

EL CID HISTORIA LEYENDA Y CINE

Pepe Alfaro
Pablo Pérez Rubio
(coords.)



EL
CID

El Cineclub Chaplin continúa su esfuerzo editorial para ofrecer un acercamiento al estudio y análisis de aquellos títulos que forman parte de nuestro patrimonio cultural fílmico, cuya estela permanece viva en la geografía y en la sociedad conquenses.

Ahora le llega el turno a *El Cid*, superproducción considerada uno de los grandes hitos del cine épico de todos los tiempos. Hace más de seis décadas, la localidad manchega de Belmonte acogió un rodaje que nos ha legado una colección de estampas irrepetibles, carteles y fotografías que por sí solos dan cuenta de un espectáculo tan grande como la propia historia narrada en la película de Anthony Mann producida por Samuel Bronston.

Aquella ordalía filmada a los pies de la fortaleza levantada por Juan Pacheco, primer marqués de Villena, en la segunda mitad del siglo XV quedará para siempre como el mejor *juicio de Dios* jamás visto en una pantalla de cine.

EL CID

HISTORIA, LEYENDA Y CINE

Edita

CINECLUB CHAPLIN
www.cineclubchaplin.es
cuencacineclub@gmail.com

Colabora

Diputación Provincial de Cuenca

Procedencia de las fotografías

Filmoteca de la Generalitat de Catalunya
Filmoteca Española

Coordinadores

Pepe Alfaro y Pablo Pérez Rubio

Diseño y maquetación

José Alfaro Núñez

Primera edición

Cuenca, mayo de 2023

Imprime

MG Color soluciones gráficas
Tarancón

© de la edición, Cineclub Chaplin

© de los textos, los autores

ISBN: 978-978-84-09-51222-5

DL: CU 103-2023

EL CID

HISTORIA, LEYENDA Y CINE

Pepe Alfaro y Pablo Pérez Rubio
(coords.)





SUMARIO

- 9** **Presentación**
José Luis Muñoz
- 13** ***El Cid*. La epopeya cinematográfica de un caudillo de la Edad Media**
Pepe Alfaro
- 69** ***El Cid* de Anthony Mann. Un guerrero medieval fronterizo cabalgando entre la historia, el mito y la leyenda**
Juan Antonio Barrio Barrio
- 101** ***El Cid* de Anthony Mann o la difícil conciliación entre culturas**
Éloïse Lanouette
- 117** **Otros Rodrigos, otros cantares. Presencias y ausencias del Cid en el cine**
Pablo Pérez Rubio
- 129** **Miradas sobre *El Cid*. Opinión, crítica, análisis**

Material gráfico. Las fotografías del rodaje de la película (casi en exclusiva pertenecientes a las escenas filmadas en Belmonte) que ilustran y enriquecen este trabajo proceden fundamentalmente del legado de los hermanos Gómez Grau depositado en la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, institución a la que agradecemos expresamente la labor de preservación, así como las facilidades ofrecidas para la difusión de nuestro patrimonio cultural cinematográfico. Reconocimiento extensible, asimismo, a la Filmoteca Española. La autoría de la mayor parte de las fotos corresponde a **Claudi Gómez Grau**, responsable de la foto-fija de *El Cid* junto a **Antonio Luengo**. Aunque prácticamente resulta imposible disociar el trabajo de ambos profesionales, sus nombres merecen el reconocimiento a una labor reincidentemente ignorada.

PRESENTACIÓN

José Luis Muñoz

Si hay un repertorio tópico (un mantra, en lenguaje coloquial moderno) que se repite de manera incansable en cuanto hay ocasión para ello, es el de aventurar las grandes posibilidades estéticas y paisajísticas que ofrece la provincia de Cuenca para el rodaje de películas. Quienes se dedican al oficio de gobernar y administrar la res pública conquense se muestran muy generosos en palabras a la hora de repetir tales afirmaciones, en cuanto tienen oportunidad para hacerlo, por más que la realidad de los hechos actúa de manera concienzuda para llevarles la contraria. Hubo un tiempo, no muy lejano, en que incluso se formó una especie de Cuenca Film Commission que decía asumir la coordinación y ejecución de cuantas iniciativas surgieran vinculadas a la producción de películas, entidad que se evaporó con la misma ligereza con que nació, sin dejar tras de sí, que se sepa, ninguna realidad tangible y visible.

Con ello quiero decir que las posibilidades escénicas que sin duda tiene la provincia de Cuenca, y de las que dejamos constancia expresa en una obra anterior editada por el Cineclub Chaplin, *Cuenca en las pantallas. Diccionario de Cine*, existen y han sido convenientemente utilizadas, aunque probablemente no en toda la dimensión real que sería posible y deseable. Y, sin embargo, pese a esta opinión inicial, que quizá se podría considerar en exceso pesimista, hay ejemplos extraordinariamente valiosos, algunos de ellos valorados por nosotros en otras ocasiones —*Calle Mayor*, de Juan Antonio Bardem; *El crimen de Cuenca*, de Pilar Miró— a los que ahora se une este trabajo monográfico sobre la que, con toda seguridad, ha sido la película de mayor impacto popular rodada en nuestro territorio provincial, por más que en este caso el nombre de Cuenca no tiene nada que ver a efectos

argumentales, puesto que *El Cid* no hay referencia alguna a nuestro topónimo, pero la presencia, abundante, poderosa, del castillo de Belmonte, es suficiente reclamo como para poder asegurar que esta es una película que nos pertenece de manera intensa y de la que, por ello, podemos presumir con el orgullo provinciano de lo que nos resulta muy cercano.

El título de este libro es muy significativo en cuanto a lo que ofrece y a lo que pretende. '*El Cid. Historia, leyenda y cine*' es un trabajo colectivo en el que se han implicado varios autores para comentar las variadas aristas que ofrece un tema que tiene, desde luego, un soporte histórico real, debidamente alimentado por el tratamiento legendario popular y enriquecido por una de las primeras canciones de gesta de la literatura en castellano, mimbres variados a los que modernamente se ha incorporado el cine para llevar a cabo una atractiva mezcla de esos ingredientes incorporando lo que es propio del tratamiento fílmico: la ilusión, la fantasía, el cromatismo, la inventiva narrativa, la imagen, la música. El resultado produjo en su momento una variada reacción en forma de comentarios, elogiosos o adversos, según las opiniones de cada cual, como corresponde a un terreno en que la libertad de interpretación se presta a cualquier elucubración opinable. De entonces al tiempo presente ha pasado un largo periodo que, como suele ocurrir en todo acontecimiento humano, sirve para asentar las ideas, sedimentar los criterios, repartir justicia distributiva a cada cual. Tras este proceso, *El Cid* emerge como una obra sólida, de extraordinario atractivo tanto en la estructura narrativa como en la plasmación visual, que refleja la extraordinaria personalidad del productor, Samuel Bronston, un personaje verdaderamente curioso y digno de ser estudiado mientras que el trabajo del director, Anthony Mann, queda algo difuminado, dejando la sensación de que le faltó un verdadero entendimiento de lo que realmente estaba contando (y que no era un *western*, su especialidad, aunque parece que llegó a creerlo), poniendo ambos en la voz y la personalidad de Charlton Heston la visualización del contradictorio caballero medieval, a veces noble y leal, en otras cerca del bandidaje, dejando a una Sophia Loren algo fuera de lugar la tarea de dar vida a Jimena. De fondo, presente siempre con una potencia visual admirable, el castillo de Belmonte, demostración efectiva y cierta de que sí, la provincia de Cuenca ofrece enormes posibilidades para el rodaje de películas. Lástima que no se suelen utilizar mucho, pero aquí dejamos constancia de este excelente ejemplo.



ROBERT HAGGIAG presenta **CHARLTON HESTON SOPHIA LOREN**

EL CID

con **RAF VALLONE · GENEVIEVE PAGE**
· JOHN FRASER · GARY RAYMOND · HURD HATFIELD · MASSIMO SERATO
 e con **HERBERT LOM** - Un film di **ANTHONY MANN**

Regia di Giovanni Paolucci - SUPER TECHNICOLOR
 DEAR FILM PRODUZIONE in associazione con SAMUEL BRONSTON PRODUCTIONS INC.

AVVERTENZA - In alcuni casi, l'uso di questo prodotto può essere dannoso per la salute. Per maggiori informazioni, consultare il foglio illustrativo.



EL CID. LA EPOPEYA CINEMATOGRAFICA DE UN CAUDILLO DE LA EDAD MEDIA

Pepe Alfaro

El Cid es una de esas películas cuya consideración no para de acrecentarse con el paso de los años, de forma que hoy se puede hablar sin paliativos de uno de los grandes hitos del cine épico de todos los tiempos. El último reverenciador ha sido Steven Spielberg en su película *Los Fabelman*, un nostálgico viaje de regreso al pasado que supone una declaración categórica de amor al cine, desde el momento iniciático que aquel niño descubriera en una pantalla *el mayor espectáculo del mundo*. Pues bien, en la habitación del joven *alter ego* del director, entre la selección de títulos épicos que marcaron la vida del futuro genio, aparece el cartel de *El Cid* en un nivel privilegiado, a la altura de epopeyas cinematográficas de referencia como *Ben-Hur* o *Espartaco*.

Los fabricantes de metáforas etiquetaron acertadamente al cine como una inmensa fábrica de sueños; y sin duda lo fue, pero lo cierto es que levantar algunos de aquellos sueños fue una tarea tiránica que requería la aplicación de inmensos recursos no siempre garantes del éxito de la empresa. Hasta en cinco ocasiones lo intentó Sam Bronston desde su imperio madrileño, y solo en una consiguió triunfar de forma clara e incontestable, aunque muchos cronistas resentidos, a uno lado y otro del Atlántico, se resistieran a reconocer la magnitud de *El Cid*, una epopeya ambientada en la Edad Media castellana, en los confines de un rompecabezas de

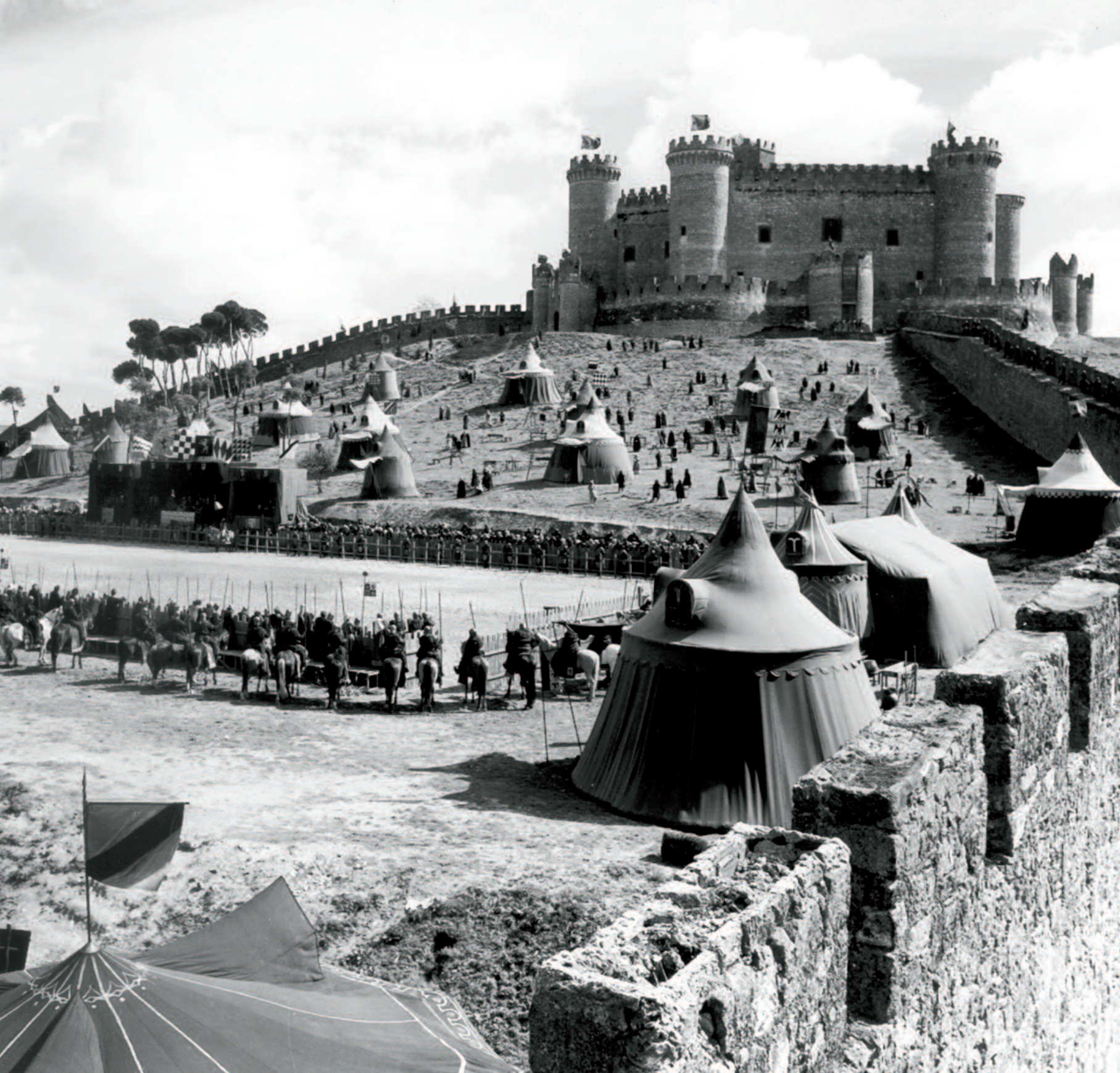
reinos, feudos y taifas con el devenir del tiempo destinados a conformar lo que hoy conocemos como España.

