construcción ideal y una convención cultural (Aumont, 1990). La pintura es, de este modo, la principal manifestación artística mediante la cual aproximarse al pasado y conocer la vestimenta o indagar sobre los rostros, —conscientes de que el retrato áulico estaba tanto codificado como idealizado—. Por tanto, a través



Ilustración 9. Primer plano de Enrique VIII envejecido (Charles Laughton). Fotograma de la película *The Private Life of Henry VIII*.



Ilustración 10. Peter Isselburg (Yselburg, Eisselburg), *Enrique VIII*, basado en una obra anterior de Cornelis Metsys (Massys), 1646. Papel, 237 mm x 184 mm. The National Portrait Gallery, Londres.

de lo pictórico se elabora el vestuario, el *atrezzo* o la caracterización, reconstruyendo aspectos sobre la gestualidad de los personajes representados. Gracias a esta clase de filmes, el cine demostraba su capacidad de crear la obra de arte total, una síntesis artística compuesta por la pintura, la música, la arquitectura, la poesía y la literatura.

Por lo que respecta a la arquitectura, en el cine de historia la escenografía arquitectónica es utilizada para intensificar el espectáculo y crear una atmósfera adecuada mediante elementos de *atrezzo* y fondos, logrando hacer verosímil aquello representado. En este caso, la mayor parte de la acción tiene lugar en un mismo espacio, el palacio de Hampton Court, una de las residencias más importantes de Enrique VIII y la mejor conservada. Su elección resulta coherente y la trama vuelve a concordar cronológicamente con el momento en el que el monarca ya poseía el palacio. Enrique VIII fue uno de los soberanos más preocupados por la arquitectura y gracias al impulso económico de la desamortización de los bienes eclesiásticos pudo lanzar una importante campaña constructiva a través de las instituciones de King's Works y Office of Works. Sin embargo, la mayoría de los palacios de estilo Tudor construidos por Enri-



Ilustración 11. Exterior de Hampton Court. Fotograma de la película *The Private Life of Henry VIII*.

que VIII han desaparecido parcial o totalmente. Este hecho obliga a recurrir a la arqueología y al estudio de las fuentes visuales: dibujos, diseños, grabados o plantas, a la hora de su reconstrucción. Frente a ello, el mejor vestigio conservado y convertido en todo un icono arquitectónico lo encontramos en Hampton Court, palacio de estilo Tudor que fue comprado por el cardenal y primer ministro Thomas Wolsey (h.1471-1530). Enrique VIII logrará hacerse con todos los bienes del cardenal tras su caída en desgracia. A partir de 1515, comenzaron la remodelación de todo el conjunto y, por orden de Wolsey, se construyó el *Base Court* que vemos en la película, encuadrado en un plano por un arco Tudor (ilustración 11). Su acceso se realiza a través de un foso y un gran arco decorado con pilastras de pequeños capiteles y bajorrelieves de tracería en el dintel y las enjutas (Thurley, 2003, 14-21).

Toda la fachada está formada por un cuerpo principal delimitado por torrecillas octogonales. Como prelado papal, Wolsey apostó de forma directa por una decoración italianizante a partir de una serie de tondos de terracota vidriada



Ilustración 12. Decoración conocida como *diaper-work* en el interior de una estancia. Fotograma de la película *The Private Life of Henry VIII*.

que muestran los bustos de emperadores romanos realizados por el escultor italiano Giovanni da Maiano, ca. 1521. El ladrillo rojo del exterior se mejoró con patrones conocidos como *diaper-work*, recurso que encontramos en los decorados de la película, apreciable en supuestos interiores del palacio (ilustración 12) (Thurley, 2003, 26).

Alexander Korda grabó los exteriores *in situ*, pero los interiores requirieron de su reconstrucción en plató. Vincent Korda logró una reproducción exacta del *Great Hall*, donde se registraron repetidas escenas de banquetes (ilustración 13). Este salón, originalmente construido por orden de Wosley, fue sustituido en 1530 por el actual diseñado por James Nedeham. Su techo de madera es uno de los mejores ejemplos de *hammerbeam*, realizado en su totalidad por artistas ingleses con un trazado gótico, aunque con un ornamento italianizante de labrados, dorados y policromados (ilustración 18). Las paredes de este espacio solían estar cubiertas por ricos tapices, destacando la serie dedicada a la historia de Abraham (Thurley, 2003, 223-224). En el filme, grandes lienzos cubren todos los muros y representan una serie de edificios medievales. Este espacio fue el lugar adecuado para el complejo ceremonial de la corte Tudor, cuyo fin



Ilustración 13. Recreación del 'Great Hall'. Fotograma de la película *The Private Life of Henry VIII*.

consistía en ensalzar la imagen del rey. Todo este auge constructivo constituyó un pilar de la política de un rey que necesitó mostrarse y comunicarse tanto con sus súbditos como con los extranjeros, a los que debía impresionar con todo tipo de exhibiciones de magnificencia (Weir, 2001, 36).

De este modo, hemos podido comprobar como la visualidad fílmica de *The Private Life of Henry VIII* se construye en base a los referentes más conocidos y mejor conservados del periodo concreto de la vida de Enrique VIII que se quiso mostrar. La caracterización de Laughton, en relación con los retratos de Holbein, fue uno de los mayores éxitos de la película y coincidía perfectamente con la década de 1530, durante la cual fueron realizados. De igual manera que lo fue la elección de mostrar un único espacio arquitectónico, como Hampton Court, ya sea en la utilización de sus exteriores o la reconstrucción de sus interiores. Este palacio se convertía así, en un agente más de la trama, aportando, a través de diferentes tipos de encuadres, un gran significado simbólico. Debido a su fácil identificación, esta arquitectura y retratística ayudaron a captar el interés del espectador y, tal y como fueron dispuestas en todo este proceso, se demostró un gran respeto en su utilización como fuentes visuales y arquitectónicas.

LA EFIGIE REGIA DE ENRIQUE VIII A TRAVÉS DEL AUDIOVISUAL CONTEMPORÁNEO

A grandes rasgos, la continuidad y variación de la efigie regia de Enrique VIII a través del audiovisual contemporáneo ha respondido a dos dinámicas, una más clásica, encarnada por la estela que dejó Laughton, y otra más próxima al espectador posmoderno conformada en las primeras décadas de nuestro siglo. En *Anne of the Thousand Days* de 1969, Richard Burton interpretó al rey como un hombre impulsado por el deseo carnal y la necesidad de un heredero varón y, el año siguiente, se estrenó un drama de la BBC, titulado *The Six Wives of Henry VIII* (Naomi Capon y John Glenister, 1970), una serie de seis partes que, por primera vez, incluía a todas las esposas del monarca y mostraba su proceso de envejecimiento. Este éxito, aclamado por el público y la crítica, permitió al actor australiano Keith Michell ganar un Emmy y un BAFTA por su papel principal. Con la esperanza de duplicar el éxito de la serie en la gran pantalla, en 1971, EMI Film Productions se propuso hacer una versión cinematográfica de la misma, titulada *Henry VIII and His Six Wives* (Waris Hussein, 1972) (Parrill; Robison, 2013, 5-19).