Al analizar desde nuestra perspectiva actual la película y su proceso creativo, lo más sorprendente es comprobar cómo una serie de personalidades tan dispares llegaron a confluír bajo la batuta soberana de Sam Bronston, reputados profesionales entre los que se encontraron estrellas y actores, artistas y artesanos, guionistas y escritores, diseñadores y decoradores, directores y ayudantes, compositores y músicos, ilustradores y fotógrafos, gestores y burócratas, publicistas y promotores, exiliados y embaucadores...; una concurrencia de egos sin fronteras en el ámbito de sus respectivas parcelas creativas, bajo una gigantesca estructura organizativa aquejada de cierto descontrol y una desordenada administración económica sin limitaciones presupuestarias. El trabajo de Bronston Productions Inc. consistió, pues, en completar un puzle maravilloso con piezas procedentes de patrones heterogéneos. En el caso de *El Cid* el resultado fue especialmente afortunado.

Más allá de su dimensión épica y de sus valores cinematográficos, lo cierto es que la película de Sam Bronston (responsable máximo de su proceso creativo) ha generado una inmensa atención informativa, reflejada en la multitud de trabajos y estudios publicados en torno a una obra cuya estela sigue siendo admirada por las nuevas generaciones de espectadores. Resulta, pues, casi imposible apuntar nuevos datos o informaciones sobre aquella doble gesta: por una parte, la historia impresa en la pantalla, por otra la peripecia excepcional del inmenso equipo de profesionales que la hicieron posible. Probablemente si existiera un *making of* de la película en muchos aspectos resultaría más fascinador que el propio film firmado por Anthony Mann, en realidad una obra colectiva resultado de múltiples confluencias artísticas difícilmente repetibles. En cualquier caso, en pocas ocasiones los aspectos puramente filmicos y las circunstancias extra-cinematográficas confluyeron de forma tan arrebatadora.

De todo ello se intentará dar cuenta, aspirando a reflejar diferentes puntos de vista, gracias tanto a los testimonios regalados por testigos de primera mano, como al trabajo de estudiosos sobre el tema cuyos textos (de unos y de otros) permanecen, mayormente, inéditos en español, y que aparecen oportunamente referenciados en la bibliografía. No se trata de aportar datos biográficos o de reseñar los trabajos de los diferentes autores, pues cualquier lector interesado puede





encontrarlos fácilmente; más bien se intenta rastrear en las raíces y las ramas de aquella colosal fábrica de películas que acabó desvaneciéndose como el humo. Al menos, su leyenda quedó impresa en celuloide para siempre, especialmente gracias a la aportación de Robert Krasker en el apartado fotográfico; su cinematografía es impresionante, explotando al máximo el juego de las ubicaciones reales, los espacios monumentales, la luz del cielo y el paisaje, todo conjugado con miles de extras moviéndose como un ejército perfectamente ordenado. Cada toma suele empezar y terminar con un plano corto, casi un retrato. Cuando Mann mueve la cámara, el encuadre mantiene composiciones admirables cargadas de información en cada momento, gracias a un uso espléndido de la pantalla ancha. Luego están los detalles, haciendo que los momentos más intensos parezcan tremendamente sencillos, basta un punto de luz para marcar el quid, como cuando el Cid se prepara para batirse con el padre de Jimena y la punta de su espada refleja un intenso brillo que parece de fuego, o el simbolismo místico del último rayo de sol reflejado por la armadura del héroe muerto como transfiguración del mito.

A partir de una serie de fuentes dispares se ha elaborado una relación especialmente singular de personajes y lugares, como si fueran las piezas de un rompecabezas que seguramente no completen el crucigrama, pero al menos ofrecen una panorámica diferente y, hasta cierto punto festiva, de un momento grandioso e irremplazable, cuando España era como un enorme erial donde brotó un bonito e ilusionante sueño, como se verá, en algunos aspectos fabricado a la medida de quienes dictaban los destinos del país.

Samuel Bronston

El 12 de enero de 1994, tras una larga pelea con el Alzheimer, fallecía en un hospital de Sacramento (California, EE.UU.) Samuel Bronston, ya entonces un nombre olvidado que volvía a ocupar momentáneamente un pequeño espacio informativo, ahora en la sección de obituarios, para desenterrar un legado fílmico con una dimensión pocas veces alcanzada. Justo un mes después, en cumplimiento de su último deseo, las cenizas de aquel forjador de ilusiones eran depositadas por su hija en el cementerio de Las Rozas (Madrid), muy cerca de donde había conse-





guido materializar un sueño colosal, sobre una España deseosa de superar el paisaje acre de una posguerra. Había nacido el 23 de marzo de 1908 en un pueblo de Besarabia, ahora integrado (siquiera eventualmente) en Ucrania, pero también había formado parte del Imperio Ruso, lo que justifica que Shmuel Bronstein (como se llamaba antes de americanizar el nombre) siempre se sintiera originario de Rusia, tal y como hizo constar en su lápida para consumir un postrer anhelo.

Sam Bronston merece figurar en el vértice de la pirámide productiva del emporio que levantó para hacer grandes películas, superproducciones nunca vistas cuya existencia va indisolublemente unida al espíritu emprendedor que las creó. A pesar de sus notables diferencias, tanto en el tratamiento del personaje como en el proceso de indagación, análisis de su legado y método de estudio, los dos libros publicados sobre la figura de Bronston coinciden plenamente en aplicar al personaje, por derecho propio, el epíteto de productor-autor. El muy documentado trabajo de Jesús García Dueñas supone un estimulante viaje emocional en pos de su peripecia vital y profesional, a través de una época singular, hasta culminar una quimera de celuloide que alcanzó los cielos, demasiado pronto esfumada en el aire cual cenizas de una torre de marfil. Por su parte, el norteamericano Mel Martin firma un libro más centrado en un recorrido, casi desde una actitud emotiva y familiar, por los títulos completados por el productor y la magnitud heroica de un trabajo sin parangón en la historia del cine; una aportación a la mitomanía *bronstoniana* hasta la fecha no editada en nuestro idioma.



Antes de recalar en nuestro país, a partir de 1958, Bronston había trabajado, bien como productor independiente y también al servicio de los grandes estudios de Hollywood, en una serie de títulos (alguno sin llegar a figurar en los créditos) que le permitieron conocer de primera mano el funcionamiento de la industria. Más tarde, una serie de circunstancias le impelieron a acercarse a nuestro país, donde encontró el medio idóneo para desarrollar sus ambiciosos proyectos cinematográficos: capacidad de los técnicos locales, ya demostrada en varias producciones internacionales filmadas aquí; costes reducidos debido a los bajos salarios; ausencia de conflictos laborales al carecer de una estructura sindical como tal; riqueza paisajística y monumental para servir de marco decorativo ideal; enormes facilidades por parte de las autoridades franquistas, que encontraron un medio oportuno para deshacerse de un pesado lastre de filiación fascista...; a todo ello

habría que añadir una importante cantidad de efectivo bloqueado por medidas proteccionistas que impedían sacarlo del país. Ya lo dijo Heston en sus *Memorias*: Bronston tenía “la cosa más rara de todas: una nueva idea”. Si no se podía sacar el dinero, se podía utilizar para hacer películas cuyo éxito permitiera reconvertir el celuloide en dólares contantes y sonantes fuera de las fronteras españolas. Desde un punto de vista puramente inversor, España se convirtió en el destino más atractivo, y probablemente fue el factor decisivo que acabaría por inclinar la balanza frente a otras opciones europeas.

Bronston quería ser como Cecil B. DeMille, hacer grandes películas que llegaran a todo el mundo, por eso se implicaba en los trabajos y se obsesionaba con los detalles, desde la contratación de los mejores profesionales en cada parcela artística hasta la construcción de los decorados y la elaboración del vestuario, así como un seguimiento del rodaje; su imagen impoluta, siempre impecablemente vestido con un traje a medida, aparece en muchas fotos en la primera línea junto a la cámara. Quienes han estudiado su legado reconocen que alcanzó a dejar una huella personal, megalómana si se quiere, en todas sus películas épicas, con una calidad de producción pocas veces igualada.

Siguiendo su pauta habitual, cuando una película se empezaba a filmar, inmediatamente se comenzaba a trabajar en el siguiente proyecto. Desde el momento que Bronston pensó en el Cid como personaje protagonista, su primer encargó fue hacerse con los derechos de dos anteproyectos españoles en torno a la figura del héroe castellano. El primero se remontaba a 1955, y pertenecía al empresario gallego Cesáreo González, que con guion de Vicente Escrivá previsiblemente sería dirigido por Rafael Gil y protagonizado por Paco Rabal junto a la actriz suiza Madeleine Fischer; el otro era una coproducción con Italia, en este caso participada por Suevia Films, para cuya dirección se barajaba el nombre de Augusto Genina, y donde figuraban como posibles estrellas internacionales nada menos que Ray Milland y Hedy Lamarr.

El documental titulado *Samuel Bronston: The Epic Journey of a Dreamer*, incluido en la edición de lujo de la película en formato DVD (The Miriam Collection, 2008), repasa los primeros años de un personaje definido como enigmático y vivaz, con una vida adornada con perspicaces ocurrencias típicas de los pioneros del cine, hasta que decidió establecer su centro de operaciones en la España de Franco.





Comenzó su actividad como un ejercicio de picaresca, y su habilidad le permitió desarrollar un sistema de ingresos único y novedoso, sin necesidad de recurrir a los grandes estudios. Sus recursos provenían de tres fuentes: la primera la formaban los inversores-benefactores (con Pierre Dupont III a la cabeza); los fondos secundarios procedían de preventas a distribuidores internacionales; la auténtica novedad consistió en que también consiguió fondos, que acabaron financiando sus producciones, mediante las comisiones por revender petróleo al gobierno español, que en muchos casos no podía comprarlo directamente por el bloqueo que sufrió el régimen de Franco. En el documental se afirma que cuando Bronston detectó las primeras señales de alarma en la estructura financiera, Paul Lazarus (ejecutivo de publicidad que trabajó para los grandes estudios) le propuso hacer en España películas de explotación (filmes de bajo coste que tratan de obtener éxito comercial rápido explotando temas de moda o de contenido más o menos morboso), pero Bronston consideró que ello podría dañar a su imagen, vinculada a un espectáculo refinado de aspiraciones artísticas y destinado al entretenimiento familiar.

Bronston dio en la diana con *El Cid*. Además consiguió implicar en sus proyectos al gobierno franquista, un cómplice interesado al servicio del productor norteamericano. Lo cierto es que la película congregaba todo lo necesario para atraer al gran público: heroísmo supremo, romance ardiente, drama intenso, batallas legendarias, conflictos personales, decorados monumentales, suntuoso vestuario... convirtiéndose en el motor financiero que permitió a Bronston consolidar su propio estudio de cine en España con el objetivo de seguir produciendo epopeyas de corte histórico. La singularidad, y cierto descontrol del sistema de producción, hace difícil establecer una cifra definitiva sobre los costes totales de la película, la cantidad más comúnmente aceptada se sitúa en torno a los siete millones y medio de dólares, aunque otras estimaciones llegan hasta los doce; en cualquier caso, el estreno de *El Cid* en Estados Unidos, donde recaudó más de 26,5 millones, supuso un estimulante revulsivo económico para los financiadores, pero muy especialmente para Bronston Productions Inc., que pudo seguir en pos de aquel sueño gigantesco. Pronto adquirieron los estudios Chamartín, los mejor dotados del país, además de unos terrenos en Las Matas, cerca de Madrid, donde levantaron los fantásticos decorados para los





proyectos que ya estaban en marcha. Lamentablemente, aquel éxito no volvería a repetirse, acelerando la liquidación del imperio en apenas un lustro.

El Capitán Jones

Rodaje de *El capitán Jones* (*John Paul Jones*, 1959) frente a las costas de Denia, convertido en el puerto de desembarco de Sam Bronston en España. En la foto se puede distinguir a Peter Cushing y Robert Stack, protagonistas de la película.

Una serie de circunstancias convirtieron Denia en el puerto de desembarco de Bronston en España, capitaneando la flota de John Paul Jones, el marino de origen escocés que fundó la Marina de Estados Unidos. Esta aventura naval fue su primera producción en nuestro país, para la que contó con un holgado presupuesto

de cuatro millones de dólares, lo que le permitió gastar la friolera de trescientos mil en preparar los barcos necesarios, a cuyos trabajos fue necesario dedicar casi dos años. Probablemente la primera opción para el rodaje de la película fue Italia, con mayor experiencia previa en producciones internacionales, por ello los barcos se encontraban en el puerto de Ostia, donde se habían adaptado los cascos de dos bergantines para convertirlos en fragatas con todo su aparejo; lo mismo se hizo con otra goleta española dedicada al transporte de fruta, reconvertida en una fragata de dos mástiles que desempeña un papel doble en la película, primeramente como el Betsy, primer barco capitaneado por Jones, y luego el Providence, que trajo al marino a su destino final en Europa. Casi todas las batallas se filmaron cerca de las costas de Denia, cuyo pequeño y recogido puerto ofreció un entorno muy convincente, favorecido por un clima especialmente propicio para optimizar el rodaje en espacios exteriores. Esta primera producción contó con la colaboración de la administración franquista que empezó a aplicar los objetivos plasmados en la llamada Operación Propaganda Exterior, abriendo incluso las estancias del Palacio Real a las cámaras para permitir a Bette Davis sentarse en el trono de la monarquía española, excepción exclusiva que ha sido interpretada como un desplante de Franco al intrigante Juan de Borbón. *El Capitán Jones* fue una película de tono patriótico que descubrió a Bronston las ilimitadas posibilidades cinematográficas de España, fijando su destino, al tiempo que marcaba su pauta de trabajo, pues mientras se realiza el film el equipo ya está embarcado en las labores de preproducción del siguiente proyecto, *Rey de Reyes*, considerada la primera gran epopeya con el sello particular de la casa.