Ya en el siglo XXI, encontramos la obra televisiva *Henry VIII* (Pete Travis, 2003), escrita por Peter Morgan y protagonizada por Ray Winstone como Enrique. En todos los ejemplos anteriormente citados, la imagen del monarca comparte numerosos rasgos con aquella convencionalizada por Laughton. Sin embargo, a partir de ese mismo año con otra producción de la BBC, *The Other Boleyn Girl* (Philippa Lowthorpe, 2003) que presenta a Jared Harris como Enrique VIII, comienza a mostrarse un cambio de paradigma. Su versión fílmica es mucho más conocida, *The Other Boleyn Girl* (Justin Chadwick, 2008), debido a que Eric Bana actuó como Enrique VIII junto a Natalie Portman y Scarlett Johansson como Ana y María Bolena. Ambos audiovisuales se basan en la novela de Philippa Gregory (2001). La polémica elección de Bana como rey respondería principalmente al hecho de que, en el momento en el cual se englobaba la trama, Enrique VIII todavía era joven y vigoroso. Ahora bien, su actuación queda reducida a un hieratismo absoluto a través del cual enfatiza la masculinidad del personaje.

En esta línea, la serie más relevante a nivel internacional de los últimos años ha sido *The Tudors* (2007-2010), cuyo éxito se debe a su acierto a la hora de representar este período de forma atractiva para un público posmoderno. Protagonizada por Jonathan Rhys-Meyers como Enrique VIII y Natalie Dormer como Ana Bolena, basa su atractivo en imágenes que sexualizan a los protagonistas, especialmente a las mujeres. A pesar de que el reparto y la actuación

fueron igualmente criticados, Meyers fue nominado a un Globo de Oro y ganó un Emmy. La producción logró atraer a un público más joven, aunque significara alejarse de la figura histórica del rey. De esta forma, para los espectadores actuales, Enrique VIII se convertía en un rey juerguista y satíromano que vivía en una bacanal corte, recogiendo, en parte, el pomposo legado de Charles Laughton, pero añadiendo una pátina de erotismo.

De este modo, vemos como estas versiones de la vida del rey han mantenido diferencias y similitudes en función de cada momento e intereses particulares. Sin participar en un discurso homogéneo, han llevado a cabo aproximaciones muy diversas, ya sea por la variación en la interpretación historiográfica, el desarrollo del lenguaje cinematográfico o las circunstancias históricas en las que fueron producidas. Por ello, la figura de Enrique VIII logró un alcance global como producto de un mercado euroamericano en el cual la cultura anglosajona es hegemónica. El canon del monarca creado por Holbein se enriqueció con el drama teatral shakesperiano y los tantos otros tratamientos teatrales, cinematográficos y televisivos, incluyendo todo tipo de formas de *spin-off* cultural que ha generado la industria de la nostalgia. Desde víctima de mujeres manipuladoras y bruto ridículo a modelo de masculinidad hegemónica, las representaciones de Enrique VIII en la gran y pequeña pantalla dicen tanto sobre nuestras percepciones del rey como la interpretación de los actores, obligados a aceptar todo este legado (Walker, 2003, 20).

A MODO DE CONCLUSIÓN

El cine nacional nos permite acceder a la sociedad que lo produce y, en el caso británico, ha existido una predilección constatada por los períodos históricos asociados con la grandeza nacional como son la época de los Tudor, la Jacobea o la Victoriana. Por tanto, mostrar la historia de los Tudor es evidenciar un período crucial para la construcción nacional de Reino Unido, en el cual se fundamenta la naturaleza de la monarquía y la esencia del protestantismo. De este modo, adaptar las historias de la monarquía a las posibilidades que ofrece el audiovisual contemporáneo contribuye a otorgar un sentido de longevidad y tradición, ya que inserta su presente nacional en una tradición nacional (Glynn, 2016, 339-340). Además, su popularidad advierte que la institución monárquica sigue siendo uno de los principios patrimoniales más duraderos de la nación británica, cuyo uso no es políticamente neutral, pues las representaciones llevan consigo una particular carga significativa sobre cómo se ha transmitido el pasado y cómo es utilizado en el presente. Por ello, estas historias y personajes, junto con sus escenarios y la posibilidad de una espléndida *mise-en-scène*, jue-

gan un papel vital en la experiencia histórica y en la proyección de la identidad nacional británica.