DuPont de Nemours

Esta poderosa corporación multinacional obtuvo grandes dividendos suministrando material al ejército americano durante las dos guerras mundiales, y tiene registrados productos cotidianos con su marca comercial, como el neopreno, el nylon, la lycra o el teflón. Cuando el influyente almirante Chester Nimitz propuso a Bronston hacer una película sobre el fundador de la Marina norteamericana, John Paul Jones, no solo le abrió la puerta para conocer personalmente a Franco, tam-





bién le puso en contacto con un magnate descendiente de una poderosa y rica familia estadounidense, Pierre DuPont III, con fama de *playboy* derrochador y campechano, además de ferviente patriota ultraderechista, que acabaría convertido en uno de los doce patrocinadores de *El Capitán Jones*, atraído por un tema de exaltación nacionalista ubicado en la génesis de EE.UU. Pronto sería el principal pilar financiador de los pretenciosos sueños del productor ruso. Bronston solicitó a DuPont garantizar los créditos precisos para financiar las películas, ya fueran de bancos, estudios o empresas distribuidoras. Si todo funcionaba como estaba previsto el financiero obtendría sustanciosos beneficios sin gastar un dólar, pues una vez completada la película, Bronston se haría con la participación de DuPont a cambio de un millón de dólares, permitiendo además al magnate repatriar los capitales que su corporación tenía retenidos en España. Según los datos aportados por los estudiosos del tema, entre 1959 y 1964 Pierre firmó pagarés garantizando financieramente a Bronston por importe de unos treinta y cinco millones de dólares. A pesar de los esfuerzos del productor por diversificar sus fuentes de financiación, especialmente mediante la venta anticipada de las películas a los distribuidores internacionales, cuando DuPont le retiró su apoyo todo el sistema se vino abajo, provocando la irremisible caída de aquel imperio de celuloide.

Quien tenga curiosidad por conocer los criterios empresariales imperantes en la corporación DuPont y su sistema de producción industrial derivado de un capitalismo salvaje, en este caso a la hora de fabricar ese recubrimiento antiadherente que todos tenemos en las sartenes de casa, solo tiene que asomarse a la película *Aguas oscuras* (*Dark Waters*, Todd Haynes, 2019).

Michael Waszynski

Este judío de origen polaco acabaría convertido en la mano derecha de Sam Bronston, con quien compartía ascendencia judía y un periplo de luces y sombras, como los fotogramas perdidos de dos películas. Su fluido dominio del idioma ruso le permitió establecer una buena sintonía personal con Sam, una intensa relación en un entorno plagado de intrigas que lo encumbraría hasta el puesto de vicepresidente, el más poderoso e influyente cargo en el colosal organigrama de aquel



Michael Waszynski, vicepresidente del imperio Bronston, junto a Charlton Heston en un descanso del rodaje. El polaco es considerado la "eminencia gris" que impulsó la contratación de los mejores profesionales para llevar a buen puerto el proyecto.

coloso, alcanzando el estatus social más cercano al rango de príncipe de una desconocida dinastía que decía poseer. Representa una figura poliédrica con diferentes semblantes en esta historia. Las reseñas de quienes lo conocieron se refieren a él como un personaje extravagante, cosmopolita, cortés, elegante, refinado, políglota y gay. Para Blumenfeld fue la “eminencia gris” encargada de organizar el caos de producción reinante en los estudios, además de estar tras las decisiones más determinantes en el éxito de *El Cid*. Para el escritor francés, Waszynski fue el responsable directo de emplear a la pareja formada por Colosanti y Moore; además supervisó personalmente la contratación de Yakima Canutt, que se encargaría de filmar las escenas de acción; del director de fotografía inglés Robert Krasker; del compositor de origen húngaro Miklós Rózsa... También propuso a Bronston encabezar el reparto con dos estrellas de talla internacional, para quien sugirió el nombre de su amiga Sophia Loren, una propuesta rápidamente respaldada por el coproductor italiano Roberto Haggiag (primer marido de Dorothea, la mujer de Bronston). Sin embargo, el historiador norteamericano Neal Rosendorf cataloga tanto Waszynski como a Jaime Prades (segundo vicepresidente, de origen uruguayo) como un par de intrigantes en beneficio propio.

Según García de Dueñas, Waszynski llegó a España con los barcos traídos desde Italia para el rodaje de *El Capitán Jones*. Cuando se empezó a gestar *El Cid* ya conducía uno de los dos Rolls-Royce que Bronston había traído directamente desde Londres. El falso príncipe polaco graba en el auto su escudo y difunde la idea de que Franco le ha reconocido un título principesco inexistente. Recorre las calles de Madrid, y se le pueden ver junto a las estrellas del cine y la música que se reúnen en las salas del Castellana Hilton o en el Jockey Club. Pero las fiestas más populares se celebran en su palacio, decorado con obras de arte que asombraban a los visitantes, y que según Rosendorf procedían de una parte de los muebles y objetos de arte que compraba en nombre de Bronston. Entre los asiduos a aquellas fiestas de la sociedad más exclusiva, madrileña e internacional, estaban Carmencita Franco, la hija del dictador, y Juan Carlos de Borbón, a quien según el diseñador y escenógrafo John Moore todos llamaban de forma campechana Juanito.

Gabriel Arias Salgado

El ministro de Información y Turismo era un ferviente franquista y ultra-católico que ha pasado a la historia por reivindicar su cualidad beatífica de *salva-almas*. Desde su sillón ministerial aseguraba personalmente el trato preferencial a todo lo que tuviera que ver con las producciones Bronston. Además del ministro había otros funcionarios de alto rango que recibían compensaciones por su cooperación y también por hacer la vista gorda en ciertos casos. Heston se muestra realmente sorprendido del trato preferencial que se le dispensaba cada vez que llegaba al aeropuerto de Barajas, sin pasar ningún control lo llevaban directamente al coche, donde se encontraba con el equipaje dentro del maletero. Cuando menos resulta una abusiva contradicción que mientras los comunistas patrios acababan en la cárcel, los extranjeros represaliados por la Caza de Brujas no tuvieron ninguna pega para establecerse en el país. Tampoco los homosexuales alistados en las filas de *El Cid* sufrieron la menor discriminación, mientras sus parejas españoles podían ser (y eran) condenados a la cárcel o al destierro en aplicación de la legislación vigente sobre vagos y maleantes.

Sorprende la pasmosa facilidad y colaboración que el régimen de Franco prestó a Bronston, sin cuya necesaria connivencia hubiera resultado del todo imposible alcanzar idénticos resultados: palacios, castillos, infraestructura, burocracia, trato especial, ejército, caballería y cuanto hiciera falta. Tanta atención y consideración no era gratuita en absoluto, obedecía a un plan minuciosamente orquestado por la jerarquía franquista, desarrollado por Arias Salgado con la aquiescencia del propio Franco, y que hasta la fecha apenas había suscitado interés, un jugoso trasfondo sobre el que la historiografía española había pasado de puntillas, cuando lo cierto es que el Régimen y Bronston Productions Inc. establecieron una simbiosis muy provechosa para ambos, pero especialmente para la imagen un país que pretendía superar la autarquía y lavar el estigma de su cercanía al Eje derrotado en la segunda guerra mundial. También la productora obtuvo ventajas y beneplácitos difícilmente cuantificables. Una especie de soterrados vasos comunicantes por donde manaba la sustancia de un plan secreto conocido como Operación Propaganda Exterior (OPE), un estimulante asunto destapado por primera vez gracias a los trabajos de investigación de Rosendorf, posteriormente recogido también por el francés Samuel Blumenfeld en la única biografía publicada sobre un personaje



tan resuelto como Michael Waszynski, el hombre que quería ser príncipe. A pesar de lo sugestivo del tema, en nuestro país habrá que esperar hasta fechas muy recientes para disponer de un análisis histórico sobre dicho plan, recientemente investigado por el profesor Pablo Sánchez Garrido en un esclarecedor artículo, donde, entre otras revelaciones, establece que los planteamientos de aquella operación ultrasecreta superaban ampliamente los ámbitos del medio cinematográfico.

Curiosamente, los inicios de la OPE coinciden con la llegada de Bronston a España. Los primeros documentos, donde se inicia la fase preparatoria, proceden de 1958, aunque realmente su aplicación práctica no se desarrollará hasta un par de años más tarde, en un ciclo que se extenderá prácticamente hasta el año 1962, cuando Arias Salgado es relevado al frente del Ministerio de Información y Turismo por Fraga Iribarne. En principio el plan resultaba bastante ambicioso, fijando objetivos que abarcan la información y la cultura, junto al turismo y la edición bibliográfica. El plan proponía instrumentalizar diversas instituciones, entre las que se citan organizaciones políticas, sindicales, sociales y económicas, organismos de negocio, entidades deportivas y folclóricas, relaciones públicas, clubes de lectura... Aunque para cumplir sus fines establece la utilización de medios de comunicación clásicos como prensa, radio y televisión, una serie de afortunadas circunstancias coyunturales acabarán convirtiendo el cine en el principal y más rentable aliado para cumplir los fines propagandísticos perseguidos.

Los objetivos se centraban principalmente en dos ámbitos. Por un lado, se trataba de blanquear al régimen franquista para mejorar su imagen ante las democracias occidentales, especialmente Estados Unidos, debido al bloqueo internacional que venía sufriendo la dictadura. El segundo propósito se encaminaba a controlar y amoldar a la opinión pública española. Sus propósitos eran difundir las bases sobre las que se sustentaba el sistema político, y demostrar que era exportable a otros países, con especial referencia a los de habla hispana. Fines políticos e ideológicos, pero también con una clara intención económica, con el desarrollo turístico como foco prioritario. La OPE centraba su actuación sobre tres niveles diferenciados de la población: el sector político, los intelectuales y los ciudadanos de a pie ("la masa general", según el redactor del informe). Para propagar la acción sobre el último grupo se proponían actividades tan diversas como festivales, campañas en prensa y radio y promoción del turismo, pero fue sobre todo el cine ("el



arma propagandística más poderosa”) el medio al que se acabaría prestando mayor importancia, intentado rentabilizar la gran difusión que alcanzaban las películas. En este sentido, de manera sinuosa, el estudio consideraba que “una película artística, aparentemente neutra ideológicamente, tiene mayor influencia sobre la opinión pública que aquellas que dejan adivinar un fin definido y concreto”; es decir, que una película grandiosa, aparentemente neutral en el aspecto ideológico, tenía más influencia que las que muestran claramente sus intenciones políticas. Por otra parte, se garantizaba la distribución mundial, exonerando de cualquier sospecha propagandística al Régimen. Las películas extranjeras producidas en España ofrecían al público de todo el mundo una aparente objetividad que no tenían las producciones nacionales, proporcionando un escaparate muy valioso donde las sospechas de propaganda quedaban obviadas para un público que ignoraba la intencionalidad real de las coproducciones favorecidas por el Régimen. Los filmes de Bronston, y muy especialmente *El Cid*, se ajustaron a los principios de la OPE como si hubieran sido diseñados expresamente desde el Ministerio. Además, los proyectos cinematográficos independientes acogidos por el manto gubernamental ayudaban a dar un aire de glamur al país, con una gran cantidad de estrellas, directores y demás *fauna allegada* deambulando por la Gran Vía y los hoteles de lujo madrileños.

Sánchez Garrido reconoce sin ambages que el designio principal de la campaña encontró su mejor expresión y su principal brazo ejecutor en las producciones de Bronston, usado como una especie de “caballo de Troya”, un camuflaje idóneo para acceder a un universo incomparable a la hora de difundir sus doctrinas. Aquel ideario puntualizaba que el cine era el medio ideal para establecer los cimientos del sistema político, el medio que más influencia ejercía sobre la opinión pública, señalando específicamente a Bronston como un consignatario excepcional para consumir el programa diseñado desde la OPE.

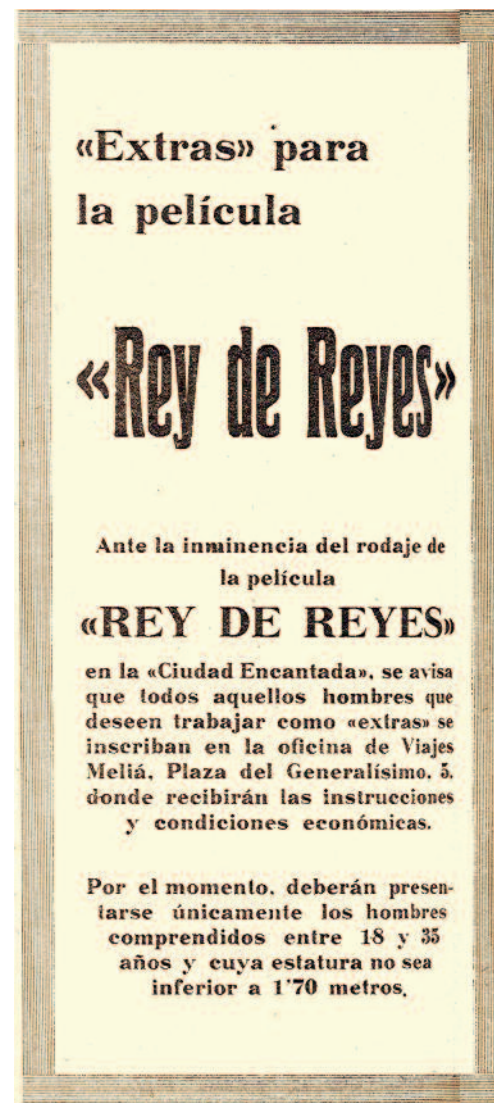
Para completar la acción, el régimen de Franco propulsó un patrocinio estatal sobre las producciones norteamericanas que de alguna manera coadyuvasen a superar el periodo aislacionista, para mejorar la situación económica, presentando una España receptiva para inversores y turistas. Es lo que intentaron reflejar los documentales producidos por Bronston, el “tributo del vasallo” en palabras de García de Dueñas, cuyos títulos desvelan por sí solos los designios del programa: *Obje-*

tivo 67 (1964), coproducido por el Ministerio de Asuntos Exteriores, *El Valle de los Caídos* (1963), *Sinfonía española* (1964) y *El Camino real* (1964). Según Rosendorf, estos documentales (junto a otros que no llegaron a realizarse pese a estar dispuestos) fueron solicitados directamente por el director general Carlos Robles Piquer (cuñado del ministro Fraga) al propio Bronston en el contexto de la OPE, que había establecido su ámbito de actuación tanto a través de los largometrajes de ficción ("cine artístico") como los cortos documentales ("cine informativo").

Entre todas las producciones de Bronston el régimen prestó la mayor atención a *El Cid*, convertida en piedra angular de la actuación de la OPE, pues de alguna manera representó la culminación del ideario de la operación, convirtiendo la película en bandera de sus principios; además, atendiendo a la temática y al tratamiento, se contemplaba como un símbolo del Caudillo y su "cruzada". No en vano, el periodo de actuación efectiva de la OPE coincide con el bienio que ocuparon los trabajos de realización y distribución de la película, desde el verano de 1960, cuando empezaron las labores de preproducción, hasta que fuera estrenada por todas las salas del mundo un par de años más tarde. La difusión propagandista se completaba con los elementos publicitarios (carteles, fotografías, folletos, *pressbooks*...), con copiosa información sobre los rodajes en España y los diversos decorados y localizaciones utilizados.

Rey de Reyes

Aunque la primera piedra del imperio Bronston en nuestro país la pusiera *El Capitán Jones*, realmente fue Jesús de Nazaret quien le abrió las puertas del cielo, siquiera efímeramente. *Rey de Reyes*, considerada su primera superproducción épica, toma el título de un film mudo de Cecil B. DeMille, que al no estar registrado podía ser utilizado sin limitaciones por el avisado productor de origen ruso. En cierta medida, Bronston encontró el espejo donde buscaba reflejarse, un sello distintivo que marcará el desarrollo de su estilo, mantenido a lo largo de su periplo por nuestro país: complicados rodajes en exteriores con miles de extras contratados en los pueblos cercanos, y cuando no eran suficientes ahí estaba el ejército español para aportar los militares de reemplazo y oficiales de carrera que hicieran falta;



Anuncio aparecido en el periódico conquense *Ofensiva* el 20 de mayo de 1960 solicitando extras para participar en la película *Rey de Reyes*.



monumentales decorados contruidos con todo lujo de detalles, desdeñando el empleo de maquetas ("juguetes", según el productor); vestuario y elementos de atrezzo diseñados y fabricados expresamente para la película por un ejército de artesanos; estrellas de relumbré internacional dispuestas a visitar España a cambio de una retribución muy sustancial; los mejores y más reputados profesionales al frente de las diferentes unidades estético-artísticas: dirección, fotografía, música, guion, arte, vestuario, etc.

En la búsqueda de localizaciones espectaculares para ambientar las escenas exteriores de *Rey de Reyes* estuvo a punto de participar el paraje natural más emblemático de la provincia de Cuenca. El director de fotografía Franz Planer, de origen austriaco, propuso contratar como responsable de la segunda unidad al alicantino Manuel Berenguer, quien a su vez había desempeñado este cometido en *Orgullo y pasión* (*The Pride and the Passion*, Stanley Kramer, 1957), y como tal se había encargado de filmar unos planos de transición del gigantesco cañón protagonista por la Ciudad Encantada. Seguramente fue quien determinó esta misma localización de la serranía conque para ambientar alguna secuencia grandiosa, probablemente el sermón de la montaña. Así lo demuestra la aparición en la prensa local (*Ofensiva*, 20 de mayo de 1960) de un anuncio solicitando extras para la película *Rey de Reyes*, publicado apenas un mes después de la primera toma; desafortunadamente, al final estas secuencias acabarían filmándose entre La Pedriza y las cercanías de Chinchón, una decisión sin duda favorecida por la proximidad a la capital y a los estudios de Sevilla Films y Chamartín que Bronston tenía alquilados, antes de hacerse con su propiedad tras el fulgurante éxito de *El Cid*.

Anthony Mann

El principal soporte para dar consistencia a la película estuvo en la elección del director. Bronston lo encontró en una figura de prestigio en horas bajas, una vieja gloria de Hollywood a quien el destino ofrecía una segunda oportunidad. Anthony Mann había desarrollado una carrera especialmente fructífera transitando por diferentes géneros clásicos. Primeramente, consolidando su soltura narrativa en el cine negro, donde había mostrado su técnica y capacidad expresiva en una serie



Fotografía de Anthony Mann junto a su entonces esposa Sara Montiel asistiendo al estreno de la película *El Cid* en el cine Capitol de Valencia, que aprovechó el acontecimiento para abrir por primera vez sus puertas al público el 27 de enero de 1962. Curiosamente, también asistió Paco Rabal, actor elegido para interpretar al héroe castellano, a partir de un guion de Vicente Escrivá que iba a dirigir Rafael Gil, cuyos derechos había comprado Bronston.



de títulos de bajo presupuesto, hoy considerados entre lo más celebrado del *noir*. Su siguiente etapa profesional fue decisiva en el cambio de rumbo experimentado por el *western* durante los años cincuenta, a través de una sucesión de filmes que fueron mutando el prototipo de héroe del Oeste americano, casi siempre tras la figura azarosa de James Stewart. Sin embargo, su acceso al cine épico no pudo resultar más decepcionante: a los pocos días de comenzar el rodaje de *Espartaco* (Stanley Kubrick, 1960) fue despedido por el productor y estrella de la película Kirk Douglas. Por otra parte, aunque su nombre figura en los créditos del *western* de resonancia épica *Cimarrón* también tuvo que abandonar en pleno rodaje por desavenencias con el productor. Se encontraba, pues, en un momento delicado que podía suponer su apartamiento definitivo de la industria norteamericana. Según Blumenfeld el director americano desplegó toda su capacidad de convicción (por encima de Wazzyński y el propio Bronston) para conseguir sacar adelante el proyecto de *El Cid*, por temor a no superar la situación de paro forzoso tras sus recientes encontronazos con los estudios hollywoodienses. La ocasión de trabajar en España, donde su esposa Sara Montiel era considerada la estrella más deslumbrante del cine patrio, le resultaba especialmente propicia. Aunque cuando aterrizó en el proyecto se encontró prácticamente todo hecho; la mayor virtud de Mann fue demostrar su capacidad para lidiar con actitudes personalistas y canalizar la confluencia de una colectividad de dispares y ensalzados egos, completando un film épico que resulta congruente y equilibrado, teniendo en cuenta que en la empresa colectiva que conforma *El Cid* el máximo crédito creativo corresponde al director, aunque el control directivo y organizativo estuviera reservado al productor.

Como se ha señalado, Mann compartía existencia con Sara Montiel, en la cumbre de su carrera. Ambos se habían conocido durante el breve periplo de la actriz por el cine de Hollywood, cuando tuvo la oportunidad de participar en *Dos pasiones y un amor* (*Serenade*, 1956) a las órdenes de Mann. La estrella manchega, como esposa del director, disponía de una tribuna privilegiada para participar en la función de *El Cid*. En sus *Memorias*, Sara asegura que le ofrecieron interpretar el papel de Jimena, y que no solo lo rechazó, negándose a que su nombre figurase tras el de Charlton Heston, también propuso a la italiana Sophia Loren para el principal papel femenino. Generosidad propia del carácter divino de una estrella inmarcesible. Mucho más creíble resulta la versión de Enrique Herreros hijo, quien afirma

que Sara estaba loca por hacerse con el papel y que confabuló moviendo los hilos que pudo; lamentablemente para ella su marido no disponía de influencia ni poder de decisión sobre este asunto, bastante tenía con intentar desprenderse del velo de *maldito* que le había colgado la industria norteamericana. Años después, cuando la factoría Bronston intentaba resurgir de sus cenizas, Sara, liberada ya de ataduras emocionales con el director, se despachó a gusto a cuenta de la contratación de Glenda Jackson como protagonista de *Isabel la Católica*, un avanzado proyecto de Bronston que no llegaría a ver la luz. La estrella manchega se mostraba indignada porque una inglesa interpretara a la reina española, aseverando que en nuestro país hay actrices que serían “mejores (al menos iguales) que esa Glenda Jackson”.

Yordan, Barzman, Gordon y los demás

En los créditos de *El Cid* figuran como guionistas Fredric M. Frank y Philip Yordan, junto a Diego Fabbri como responsable de la versión italiana. Una mención a todas luces bastante alejada de la realidad. Aunque a estas alturas de la película resulte imposible enmendar en su justa medida el entuerto, al menos deben hacerse constar las diversas presencias que las investigaciones han ido desentrañando respecto a los auténticos autores del libreto final. En la estructura de poder del estudio, Yordan ocupaba un puesto de privilegio tras los dos vicepresidentes. Fue contratado por Bronston para desarrollar el Story Development Group, pomposo nombre que designaba al departamento de guionistas, donde está constatado que varios profesionales, mayormente exiliados a causa de la Caza de Brujas del senador Joseph McCarthy, se dedicaban a escribir como *negros*. Aunque su labor era más de coordinación que de creación, Yordan acabaría firmando todos los guiones de Bronston, percibiendo cuatrocientos mil dólares por cada película, lo que le permitía retribuir el trabajo anónimo de cada uno de sus colaboradores. Su aportación al guion de *El Cid* es tan discutida que la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas norteamericana (Academy of Motion Picture Arts and Sciences) debatió la posibilidad de retirar su nombre de los créditos; al final se tomó la





decisión de mantenerlo, al tiempo que reconocía alguna autoría hasta entonces ignorada.

Como se verá, Heston se implicó personalmente en el proyecto hasta límites pasmosos, con una concienzuda preparación física e intelectual, reiterando continuamente sus quejas sobre un guion que no le convenía en absoluto, con diferencia el punto que más le angustiaba. La influencia de la estrella está en la base de la contratación de nuevos escritores que pudieran destrabar las voces de una historia estancada. Respecto a los guionistas acreditados, Mel Martin opina que “ninguno escribió una palabra para la película terminada”; por su parte Samuel Blumenfeld considera que “los guionistas empleados por Bronston eran en su mayoría escritores estadounidenses incluidos en la lista negra, a quienes se pidió que dejaran que un tal Philip Yordan firmara su trabajo por ellos”. Hoy resulta evidente que la relación de guionistas debería aparecer encabezada por el escritor Ben Barzman, contratado a última hora por Yordan para su “departamento de guionistas”. El escritor había pertenecido al Partido Comunista; al negarse a delatar a antiguos compañeros ante el Comité de Actividades Antiamericanas fue incluido en las listas negras, viéndose obligado a dejar Estados Unidos, lo que no fue óbice para que se estableciera en la España de Franco, gracias a la influencia de Bronston en las altas instancias gubernamentales. Barzman aterrizó en Madrid el viernes 11 (otras fuentes establecen su aterrizaje cuatro días más tarde) de noviembre de 1960, tres días antes de empezar a rodar. Tras leer el guion en el avión le dijo a Mann que le parecía inservible y tendría que empezar de cero. Su primer contacto con el personaje fue a través de la obra *El Cid* de Pierre Corneille, que rápidamente le dio la pauta para desarrollar las escenas del conflicto con el padre de Jimena. Se encerró en un hotel para dar forma a la única pata que faltaba para calzar la historia; todo estaba preparado para comenzar salvo los textos a recitar por los actores. La premura era tal que un joven permanecía de guardia permanente en la puerta de la suite a la espera de las ansiadas páginas, para llevarlas directamente con una moto al estudio conforme iban saliendo de la máquina de escribir, sin tiempo para ser revisadas. Alguna inspiración magnífica debió vislumbrar el siempre enojado Heston en el nuevo guionista, pues su actitud fue cambiando a medida que la trama argumental se fue desmarañando. En 1999 la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas norteamericana reconoció a Barzman el derecho a figurar en los créditos de *El Cid*,



sin que el escritor pudiera ver cumplido tal ejercicio de justicia legítima, pues por aquel entonces llevaba una década apartado del mundo de los vivos.

Además, hubo otros escritores que metieron mano en el guion, resultando del todo imposible dilucidar las líneas creativas que cada cual aportó al resultado. Aparte de Enrique Llovet, que se limitó a ajustar la versión española, y cuyo nombre (al contrario del colega italiano) no figura en los títulos, probablemente quien más contribuyó fue otro represaliado por la Caza de Brujas cobijado bajo el *negro* paraguas de Yordan: Bernard Gordon se encargó de arreglar las escenas adicionales de amor/odio entre la pareja protagonista, destinadas fundamentalmente a cumplir el compromiso de realzar el personaje de Sophia Loren, ya que el escritor italiano (Basilio Franchina) contratado a petición de la actriz, según parece contribuyó más bien poco, por no decir nada; de hecho, Heston reflejó en sus *Diarios*, el 15 de diciembre de 1960, la "creciente convicción de que el escritor italiano de Sophia no nos sirve". Es previsible, pues, que a Gordon se deba precisamente la escena cumbre de pasión destructora entre los protagonistas, ese pico melodramático donde cada uno le pide al otro que mate en su propio corazón el amor que pueda sentir. En resumidas cuentas, y a la vista de las diferentes personalidades que cobraron por meter meno a la máquina de escribir, la verdad es que al final entre todos superaron el caos de tan múltiples escribimientos, consiguiendo lo que parecía una tarea imposible: redondear el cuadro narrativo y completar un costoso tinglado a partir de flecos literarios, legendarios y mitológicos, también alguno histórico. Unos mimbres que acabaron dotando al personaje y a la época de la profundidad necesaria para conquistar la pantalla.