En este sentido, la historia de Enrique VIII y sus seis matrimonios ha sido siempre popularmente conocida, debido, según R. Strong (2019, 18), a que se trata de “uno de los pocos períodos constantes de la historia, que se enseña en las escuelas y que es fácilmente traducible al drama, posiblemente porque refleja una historia universal”. Sin embargo, como hemos visto, existe un interés desigual por los aspectos del reinado y la vida del monarca, siendo sus matrimonios y las relaciones privadas, una y otra vez, el objeto principal de estas recreaciones cinematográficas. Ahora bien, no debemos olvidar que la vida privada del monarca condicionó la propia vida política del reino, ya que los numerosos matrimonios y el anhelo de asegurar la dinastía con un heredero varón fueron en todo momento asuntos de estado. Asimismo, son pocas las ocasiones en las que se muestra una visión positiva del rey, más bien al contrario. El lugar que suele ocupar en el cine es a causa de sus matrimonios múltiples, sus ejecuciones o su egoísmo al asentar la reforma anglicana (Cornut-Gentile D’arcy, 2006, 13).

Como agente creador, *The Private Life of Henry VIII* marcó un hito en el proceso de formación de la identidad nacional británica, reafirmando, ampliando y legitimando mitos y visiones del reinado de Enrique VIII, especialmente de cara a un ámbito exterior tras su éxito (Glynn, 2016, 309-335). En este sentido, conocer el origen y el proceso de construcción de esos relatos y representaciones resulta fundamental para poder impugnar estereotipos en el contenido y el uso del tiempo histórico, así como para desnaturalizar narrativas maestras nacionales. *The Private Life of Henry VIII* de Korda supone una interpretación propia tanto de los sucesos pretéritos del pasado como de los vestigios visuales y arquitectónicos que de estos nos han llegado. Manifestaciones artísticas que merecen la consideración de documentos visuales, constituyendo una “fuente de la historia”, colaborando y formando parte de todo el amplio proceso de construcción de un imaginario colectivo sobre el pasado y, en concreto, sobre Enrique VIII que incluyó también a sus seis mujeres. Este trabajo ha pretendido aportar conocimiento sobre el cine histórico y la imagen que este creó de Enrique VIII a través de *The Private Life of Henry VIII*. Igualmente, ha ahondado en la representación fílmica de la historia y de nuestro pensamiento sobre la misma mediante imágenes visuales y discursos fílmicos, siguiendo a Rosenstone (2006, 91-108), quien afirmó que la historia que muestra el cine, más que un desafío para la historiografía tradicional, constituye un recordatorio de la imposibilidad de reconstruir el pasado tal y como sucedió, ofreciendo una oportunidad para imaginarlo de una forma más flexible o compleja.

En los años sesenta, los estudios de corte semiológico debatieron en torno a la supuesta “especificidad” del cine en relación con las demás artes. Esta de-

riva analítica no facilitó la emergencia de una conciencia capaz de entender la interdependencia que existe entre todas las artes –visuales y no visuales– en la medida en que cualquiera de ellas no es sino una respuesta histórica y tecnológica, a una pregunta que la humanidad lleva haciéndose de forma permanente, desde el principio de los tiempos: cómo y qué implicaciones tiene representar el mundo. Por ello, ha sido posible establecer una mirada crítica sobre los préstamos, intercambios y colaboraciones que se han dado entre los medios artísticos, sustentadores de la historia de las imágenes, así como reflexionar en torno a esta herencia y a los mecanismos que se ponen en marcha cuando construimos o consumimos alguna representación visual. Esta labor es cada vez más necesaria en un mundo dominado por imágenes, donde formamos nuestra idea del pasado a través del cine y la televisión, ya sea mediante películas de ficción, docudramas o series.