Ramón Menéndez Pidal

Con el fin de avalar el proyecto, tanto desde un punto de vista histórico como para garantizar las esencias patrias del personaje frente a las posibles susceptibilidades de las autoridades franquistas, Bronston recurrió al entonces prestigioso filólogo Ramón Menéndez Pidal (1869-1968), el mayor estudioso de la figura del Cid, aunque en los títulos de crédito figura su hijo Gonzalo, historiador y documentalista. El ya venerable anciano fue utilizado por los responsables publicitarios de la



compañía, que lo fotografiaron en su casa junto a Charlton Heston y Miklós Rózsa, entre otros. Su imagen fue especialmente difundida por la prensa y los documentales del No-Do cuando apenas unos días después de cumplir 92 años visitó el estudio y los decorados donde se rodaba la Jura de Santa Gadea, recibiendo una réplica de la espada del Cid como regalo. Cuando la película se estrenó fue bastante criticada por los sectores más reaccionarios por sus presuntas incoherencias históricas y anacronismos de ambientación, la “máxima autoridad mundial” sobre la España del Cid avaló la película con unas palabras llenas de sapiencia y sentido común: “los creadores de la película han hecho con el Cid lo mismo que hizo el autor del *Cantar*”.

Ramón Menéndez Pidal tuvo el privilegio de acceder fácilmente a la copia del *Cantar de Mío Cid*. Fue el principal estudioso de una obra que, según sus palabras, constituye “el acta natalicia de la literatura española”. Esta persistente dedicación tuvo su origen en una historia familiar: su abuelo Pedro José Pidal, que fue ministro de Narváez, adquirió el preciado códice con su propio pecunio ante la negativa del gobierno a pagar el precio establecido, evitando que acabara en las vitrinas del British Museum; después el manuscrito pasó a su hijo Alejandro Pidal y Mon (tío de Ramón), que volvió a rechazar otra oferta para llevarlo a la biblioteca de la Hispanic Society en Washington. Habría otros intentos, pero afortunadamente para los españoles el *Cantar de Mío Cid* finalmente figurará entre los fondos de la Biblioteca Nacional, tras ser adquirido por la Fundación Juan March en 1960.

Charlton Heston

Desde el principio Bronston tuvo claro que para dar vida al Cid necesitaba a toda costa a una gran estrella, especialmente porque coincidía con Waszynski que *Rey de Reyes*, el primer gran film de la empresa, carecía precisamente de ese glamur comercial. En ese momento, Charlton Heston era la mejor representación del héroe por excelencia tras el incommensurable éxito cosechado por *Ben-Hur*. Las gestiones para su contratación empezaron en junio de 1960 con el envío de un primer borrador del guion firmado por Philip Yordan. El actor sabe que ahora es una estrella con Oscar y mira con lupa cuanto le ofrecen, al objeto de elegir una película y un per-





sonaje a la altura de su crédito. Heston nos ha legado dos libros tremendamente útiles a la hora de seguir el desarrollo de los trabajos de filmación, siempre desde una visión personal que, por otra parte, trasluce una implicación profesional difícilmente repetible. Ambos libros, espaciados por dos décadas, ofrecen recuerdos y matizaciones redivivos, incluso olvidos recuperados, y también puntos de vista con el paso del tiempo menor o mayormente matizados, de forma que las dos obras resultan complementarias en muchos momentos de la narración. Aunque vislumbra algo grande en *El Cid*, la primera versión del guion le parece tremendamente mal escrita ("entre lo mínimamente aceptable y lo infecto", según sus palabras), decepción que le lleva a rechazarlo. La ausencia de otras propuestas personalmente más estimulantes y la promesa de rehacer la historia por completo (también el cheque, aunque esto no lo dice) le llevan a aceptar finalmente meterse en la piel del mítico héroe medieval, aunque no puede desprenderse de una cierta sensación de estar *prostituyéndose* a nivel profesional, por aceptar intervenir en un proyecto sin la mínima convicción. El motivo último está en su convencimiento para "influir mucho en la forma de hacer la película", capacidad solo al alcance de una estrella.

Es innegable que Heston se implicó en cuerpo y alma para conseguir culminar el trabajo con resultados óptimos. La contratación de los profesionales más cualificados y la incomparable disponibilidad de recursos técnicos y artísticos eran asuntos que ofrecían pocas dudas; para el actor la mayor flaqueza estaba en un guion que se le antojaba mediocre, concentrando su terco tesón en este punto, de forma que el libreto final es sin duda deudor, al menos en parte, de las continuas quejas de la estrella del espectáculo. El actor trabajó sin respiro en la preparación física del personaje. Dedicó muchas horas para acomodarse a la montura de Babieca (en realidad dos corceles blancos traídos desde Portugal), y sobre todo a ensayar el manejo de la espada y demás armas medievales con el maestro de esgrima italiano Enzo Musumeci Greco, quien se encargó de adiestrar a todos los intérpretes que tuvieran que batirse, coreografiando cada uno de sus movimientos. Enzo también doblaba a los actores en las escenas de lucha; precisamente cuando representaba el papel del padre de Jimena, en sustitución del actor Andrew Cruickshank ("tan buen actor como mal espadachín", según Heston), estuvo a punto de partirle la cara de un espadazo al protagonista. Afortunadamente todo quedó en un susto, proporcionando al actor un efectivo recurso a la hora de envejecer el cur-





tido y batallado rostro del personaje durante la segunda parte del film, sumando a la barba canosa aquella cicatriz que la pericia del maestro de espadas le había evitado.

Tal nivel de autoexigencia acabó pasando factura a Heston, estando en el origen de su actitud tensa y distante hacia prácticamente todos los componentes del equipo. Tanto en sus *Diarios* como en sus *Memorias* apenas empatiza o establece lazos de amistad; si acaso el único del que habla con cierta consideración de cercanía es Sam Bronston. Esta permanente tensión emocional le ocasionó, entre otros estados de ansiedad, dos broncas monumentales con Anthony Mann, el 15 de diciembre y 17 de enero; la segunda al cuestionar “abiertamente la cobertura de una escena por parte del director”. A tiempo pasado, el propio Heston reconoció haberse sentido malhumorado y comportarse como una persona áspera con la que cada vez resultaba más difícil trabajar, circunstancia que corroborarían varios testigos en posteriores testimonios. También queda patente una actitud de beligerante rechazo hacia Sophia Loren que se fue acentuando con el transcurso de las semanas. Cuando empezó a trabajar escribió con respecto a la italiana: “parece una dama muy agradable, todo puede estar bien”, unos días más tarde la alaba anotando que lo “hizo muy bien, aunque la barrera del idioma la mantiene un poco insegura”, o bien que “está demostrando que es más fácil rodar con Sophia que con otras con las que he trabajado”. Su percepción se fue deteriorando, hasta que el enojo del actor estalló tres días antes de que la actriz finalizara su trabajo. El 25 de enero Sophia llegó tarde al rodaje, lo que provocó un enfado monumental de Heston, que se negó a “hablarle o a mirarla”. En sus *Memorias* hace autocrítica de su actitud y reconoce “un punto de mal humor escocés del que ahora me arrepiento”. Asimismo, admite expresamente que no se portó bien cuando la protagonista tenía que rodar una escena, y en vez de permanecer en el estudio para facilitar la puesta en situación, se iba a practicar con la espada o con el caballo.

Mel Martin recoge el testimonio personal de Norma, esposa de Ben Barzman, sobre el comportamiento del actor: “Heston siempre fue un dolor de cabeza en el plató. (...) Era horrible con todo el mundo. No era simpático para nada, y estaba muy preocupado por cómo estaba saliendo todo adelante”. Dorothea, la

viuda de Bronston, también le manifestó a Martin los problemas con la estrella americana, en contraposición con la actitud de la italiana: "No era un hombre fácil de conocer. Se mostraba como erizado, y creo que estaba compitiendo con Sophia Loren, que era encantadora".

Heston nunca llegó a mostrarse satisfecho con el trabajo ni con el resultado, añorando continuamente al director William Wyler, pues pensaba que bajo su batuta la película hubiera podido ser mucho mejor. Minusvalora el trabajo de Mann, aunque en ocasiones puntuales reconozca la valía del director y su decisiva aportación en la planificación y resolución de las escenas. De hecho, el único halago se produce cuando rodaron los planos que aparecen al principio de la película, sobre la disputa del Cid con Ordóñez (Raf Vallone) para colgar a los emires frente al castillo de Torrelobatón; tras completar la jornada, el 24 de marzo, el actor anota en su diario: "dentro de ese hombre parece haber un artista gritando para que lo dejen salir", obsequiosa percepción no exenta de cierta negatividad inherente. Cuando el 16 de noviembre de 1961 puede por fin ver la película terminada queda "muy decepcionado, aunque estoy seguro que generará mucho dinero". Considera que el principal defecto es una "duración excesiva", y valora muy positivamente la representación física ("de un impecable gusto") y las muy buenas interpretaciones. Respecto a su actuación, le parece "un poco rígida en la apertura, irregular en el medio y muy buena en el último tercio, cuando llegan las escenas con barba". El colmo de la ironía lo manifiesta en el metafórico balance final que anota en sus *Diarios* para cerrar el año:

"Lo empecé enterrado en la ciénaga creativa que significó el rodaje de *El Cid* y lo terminé comprometido con una revancha en la misma cancha [se refiere al contrato para protagonizar *55 días en Pekín*, de nuevo para Bronston], aunque con pelotas nuevas y árbitros diferentes. *El Cid* no puso estrellas en mi corona, pero tal vez uno o dos rubíes en mi bolsillo".



Sophia Loren



Según recoge Heston en sus *Memorias*, en su primer viaje a España, durante la toma de contacto inicial con Bronston y Mann, ya surgió el nombre de Sophia Loren para interpretar el principal personaje femenino. Sophia en un principio había aceptado interpretar la película, pero después cambió de idea y decidió rehusar, al considerar la poca entidad del personaje frente a su antagonista masculino. En aquel borrador no abundaban precisamente las escenas donde pudiera lucir palmito. Finalmente la italiana aceptó, condicionando su participación al compromiso de dar mayor relieve al rol de Jimena y acomodar el plan de rodaje a su agenda, pues dispondría únicamente de doce semanas para completar el trabajo.

Cuando el 12 de noviembre de 1960 Sophia llega a España para encarnar a la esposa del Cid, es una joven de 27 años algo insegura y con cierto complejo sobre la fotogenia de su nariz, pero sobre todo porque va a rodar en un idioma que todavía no domina bien. El carisma de la actriz, junto a la labor promocional por parte de los responsables de relaciones públicas al servicio de Bronston, provocó un auténtico torbellino a su llegada al aeropuerto de Barajas. La italiana sigue al pie de la letra el camino hacia el estrellato que le ha preparado su Pigmalión particular, y futuro marido, el productor Carlo Ponti. La mayoría de testimonios revela que la actriz se comportaba de forma cálida y encantadora. De hecho, cuando Heston le retiró la mirada y la palabra por llegar tarde al plató, había un motivo definido. El retraso vino ocasionado por el lujoso vestido, fabricado en Florencia, que la italiana debía lucir en la escena, llevaba demasiado oro y el menor movimiento provocaba unos ruidos metálicos inmediatamente registrados en la banda sonora, lo que habría provocado el lógico estupor en los espectadores, así que fue necesario improvisar un cambio en el vestuario, con la demora correspondiente.

Al contrario de su *partenaire* masculino, Sophia Loren ventila su participación en la película con esta escueta frase recogida en sus *Memorias*: "Después de interpretar a Jimena junto a Charlton Heston en *El Cid*, una especie de *super-western* disfrazado, fui Madame Sans-Gêne, una lavandera revolucionaria convertida en duquesa". Bueno, en otro momento también recuerda que entre las diferentes maternidades que le tocó desempeñar a lo largo de su carrera está la "madre apasionada de las mellizas del Cid Campeador". En cualquier caso, a Bronston la suerte le vino de cara una vez más. La estrella italiana terminó su participación en *El Cid*





Sophia Loren aparece en la tribuna del torneo, pero en realidad no pisó las tierras de Belmonte, ya que las imágenes se habían filmado más de tres meses antes en los estudios de Sevilla Films.

el viernes 27 de enero de 1961. Casualmente, ese mismo día el tribunal italiano que llevaba el caso de la anulación del primer matrimonio de Carlo Ponti aplazaba la vista tres semanas, lo que suponía otra demora en la unión matrimonial de la pareja. El caso es que, sea coincidencia o no, cuatro horas después de terminar su última toma, Sophia sufrió un accidente al caerse de una escalera en el piso que la productora le había facilitado, situado en la Torre de Madrid. El percance le ocasionó la rotura de un hombro, recibiendo asistencia médica en el Hospital Anglo-americano, según recoge la noticia aparecida en el periódico ABC.

Rita Hayworth

Quizás pueda sorprender la presencia en el listado de esta actriz de origen español (hija del bailarín sevillano Eduardo Cansino) bautizada con el nombre de Margarita, convertida en protagonista involuntaria de una penosa anécdota, relatada por el diligente Charlton Heston en dos tiempos, y que al mismo tiempo nos ofrece una perspectiva certera sobre la evolución social y personal del actor, la misma distancia emocional que hay desde su participación junto a Martin Luther King, el 28 de agosto de 1963, en la mítica marcha sobre Washington para luchar por los derechos civiles, hasta terminar como presidente de una de las entidades más reaccionarias de su país, la poderosa National Rifle Association of America. Volviendo a Rita, la historia es como sigue: el 2 de febrero de 1961 el intérprete del Cid anota en sus *Diarios* una escueta, y algo evasiva, información sobre una “horrible experiencia social” a cuenta de una “desolada ex diosa del amor discutiendo con su esposo como una infeliz pescatera, que es lo que parece ahora”. Tremenda, y algo enigmática, apreciación que completa en su libro de *Memorias* casi dos décadas después, bien porque aquella ex diosa del amor llevaba diez años enterrada, o bien por una simple deuda de conciencia hacia su recuerdo. De cualquier manera, un radical cambio del punto de vista que renueva el relato. El caso es que aquel segundo día de febrero el rodaje de *El Cid* terminó antes de lo previsto, circunstancia que Heston y su esposa aprovecharon para salir a cenar con el director George Marshall, para quien el actor había hecho el indio en un *western* titulado *El salvaje* (*The Savage*, 1952). Por su parte, Marshall se encontraba en

España rodando la película *Último chantaje* (*The Happy Thieves*, 1961), sobre un robo de obras de arte en el Museo del Prado, protagonizada por Rex Harrison y Rita Hayworth, quien además ejercía de productora junto a James Hill, su marido entonces. Transcurridos casi veinte años del primer relato, Heston recuerda aquella noche como “la más embarazosa de mi vida. (...) Hill empezó la velada colmándola de insultos obscenos. Poco después Rita era un mar de lágrimas, la cara oculta entre las manos. Los demás permanecemos sencillamente sentados y atónitos, testigos de una matanza conyugal. Yo no conocía a ninguno de los dos, pero a pesar de ello me entraron unas ganas tremendas de emprenderla a puñetazos con aquel sujeto. Me juré que lo haría si llegaba a ponerle la mano encima. Ahora desearía sinceramente no haber esperado. (...) Me avergüenzo de haberme ido dejando a Hayworth en situación tan humillante. Nunca volví a verla”.

Colosanti y Moore

Veniero Colosanti y John Drake Moore formaban una pareja plenamente compenetrada, tanto en lo personal como en lo profesional, por ello su extraordinario trabajo como responsables de la dirección artística y del diseño de vestuario resulta prácticamente indivisible. Llegaron a España, para hacerse cargo de los decorados y de los figurines de *El Cid*, contratados por Michael Waszynski cuando este se ha convertido en la mano derecha de Bronston y controla prácticamente todos los resortes de la producción. El italiano Colosanti había sido escenógrafo de Visconti en montajes teatrales y óperas, trabajando también en diferentes decorados para el cine; precisamente conoció a Waszynski durante el rodaje del péplum *Cartago en llamas* (*Cartagine in fiamme*, Carmine Gallone, 1960). Por el viso colosalista de sus creaciones a Colosanti y Moore les apodaron Miguel Ángel y Leonardo, respectivamente, y según expresa irónicamente Blumenfeld “son quizás los únicos platós de la historia del cine cuyo coste superaba al de su modelo”. Lo cierto es que contaron con medios prácticamente ilimitados, dejando una impresión estética de alto nivel artístico en su periplo por las producciones *bronstonianas*, aunque a la larga supusieran un lastre importante en el balance contable de la compañía, precipitando su asfixia económica. Bronston estaba dispuesto a pagar cualquier





precio para que todo fuera real, y no solo que lo pareciera, no reparó en gastos a la hora de buscar la máxima autenticidad, contratando para ello a los profesionales más cualificados.

Aparte del salón del trono y otras estancias, el decorado más monumental fue la fachada y la plaza de la catedral de Burgos, donde se filma la jura de Santa Gadea, ante la imposibilidad de utilizar la actual catedral, obra culmen del estilo gótico levantada sobre los restos del anterior templo románico. El impresionante rosetón fue creado por un hábil artista imitando las vidrieras de la época. Los decorados, el vestuario y demás objetos son resultado de una minuciosa investigación. En ese estadio de colaboración por parte de las autoridades franquistas, Colosanti y Moore tuvieron oportunidad de acceder a muchas piezas del siglo XI custodiadas en diferentes museos españoles, ofreciendo como resultado una precisa ambientación histórica, creando un conseguido equilibrio entre el efecto de antigüedad y grandeza épica requerida. Se invirtieron más de ciento cincuenta mil dólares para reproducir tapices y otras muestras de arte medieval, entre las que destacan especialmente los frescos románicos del Museo de Arte de Cataluña, copiados fielmente por el artista polaco Maciek Piotrowski. Los detalles de producción son asombrosos, se fabricaron quinientas sillas de montar, 1.253 arneses medievales, 5.780 escudos, cuarenta mil flechas y más de ochocientas mazas, espadas y puñales. Toda esta parafernalia guerrera, incluyendo armas y yelmos, fue elaborada en la fundición de los hermanos Garrido en Toledo, aunque las dos espadas del Cid, Colada y Tizona, fueron obra del especialista yugoslavo Oscar Colombatovich, quien las fundió en su taller de Olías del Rey, lo que dio pie a que la publicidad de la película asegurara que "la espada que aparece estaba forjada con el mismo acero que la original". Nada se alquilaba, todo era creado expresamente para la película por un ejército de solventes artesanos. Se gastaron cuarenta mil dólares en joyas y coronas, diseñadas y confeccionadas en diferentes casas por el maestro joyero Albert Pareggi. Además, improvisadas costureras reclutadas en tres localidades cercanas a Madrid se encargaron de elaborar dos mil trajes, a los que habría que añadir otros setecientos más vistosos, con brocados y terciopelos, que fueron confeccionados en Florencia y Roma, y cuyo retraso ocasionaba frecuentes complicaciones en el plan de rodaje. Los auténticos motivos para hacer una parte del vestuario en



En la foto superior, el escenógrafo romano Veniero Colosanti (1910-1996) junto a Sophia Loren. Página siguiente: Sam Bronston con el editor Robert Lawrence y el compositor Miklós Rózsa ultimando detalles de la película. En la otra fotografía aparece el músico en casa de Ramón Menéndez Pidal.



Italia parecen esconder oscuros intereses que beneficiaban especialmente a Wasyński, pero también a otros altos cargos, y revelan los primeros rumores de corrupciones dentro del imperio.

Todo el proceso creativo en el ámbito de la dirección artística era supervisado por Colosanti y Moore, que supieron rodearse de una extensa red de colaboradores y artesanos españoles muy cualificados que tuvieron la oportunidad de aprender de primera mano las mejores técnicas de ambientación y decoración, desarrolladas posteriormente en diversas producciones, tanto nacionales como internacionales, realizadas en nuestro país. Nombres como Gil Parrondo, Julio Molina, Pierre Thevenet, José María Alarcón o un joven Benjamín Fernández, que empezó como dibujante y llegaría a ser director de arte en *Gladiator* (Ridley Scott, 2000).

Miklós Rózsa



Uno de los elementos más memorables de la película es sin duda la extraordinaria banda sonora que acompaña a las imágenes de *El Cid*, obra del compositor de origen húngaro Miklós Rózsa, uno de tantos grandes nombres que en principio se resistió a verse asociado con un arte considerada menor como el cine, que por otra parte no le interesaba nada. De hecho, al inicio de su carrera se sentía acosado por el director Jacques Feyder para que le hiciera la música de sus películas. Para *El Cid* creó una partitura que traspasa la pantalla, una sensación de atinado equilibrio entre la antigüedad épica y la fábula ensoñadora. Tras haber completado la exitosa melodía de *Rey de Reyes* Bronston tenía claro que quería contar de nuevo con Rózsa, y aunque este tenía previsto trabajar en la producción MGM *Rebelión a bordo* (*Mutiny on the Bounty*, Lewis Milestone, 1962) quedó tan impresionado por las primeras tomas de la película que le mostró el avispado productor establecido en España que el músico no pudo resistirse a la oferta, implicándose con verdadero entusiasmo a la tarea, dedicando varias semanas a investigar la música de la época, especialmente a partir de antiguas fuentes musicales como las *Cantigas de Santa María*, procedentes de la corte de Alfonso X El Sabio. Así lo explica Rózsa en su

Autobiografía: “Pasé un mes estudiando intensamente la música de la época. También estudié las canciones populares españolas que Pedrell [Felipe, compositor y estudioso catalán considerado el creador de la musicología moderna española] había ido recopilando en los primeros años del siglo. Con estas dos fuentes tan diferentes a las que recurrir estaba listo para componer la música. Como siempre intenté absorber estas materias primas y traducirlas a mi lenguaje musical”. Lamentablemente, cuando vio la película se mostró bastante descontento, al comprobar que sus notas habían desaparecido en varios cortes para no interferir con el sonido de los combates: “En el estreno me esperaba una desagradable sorpresa, con escenas donde no había música. En una escena la música se detuvo a mitad del compás, presumiblemente para que se escuchara mejor el tintineo de una espada. Estaba tan enfadado que cancelé una gira publicitaria que había aceptado realizar; no podía hablar de música que nadie iba a escuchar”. Las dos horas y cuarto de la partitura original se verían reducidas a veintitrés minutos, suficientes para valorar el cambio en la concepción del sonido épico, pasando de las composiciones típicas de lado a lado hacia un estilo basado en la precisión, sin necesidad de continuas reafirmaciones temáticas, buscando el equilibrio entre los silencios, los efectos sonoros, las voces originales y la partitura tradicional. Sería el punto final de su relación con Bronston, para quien no volvería a trabajar. Con todo, permitió que en la versión italiana figurara compartiendo créditos con Mario Nascimbene, así como en las copias de la banda sonora distribuidas en Italia, aunque Rózsa percibiera cualquier regalía por los derechos de autor; dicha política respondía exclusivamente al interés por justificar la participación italiana en régimen de coproducción.

En cualquier caso, compuso una de las mejores partituras de todos los tiempos, y sus efusivas fanfarrias creadas para ambientar la batalla de Valencia han tenido una poderosa influencia en las composiciones de tono épico posteriores. Para Mel Martin, Rózsa “teje un rico tapiz de música con un sonido auténtico que aporta mucho a la atmósfera de la película. Parte de la música incidental y palaciega proviene de fuentes milenarias, y su composición para el torneo de Calahorra es una de las músicas más emocionantes que se hayan visto en cualquier película”. Lamentablemente, tanto las grabaciones maestras como las partituras originales de Rózsa se perdieron; solo quedó una mezcla de música y efectos que fueron uti-



lizados para la restauración de 1993. Es muy probable que terminaran entre los contenedores que se llenaron con los restos del naufragio cuando Bronston se acabó hundiendo, a los que hace referencia García de Dueñas en su obra sobre aquel efímero imperio cinematográfico asentado en las cercanías de Madrid.

Franco

Franco siempre consideró que formaba una *santísima dualidad* con el Cid, caudillo medieval por mor de su liderazgo batallador. El 1 de octubre de 1936 Franco fue investido Jefe de Estado en un acto solemne celebrado en la capitanía general de Burgos. No en vano, al carecer de sangre o linaje tuvo que designar a Dios como depositario de su gracia, eligiendo el título de caudillo para reseñar su liderazgo, como el Cid. Pocos años después regresó a la capital castellana, la cuna de Rodrigo Díaz de Vivar, para unir sus destinos, al menos simbólicamente, en la ciudad de Burgos. Dicho momento aparece inmortalizando en una foto, durante la inauguración del monumento al Cid el 23 de julio de 1955; el estudiado contrapicado con el uniformado Jefe del Estado ante la estatua ecuestre fue ampliamente difundido por la propaganda franquista, anudando icónicamente la historia de ambos personajes. Según señala el hispanista Richard A. Fletcher en su biografía sobre el dictador, el bando sublevado recogió aquella imagen durante el conflicto fratricida y supo exprimirla en su beneficio: "El Cid de Menéndez Pidal, católico, castellano y cruzado, resultaba irresistible para los propagandistas de Franco". El dictador supo valerse de sus vínculos con el mitificado héroe medieval, y tras la Guerra Civil, la imagen del Cid fue alimentada sin complejos. En aquella vorágine de exaltación se llegó incluso a desempolvar una serie de documentos que Felipe II había ordenado elaborar con el objetivo de canonizar al Cid. El investigador encargado de ponerlos bajo el foco de la actualidad fue el historiador militar José María Gárate Córdoba, quien publicó en *ABC*, allá por 1955, un reportaje con un titular tan escueto como descriptivo: "La posible santidad del Cid".

Según Blumenfeld, Bronston encargó a Waszynski la tarea de levantar una película épica en honor al dictador, de forma que cuando se presenta el proyecto para realizar *El Cid*, oportunamente se ofrece como un monumento fílmico para loar a Franco, exponiendo un paralelismo cuasi-místico en el trayecto vital de



ambos personajes, el honor como bandera en una lucha empecinada por librar a España de una infamia sin rostro, llámese Ben Yusuf o comunismo. Al menos, los guionistas de la Lista Negra tuvieron la oportunidad de conmutar muchas orientaciones metafísicas y matizar el significado de ciertos discursos, aportando al personaje elementos de su propio exilio interior, de su indolencia personal y de su marginación social; otra manera de entender la entereza moral. En cualquier caso, fue un negocio redondo para Franco y para Bronston, estableciendo una simbiosis en la que el productor cuidó especialmente sus relaciones con el Gobierno, al tiempo que las autoridades ofrecían toda clase de facilidades y ayudas; por un lado se crearon miles de puestos de trabajo, y por otro se hacía publicidad con las películas y se editaban lujosos dossiers de prensa detallando minuciosamente los lugares y los pueblos españoles donde se filmaron cada una de las tomas. Una carambola del destino privó a Franco de su primera trasmutación cadiana en la pantalla, impidiéndole sentirse como El Cid matando moros sobre su corcel blanco. Todo estaba preparado para el estreno en el madrileño cine Capitol el miércoles 27 de diciembre de 1961, en una sesión benéfica de gala presidida por el Caudillo, pero un accidente de caza (al parecer le estalló una escopeta en las manos y el doble tiro le salió por la culata) impidió que ocupara el palco presidencial, siendo sustituido por su esposa Carmen Polo.

Martin Scorsese

En cierta medida artífice de la resurrección de *El Cid*, permitiendo al héroe castellano seguir ganando batallas en las pantallas de todo el mundo con el mismo esplendor de su estreno. El director italo-americano siempre ha expresado su fascinación por la película, siendo uno de los principales impulsores de la restauración realizada en 1993, que a la postre supuso el relanzamiento mundial de la película. Las elogiosas palabras de Scorsese han quedado grabadas en oro como el mejor de los créditos: "*El Cid* es una de las mejores películas épicas jamás realizadas. El sentido de la composición de Anthony Mann, su uso del espacio y sus elegantes movimientos de cámara dan vida a un antiguo tapiz donde la transformación de

un hombre común en una leyenda se convierte casi en una experiencia mística". Amén.