En este proceso, basarse en la imagen codificada de un artista como es el caso de los cuadros de Holbein nos muestra como se relaciona la pintura y el cine histórico. La relevancia de los referentes del pasado ha sido destacada atendiendo al modo en el que la imagen de Enrique VIII ha prevalecido o se ha visto alterada en el transcurso de la historia del cine. En relación con ello y, entendiendo que texto e imagen forman dos caras de una misma moneda, han sido puestos de relieve aquellos momentos claves de la trama que mayor transcendencia han tenido en nuestro imaginario colectivo. De este modo, se formó una imagen negativa del monarca, a pesar de sus muchos talentos y virtudes, propias de un príncipe del Renacimiento, como su exquisito gusto y su gran sentido de la majestad que propició la creación de la corte más magnífica jamás vista en Inglaterra (More, 2010).

No obstante, durante los cinco siglos que nos separan del momento histórico en cuestión, la verdadera personalidad del rey ha sido desdibujada por su leyenda, la cual alcanzó uno de sus momentos culminantes en la interpretación caricaturesca que de él hizo Laughton. Gracias a su interpretación y al éxito mundial que tuvo la película de Korda, Enrique VIII adquirió un nuevo papel en el audiovisual contemporáneo debido al gran parecido con las reproducciones del retrato de cuerpo entero que Holbein realizó del monarca y que lo convirtieron en una figura fácilmente reconocible tanto en la cultura popular como en los libros de historia. Estas reproducciones han grabado la imagen del soberano en lo más hondo de nuestra cultura visual, de una manera que ningún otro icono real lo ha logrado desde entonces (Walker, 2003, 18). Ahora bien, todo producto fílmico es un producto cultural y, como tal, está sujeto a los cambios que en las sociedades se producen. La elección de encarnar a Enrique VIII a través de Eric Bana y Jonathan Rhys-Meyers es síntoma de este proceso en el cual el cine posmoderno, producto de nuestra cultura hedonista, prima la be-

lleza y la juventud por encima del relato histórico. Todo ello, humaniza y permite conectar al espectador con la figura del monarca en un drama que, en ocasiones, está fuera de su control, ganando no solo la admiración, sino también el afecto de su audiencia (Glynn, 2016, 353-354). Este proceso tiene su inicio en la película de Alexander Korda y, casi ochenta años después, continúa en *The Tudors*, respondiendo a las expectativas genéricas de las audiencias gestadas sobre la vida del monarca inglés, en todas y cada una de sus posteriores contribuciones audiovisuales, creándose una mitología atractiva y cautivadora de tradición y poder.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, B. (1983): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso.
- AUMONT, J. (1989): *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*, Toulouse, Librairie Séguier.
- BAZIN, A. (1990): *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, S. A.
- BILLIG, M. (1995): *Banal nationalism*, London, Sage.
- BOLLAND, C. (2018): *Tudor & Jacobean Portraits*, London, The National Portrait Gallery.
- BOLUFER, M.; GOMIS, J.; HERNÁNDEZ, T. M. (eds.) (2015): *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- BREWER, J. S.; GAIRDNER, J.; BRODIE, R. H. (1862-1920): *Letters and Papers, Foreign and Domestic, of the Reign of Henry VIII: preserved in the Public Record Office, the British Museum, and elsewhere in England*, 20 vol, London, His Majesty's Stationery Office.
- BURKE, P. (2000): *El Renacimiento europeo: centros y periferias*, Barcelona, Crítica.
- BURKE, P. (2001): *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.
- CORNUT-GENTILLE D'ARCY, C. (2006): *El cine británico de la era Thatcher: ¿cine nacional o «nacionalista»?* , Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- DORAN, S.; FREEMAN, T. S. (eds.) (2009): *Tudors and Stuarts on Film: Historical Perspectives*, New York, Palgrave Macmillan.
- FERRO, M. (2003): *Cinema, una vision de l'Histoire*, París, Editions du Chêne.
- GLYNN, B. (2016): "The Tudors and the post-national, post-historical Henry VIII", en: Merck, M. (ed.) *The British monarchy on screen*, Manchester, Manchester University Press, 309-335.
- GREGORY, P. (2001): *The Other Boleyn Girl*, London, Harper Collins Publishers.
- HALL, E. (1809): *Chronicle (ca. 1548)*, London, J. Johnson.
- HAYWARD, M. (2007): *Dress at the Court of King Henry VIII*, London-New York, Routledge.