Peñíscola, la batalla final

Sin lugar a dudas Peñíscola, fundada en el siglo VII a.C. probablemente por los fenicios, constituyó la localización más determinante, donde se filmarían las escenas de la conquista de Valencia. Cualquier esfuerzo fue poco para representar el momento culminante, con el Cid traspasando el umbral de la leyenda. La ciudad castellonense conservaba una estructura urbana cerrada en torno a su muralla y fortificaciones, ofreciendo un contrapunto ideal para representar el papel de Valencia en el siglo XI. Con todo, fue necesario restaurar algunas partes de los muros y del castillo que aparecían deterioradas por el tiempo; también se consideró necesario instalar unas imponentes puertas de estilo morisco que Bronston regaló a la ciudad una vez completado el rodaje. La filmación comenzó los primeros días de febrero y se prolongó durante más un mes. Durante el rodaje la ciudad se transformó en una especie de *Bronston City*, con una plaza Sophia Loren, una calle Waszynski y otra Prades.

Se puso en marcha un inaudito despliegue de medios, tanto técnicos como humanos, con un operativo logístico a la altura de la conquista que la película ambicionaba representar, al objeto de traer desde Madrid cámaras, camiones de sonido, grúas, remolques, camerinos y otros equipamientos de vestuario y atrezzo. Fue necesario movilizar un ejército de estrellas, actores y personal de apoyo, incluidos cientos de caballos, como si se tratara de una fuerza de invasión completa. Se construyeron quince torres de asalto y otras máquinas de guerra y catapultas a escala real, así como treinta y cinco barcos de la flota mora que aparecen en el trasfondo de la batalla. Solo la unidad de producción la integraban 348 técnicos. Para escenificar los movimientos de masas se contó con la participación de mil setecientos soldados del ejército español, además de quinientos jinetes con sus monturas procedentes de la guardia municipal de Madrid, que costaban a produc-



ción el ridículo precio de dos dólares diarios entre el jinete y la montura con todo su aparejo. Para alojar el operativo desplegado fue necesario ocupar todas las plazas de alojamiento disponibles en un radio de más de cien kilómetros. A esta hueste militar habría que añadir los miles de paisanos ("todos los hombres capaces de la provincia", según los datos de los responsables de prensa) contratados como figurantes, lo que ocasionó desabastecimiento de mano de obra en las tareas del campo. A los extras se les pagaban cien pesetas, casi el doble que una jornada en las tareas agrícolas trabajando de sol a sol.

La revista semanal *Blanco y Negro*, en su número 28 de enero de 1961, dedicó un extenso reportaje al rodaje de la película, con una amplia recopilación gráfica pero escaso contenido informativo. Unas semanas más tarde (4 de marzo de 1961), la ciudadana de Benicarló (localidad cercana a Peñíscola) Julia Albiñana, en una carta al director de la publicación, se queja de la poca cobertura ofrecida por el medio a un rodaje excepcional, aportando algunas curiosas notas de color, que recogemos por su rasgo pintoresco no exento de ironía:

"Por aquí estamos muy familiarizados con el cartón, pero puedo asegurarle que resulta difícil distinguir dónde acaba la piedra y empieza la decoración. Se ha cambiado el emplazamiento del tendido eléctrico, se han cubierto las construcciones modernas y la ciudad rezuma vejez por los cuatro costados. El campamento de las tropas del Cid está instalado en la playa, a medio kilómetro de la ciudad. Como Peñíscola carece de estación de ferrocarril han llegado a la de Benicarló los trenes especiales que han transportado batallones de Caballería procedentes de Valencia y Barcelona, así como también de la Policía Armada, hasta completar los 2.000 jinetes que se precisaban para la batalla y asalto a Valencia. Numerosas escenas han sido filmadas a la luz de las antorchas.

Prácticamente todos los habitantes han sido contratados. Y como las barbas son artículo de primera necesidad, los felices poseedores cobran 5.000 pesetas mensuales desde el momento mismo en que empezaron a dejarla crecer. Inútil añadir que esto parece Cuba. Y que cualquiera les hace luego coger una azada. Es lo que nos faltaba. Ya eran bastante morunos antes de formar en las huestes que se enfrentan al Cid.



Charlton Heston se aloja en el hotel del Golf, de Castellón, y Raf Vallone aquí, en Benicarló, en uno de los chalets que junto al Albergue de Turismo posee don Cristóbal Colón de Carvajal”.

Lo cierto es que la prensa nacional no prestó demasiada atención al desarrollo de los trabajos de filmación de la película. La revista *Variety*, en su edición de 22 de marzo de 1961, en un artículo sin firma fechado el día anterior en Peñíscola, aporta algunas apreciaciones, cuando menos sorprendentes, sobre la repercusión del rodaje de *El Cid* en la promoción turística de España, entrecruzando dos de los principales objetivos cumplimentados en la Operación Propaganda Exterior: el cine y el turismo, resultando imposible desligar el texto de los buenos oficios del Ministerio de Información. En realidad, todo el artículo rezuma cierto aroma propagandístico, con un reconocimiento especial a la colaboración del ejército español:

“El director Mann ha reunido una de las mayores concentraciones de tropas en los anales del cine. Para que esto sea posible, el ejército español ha vuelto a entrar en escena con una colaboración participativa por primera vez desde que Stanley Kubrick comprometió al ejército español para sus grandes escenas de batalla en *Espartaco*. Fue entonces cuando el Alto Mando español declaró que sus tropas estarían disponibles solo para aquellas producciones cinematográficas que contribuyeran en alguna medida a la gloria de España y sus fuerzas armadas.

Convencido de que el vehículo de siete millones de dólares puesto en marcha por Bronston, con Charlton Heston y Sophia Loren, representaría fielmente la vida y la época del mayor guerrero y héroe de España, el ministro del Ejército puso sus recursos en orden de formación, enviando miles de soldados y caballería a Peñíscola. Después de desplegar formaciones masivas para un asedio de larga duración y dos grandes batallas, el director Mann confirmó su creencia de que la preparación de escenas similares sin el uso de soldados entrenados llevaría el doble de tiempo y costaría el doble a cualquier productor. Elogió particularmente la disciplina espartana del soldado de infantería español y todo el complicado sistema de coordi-

nación que hizo posible disponer de casi 5.000 combatientes para una guerra a gran escala”.

El articulista reseña expresamente la importante labor de promoción que el rodaje ha supuesto para la Costa del Azahar, provocando “una tormenta turística durante un invierno bañado por el sol”. La concurrencia hacia el Levante se vio intensamente favorecida por una oportunidad irrepetible, y “miles de turistas comenzaron a viajar a Peñíscola para el espectáculo gratuito más grande que un productor de cine haya brindado involuntariamente”. Una cita para viajeros, estadounidenses y europeos principalmente, que ocasionó un imprevisto problema de tráfico, siendo necesario recurrir a unidades de la policía motorizada, que, en una rápida acción de coordinación, “acordonaron todas las arterias principales de acceso a la ciudad”. No obstante, continuaron llegando autobuses repletos procedentes de Madrid, Zaragoza, Andalucía y otros puntos del interior de la Península. Cientos de curiosos se dedicaban a seguir a las estrellas continuamente, sobre todo a Charlton Heston, ocasionando serios problemas a la hora de filmar. Mann se vio obligado a prestar la máxima atención para que los intrusos no entraran en el encuadre, algo que no siempre se consiguió, pues si uno mira atentamente, cuando el Cid entra en la ciudad se puede apreciar la presencia de algún paisano tocado con gorra de plato. También halaga el cronista los trabajos de ambientación, afirmando que “cuando los directores de arte Colosanti y Moore reconstruyeron las fortificaciones dañadas por el tiempo, con esa puerta de entrada, parecía que realmente merece la pena luchar por la ciudad de Peñíscola”.

Belmonte, una ordalía admirable

El propio Anthony Mann eligió, entre las diferentes fortalezas propuestas por el equipo de localizaciones, el castillo de Belmonte para ambientar la crucial escena del torneo donde se dilucida la posesión de Calahorra. También sirvió de decorado para otras escenas exteriores representando el papel de Zamora, la plaza que había correspondido como herencia a doña Urraca a la muerte del rey Fernando I.





En este escenario se ponía fin a los trabajos de filmación de la película iniciados cinco meses antes, y la verdad es que el equipo trabajó diligentemente para completar en solo seis días todos los planos necesarios, especialmente el torneo filmado en la explanada, utilizada también como campo de fútbol, dentro del recinto amurallado y con el castillo como el espectacular trasfondo para un clímax ambiental, con cierto anacronismo histórico por un par de siglos que no desmerecían la estampa. Al final, para una secuencia de apenas once minutos se filmaron más de veintiún mil metros de película, de los cuales se positivaron menos de la mitad, utilizándose en el montaje solamente una mínima parte.

Los trabajos de filmación comenzaron el lunes 10 de abril de 1961, pero antes de viajar a la localidad manchega desde Madrid, Charlton Heston aprovechó el descanso dominical para visitar la capital conquense y la Ciudad Encantada. La jornada aparece reseñada por el periódico local *Ofensiva* en su edición del día 11. Heston llegó a Cuenca acompañado de su esposa y de su hijo en un Cadillac negro conducido por su chófer particular; dos jovencitos hicieron de improvisados cicerones para mostrarle las bellezas y monumentos de la parte antigua. Según el rotativo "llegó a mediodía y visitó la catedral, el castillo, las hoces del Júcar y Huécar, la calle San Pedro, la bajada de las Angustias y por la calle Alfonso VIII bajó a Carretería", donde se encontró en el cine España los carteles que anunciaban la programación de *Los bucaneros* (*The Buccaneer*, 1958), la única película dirigida por Anthony Quinn, y donde el protagonista de *El Cid* daba vida al séptimo presidente norteamericano Andrew Jackson. En su limitado castellano se interesó por otros títulos suyos proyectados en los cines de la ciudad. Después de reponer fuerzas en la Posada de San José visitaron la Ciudad Encantada, regresando a Cuenca al caer la tarde para iniciar el viaje hacia Belmonte desde las inmediaciones de la plaza de toros. Primero se despidieron de los pequeños guías, que según el rotativo no aceptaron la propina ofrecida por el actor, solicitándole a cambio un autógrafo, que este les firmó gustosamente.

Durante las jornadas de rodaje en Belmonte el corresponsal del periódico *Ofensiva*, Jesús García Cañada, tuvo la oportunidad de entrevistar a algunos de los protagonistas. La primera entrega (publicada el miércoles 12 de abril) está dedicada al director. Probablemente la entrevista se realizara el lunes, primer día de rodaje en la localidad, mientras se filman las tomas correspondientes a la "traición de



Vellido Dolfos y muerte del rey Sancho”, y “comienza a caer un lluvia fina, pero con cierta persistencia; esto obliga a cerrar el bloc y refugiarnos bajo el amplio paraguas que colocan a la máquina, donde se guarecen los más famosos personajes de dirección, cámara, sonido, ambientación, actores, etc. Cuando desaparece ya está preparado todo y se reanuda la acción...”. Aunque Mann entiende el castellano, sus respuestas son traducidas por el ayudante José López Rodero, y el improvisado reportero no puede evitar la tentación de preguntarle por su esposa Sara Montiel, todo un mito erótico en la España del momento, a lo que el entrevistado se limita a tomar el bolígrafo y el cuaderno para escribir “Sara Montiel, no más”, muestra manifiesta del hartazgo que debía provocarle el tema. Previamente había respondido que consideraba *Música y lágrimas* (*The Glenn Miller Story*, 1953) su mejor trabajo, con una mención especial para *La pequeña tierra de Dios* (*God's Little Acre*, 1958), que no había sido estrenada en nuestro país.

En la reseña publicada el jueves día 13 el cronista da cuenta del incalculable número de personas que han concurrido para completar los trabajos de rodaje, de forma que aparte de llenar todas las “fondas, posadas y paradores” de la comarca, el aumento de población ha obligado a acondicionar la mayoría de los hogares particulares para albergar a esta muchedumbre de personal flotante, lo que suponía un medio de ingresos que venía a complementar los escasos recursos de las familias. En el propio domicilio del periodista se encuentran alojadas cuatro personas del servicio de peluquería y maquillaje más otras “diez señoritas de figuración”, entre las que figura la gallega María Luisa Barros, encargada de doblar a Sophia Loren, que había filmado sus últimos planos más de tres meses antes. Las escenas donde aparece la italiana en la tribuna del torneo se habían grabado en los estudios Chamartín en las primeras jornadas del año.

La siguiente entrega ofrece una entrevista al actor que interpreta el papel del rey Alfonso VI, el británico John Fraser, reconocido homosexual que declara haber intervenido en su país en quince producciones, entre las que destaca su participación en *Los juicios de Oscar Wilde* (*The Trials of Oscar Wilde*, Ken Hughes, 1960), aunque piensa que esta película “no podrá verse en España por lo escabroso del tema” (sería interesante conocer con exactitud las palabras que dijo el actor). En este film, Fraser da vida al hijo del marqués de Queensbury, el joven amante de Wilde, por cuya seducción es acusado el escritor del delito de ultraje a la moral. Al cronista le

sorprende la sencillez del intérprete, su ausencia de divismo, quizás por ello se atreve a preguntarle “¿qué opina de la mujer española?”; o bien desconocía la condición sexual del intérprete, o, una vez más, da muestras de una osadía inconsciente.