- HEARN, K. (1995): *Dynasties: Painting in Tudor and Jacobean England 1530-1630*, New York, Rizzoli.
- HIGHAM, C. (1976): *Charles Laughton: an intimate biography*, New York, Doubleday.
- HIGSON, A. (1995): *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*, Oxford, Clarendon.
- HOBSBAWM, E.; RANGER, T. (eds.) (1995): *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HOWARTH, D. (1997): *Images of Rule: Art and Politics in the English Renaissance, 1485-1649*, Hampshire, Macmillan Press LTD.
- KULIK, K. (1975): *Alexander Korda: The Man Who Could Work Miracles*, London, W.H. Allen.
- LANDY, M. (2001): *The Historical Film, History and Memory in Media*, New Jersey, Rutgers University Press.
- LLOYD, C.; THURLEY, S. (1990): *Henry VIII, Images of a Tudor King*, Oxford, Phaidon Press, 1990.
- MONTERDE, J. E.; MASOLINER, M.; SOLÀ, A. (2001): *La representación cinematográfica de la historia*, Madrid, Akal.
- MORE, T. (2010): *The Last Letters* [trad. Silva, Á., Barcelona, Acontilado].
- MÜLLER, C.; KEMPERDICK, S.; AINSWORTH, M. W. *et al.* (2006): *Hans Holbein the Younger: The Basel Years, 1515–1532*, Munich, Prestel.
- ORTIZ VILLETA, Á. (2007): “Paisaje con figuras: el espacio habitado del cine”, *Saitabi, revista de la facultat de geografia i història*, 57, 205 – 226.
- ORTIZ VILLETA, Á. (dir.) (2007): *Del cuadro al encuadre: la pintura en el cine*, Valencia, Col·lecció Quaderns del MuVIM.
- ORTIZ VILLETA, Á. (dir.) (2008): *La arquitectura en el cine. Construyendo una ilusión*, Valencia, Col·lecció Quaderns del MuVIM.
- ORTIZ VILLETA, Á.; PIQUERAS, M^a. J. (1995): *La pintura en el cine, cuestiones de representación visual*, Barcelona, Paidós.
- PARRILL, S.; ROBISON, B. W. (ed.) (2013): *The Tudor on Film and Television*, Jefferson, McFarland & Co. Inc.
- ROSENSTONE, R. (2006): *History on film/Film on history. History: concepts, theories and practice*, Harlow, Pearson-Longman.
- SHOHAT, E.; STAM, R. (2002): *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós.
- SORLIN, P. (1980): *The Film in History: restaging the Past*, Oxford, Blackwell.
- STOCKHAM, M. (1992): *The Korda Collection: Alexander Korda's Film Classics*, London, Boxtree.
- STRING, T.; BULL, M. (2011): *Tudorism: Historical Imagination and the Appropriation of the Sixteenth Century*, Oxford, Oxford University Press.
- STRONG, R. (1995): *The Tudor and Stuart Monarchy. Pageantry, Painting Iconography: I Tudor*, Suffolk, The Boydell Press.
- TABORI, P. (1966): *Alexander Korda*, New York, Living Books.

- THURLEY, S. (2003): *Hampton Court: a social and Architectural History*, New Haven-London, Yale University Press.
- WALKER, G. (2003): “The roots of Alexander Korda: myths of identity and the international film”, *Patterns of Prejudice*, 37, 3- 25.
- WALKER, G. (2003): *The Private Life of Henry VIII*, London, I. B. Tauris.
- WEIR, A. (2001): *Henry VIII: The King and His Court*, New York, Ballantine books.