La serie de entrevistas se cierra el miércoles 19 con la publicación de la dedicada a Hurd Hatfield, que hace el papel de juez de la ordalía. El actor lleva instalado en España un año, y previamente había participado en el anterior proyecto de Bronston, donde dio vida a Pilatos. Se muestra asombrado de la imponente belleza del castillo de Belmonte y expresa su deseo de adquirirlo para pasar algunas temporadas en la comarca manchega. Aunque pueda parecer un evidente recurso complaciente, probablemente en ese instante, ante aquella impresionante estampa, hablaba en serio. El estadounidense era un entusiasta coleccionista de arte y antigüedades, y una década después acabaría comprando una histórica mansión en Irlanda, la Ballinterry House en el condado de Cork, dedicando veinticuatro años de su vida a labores de rehabilitación y restauración del edificio.

La escena de la lucha por Calahorra la acabó filmando Yakima Canutt, tras un tira y afloja con Mann en el que llegó a amenazar con abandonar la producción. El resultado es espectacular, completando una parte tan difícil como fundamental en el desarrollo de la historia. La pelea comienza como una justa a caballo y con lanza para terminar en un violento combate cuerpo a cuerpo, plagado de momentos de extraordinaria tensión, como cuando Heston se defiende de los espadaños de su rival protegiéndose con una silla de montar que se va deshaciendo en jirones a cada golpe. Aunque los especialistas fueron quienes realizaron el trabajo más duro, hasta el momento que los antagonistas pierden sus cascos, Heston y el británico Christopher Rhodes se entrenaron duramente con Enzo Musucemi Greco en el manejo de la espada, la lanza y la maza, como previamente había instruido a todos los actores que empuñaban armas. Si en el currículo de Yakima Canutt se destacaba su participación en la carrera de cuadrigas de *Ben-Hur*, Enzo había entrenado a algunos de los actores más populares para encarnar a héroes luchadores de la pantalla como Errol Flynn o Burt Lancaster, y entre sus trabajos posteriores más meritorios figuran las escenas con espadas de *Jasón y los argonautas* (con una deslumbrante lucha protagonizada por esqueletos) y *Simbad y la princesa*, ambas rematadas con efectos especiales a cargo del gran Ray Harryhausen.



Mucho se ha escrito respecto a la impresionante escena del duelo sobre la arena de Belmonte. Entre tanta tinta vertida sobresale la palpitante vena literaria del escritor Manuel Hidalgo:

“Una suave panorámica, acompañando a la multitud que corre por una ladera hacia el campo del duelo, abre la extraordinaria secuencia del juicio de Dios por Calahorra, exquisito ejemplo de limpísima sintaxis de Anthony Mann.

Es una secuencia nuclear, en la que, como ninguna otra, están contenidos los elementos esenciales de la película: los valores del caballero, las palpitaciones del drama romántico, los gestos de la gesta épica. Todo. (...)

Mann lo presenta y lo desarrolla con solemnidad, primero, y con brío, después. Siempre sin despeinarse, sin recurrir al enfatismo, si efectismos baratos, logrando que la tensión surja de una narración transparente y serena, alternando a la perfección las dos batallas que allí se libran: la de Rodrigo y don Martín y, la más importante, la de Jimena con sus sentimientos de amor y odio.

La presentación de los combatientes se hace con elegante simetría, otra vez ritual, litúrgica. Cada uno por su lado, cada uno en su rincón, cada uno desde su puesto. (...) Baldaquín frente a baldaquín, rey frente a rey, lanza frente a lanza, caballo frente a caballo. Dos ayudantes encasquetan a los caballeros sus respectivos yelmos. Dos pajes clavan dos espadas en la tierra, frente a frente, dos armas supletorias para el uso eventual de los contendientes. Espadas como cruces, y varias veces en la película espada y cruz serán lo mismo, aunque no precisamente símbolo cristiano frente al moro. «¡Id, pues, y luchad por Calahorra!»”.

Por su parte, Jeanine Basinger establece un equilibrado paralelismo entre el entorno paisajístico, una de las constantes más paradigmáticas y reconocibles del estilo de Mann, y la perfecta planificación formal de su cine, resultando una composición estética al entero servicio de la acción, donde cada elemento del paisaje se integra indisolublemente en la escena como una conjunción perfecta:



“La escena de la justa está ambientada en un paisaje serenísimo, con árboles en flor y hierba verde. Dado que la justa se celebra siguiendo unas reglas estrictas, la estructura formal de la escena respeta esa integridad, estableciendo para el espectador el espacio exacto de la zona por medio de un plano largo. Todos los personajes principales están situados de manera específica y clara en el espacio, como si fueran piezas de ajedrez. La justa se interpreta con un ritmo establecido en el que los cortes se ajustan a los sonidos y golpes de la espada, y se intercalan planos de la multitud que observa con otros de la violenta pelea, con bella cadencia. Se escenifica un complicado ballet visual que sugiere la representación de un espectáculo histórico sin sacrificar la excitación de la justa”.

Aunque se ha repetido en numerosas ocasiones, no podemos despedir esta rememoración cidiana sin recoger la anécdota sobre las servidumbres de la fama que Heston relata en su libro *Memorias*, y que no había aparecido en sus *Diarios*, probablemente porque en 1979 todavía se valoraba a sí mismo como una estrella, desechando la menor nube que pudiera ensombrece su brillante imagen. Dos décadas después debía considerarse de vuelta en muchas cosas, y ese tipo de pudor formaba parte del pasado. El relato cronológico por fechas de sus *Diarios* hubiera situado, sin lugar a duda, geográficamente el suceso. En su segundo libro Heston apenas cita el rodaje en Belmonte, pero recoge la historia tras situar al lector en la localidad manchega donde se filmaron los últimos planos de la película, lo que en principio no debería ofrecer dudas de que debió suceder en alguna fonda de la comarca conquense. La historia es la siguiente:

“La última secuencia que filmamos fue la del torneo. (...) Para el combate propiamente dicho, Tony (Anthony Mann) le encargó el rodaje a Yak (Yakima Canutt) y obtuvo una de las mejores escenas de este tipo que jamás se hayan filmado. Una noche, fuimos a cenar a un pequeño restaurante de la localidad con unos cuantos actores. Al terminar la cena, me fijé que la calle estaba abarrotada de gente que nos miraba a través de la puerta.

—Ahí tenéis una buena muestra de la cortesía española —dije, señalando—. En cualquier otra parte, ya los tendríamos encima. Aquí esperan a que terminemos.

Pagué la cuenta y dije a mis acompañantes:

—Salid vosotros primero y subid a los coches. Yo firmaré unos autógrafos para esta gente, tengo que hacerlo.

Me levanté y me dirigí hacia la multitud de españoles que ya entraban por la puerta. No me prestaron la más mínima atención. En su lugar se sentaron para ver un partido de fútbol en el televisor que el dueño del local acababa de encender. ¡Ah, la fama!”



BIBLIOGRAFÍA

- Norma Barzman, *The Red and the Blacklist: The Intimate Memoir of a Hollywood Expatriate*, Nation Books, Nueva York, 2003.
- Jeanine Basinger, *Anthony Mann*, Filmoteca Española-Festival de San Sebastián, San Sebastián, 2004.
- Samuel Blumenfeld, *L'homme qui voulait être prince. Les vies imaginaires de Michäl Waszynski*, Grasset, París, 2006.
- Lucía M. Cabanelas, Juan Manuel Corral, Juan Laborda Barceló y Víctor Matellano, *El Cid. El libro del 60 aniversario*, Notorious, Madrid, 2021.
- Elena Criado Girbal, *El Cid, del Cantar a la gran pantalla* (TFM, Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, inédito), 2016.
- Jesús García de Dueñas, *El Imperio Bronston*, Ediciones del Imán, Madrid, 2000.
- Enrique Herreros, *A mi manera*, Modus Operandi, Madrid, 2015.
- Charlton Heston, *The Actor's live. Journals (1956-1976)*, E. P. Dutton, Nueva York, 1979.
- Charlton Heston, *Memorias*, Ediciones B, Barcelona, 1997.
- Manuel Hidalgo, *El Cid. Mátao tú (el amor)*, Gedisa, Barcelona, 2006.
- Mark Jankovich, "The Purest Knight of All: Nation, History and Representation in *El Cid*", *Cinema Journal*, vol. 40, número 1, otoño de 2000, pp. 79-103.
- Mark Jankovich, "Samuel Bronston's Latest Epic: Spectacle, Heterogeneity and Nation in the Critical Reception of *El Cid* (1961)", *Comparative American Studies*, número 8 (4), diciembre de 2010, pp. 300-315.
- Sophia Loren, *Ayer, hoy y mañana. Mis memorias*, Lumen, Barcelona, 2014.
- Mel Martin, *The Magnificent Showman. The Epic Films of Samuel Bronston*, BearManor Media, Albany, 2007.
- Víctor Matellano y Miguel Losada, *El Cid. Edición Especial 50TH*, T&B Editores, Madrid, 2011.
- Sara Montiel, *Memorias. Vivir es un placer*, Plaza & Janés, Barcelona, 2001.
- Jean-Claude Missiaen, *Anthony Mann*, Classiques du Cinéma - Éditions Universitaires, París, 1964.
- Neal M. Rosendorf, *The Life and Times of Samuel Bronston, Builder of Hollywood in Madrid: A Study in the International Scope and Influence of American Popular Culture* (tesis doctoral inédita, Harvard University), 2000.

Neal M. Rosendorf, "Hollywood in Madrid: American Film Producer and the Franco Regime

in the 1950s-70s", *Historical Journal of Film, Radio and Televisión*, vol. 27, número 1,

marzo de 2007, pp. 77-109.

Miklós Rózsa, *Double Life*, The Baton Press, Tunbridge Wells, 1984.

Samuel Bronston Productions, Inc. (1961), *El Cid*, Allied Artists Pictures Corp. (*pressbook*

de la película).

Pablo Sánchez Garrido, "Operación Propaganda Exterior. Teoría y praxis de la propaganda

secreta en el franquismo intermedio", en *Revista de Estudios Públicos*, número 195,

2022, pp. 157-186.

¹ <https://www.20minutos.es/noticia/367262/0/charton/heston/cuenca/>.

² https://www.lasexta.com/noticias/cultura/belmonte-hollywood-cuenca-asi-pueblo-manchego-donde-rodo-charlton-heston_20211120619948339ef0da0001e70eea.html.

³ <https://www.filmaffinity.com/es/film667978.html>.



EL CID DE ANTHONY MANN. UN GUERRERO MEDIEVAL FRONTERIZO CABALGANDO ENTRE LA HISTORIA, EL MITO Y LA LEYENDA

Juan Antonio Barrio Barrio



1. INTRODUCCIÓN

Entre diciembre de 1997 y enero de 1998 la Universidad de Alicante organizó un curso denominado “La didáctica en la Historia a través del cine” y se iniciaba mi participación en actividades científicas sobre la temática de Edad Media a través del cine, que ha sido una de mis trayectorias de investigación y divulgación desde entonces.

La ponencia sobre la película de Anthony Mann *El Cid* fue pronunciada el día 13 de enero de 1998. Un año después se publicaba el texto de la misma en la obra monográfica editada por José Uroz con el título *Historia y cine*, publicada por la Universidad de Alicante en 1999. Desde esa primera incursión en la temática del tratamiento de la Edad Media en el cine, he impartido numerosas conferencias en diferentes universidades y localidades españolas, en el contexto de jornadas científicas, conferencias divulgativas, cursos de verano, etc. Fruto de dichas investigaciones he publicado hasta la fecha seis trabajos científicos.

Desde la asociación Cineclub Chaplin de Cuenca me han solicitado que vuelva a publicar una parte del trabajo sobre *El Cid* (1999), en el contexto de los sesenta años de la película que fue estrenada en 1961 y la importancia de la utilización del castillo de Belmonte en el rodaje y todo lo que conllevó en su día para la provincia de Cuenca. El fallecimiento de Charlton Heston en 2008 sirvió para recordar el impacto y el recuerdo todavía presente en Belmonte de un acontecimiento tan relevante como fue la presencia de grandes estrellas de Hollywood en la localidad¹.

La conocida cadena privada de televisión La Sexta ha calificado a Belmonte como “El Hollywood de Cuenca”, la localidad manchega donde rodó Charlton Heston, con motivo de la exposición que, para conmemorar el sesenta aniversario de la película, fue exhibida en la ciudad de Belmonte².

El film se reestrenó en 1993 por iniciativa del director de cine Martin Scorsese, reconocido admirador del film dirigido por Anthony Mann y protagonizado por Heston. De Scorsese siempre se ha comentado en los cenáculos cinéfilos su no oculta intención de poder dirigir un *remake* de la historia de Rodrigo Díaz de Vivar. También es cierto que se planteó desde la óptica de Hollywood que rodar la película en vida del mítico actor podía ser una falta de respeto. Desde la muerte de Heston en 2008, no hemos tenido noticia de la realización en Estados Unidos de un *remake* de la película.

Sin embargo, resultan interesantes los giros de la historia del cine, ya que lo que en sus inicios fue un proyecto exclusivamente español, con la intención de Rafael Gil en los años 50 del siglo pasado de realizar una película española sobre el Cid, no se pudo llevar a cabo y el resultado final y hoy conocido por todos, es un *Colossal*, una gran superproducción y quizás una de las de mayor éxito de la factoría del gran productor de Hollywood Samuel Broston. Hemos tenido que esperar al siglo XXI para ver acometido un proyecto español sobre la figura del héroe medieval del siglo XI y es la meritoria y desde mi punto de vista interesante producción de Amazon *El Cid*, protagonizada por Jaime Lorente y creada por Luis Arranz y José Velasco³, y con asesoramiento histórico del principal especialista en la figura histórica del Cid, el profesor David Porrinas González, autor de la obra *El Cid. Historia y mito de un señor de la guerra*, publicada por Desperta Ferro Ediciones en 2019.

De forma sucinta, las principales novedades en relación al análisis histórico de la figura del Cid, el papel de los guerreros medievales y la guerra en la Edad Media, desde 1999 hasta hoy, las resumo en tres aspectos. El primero y más relevante son las aportaciones que ha realizado el profesor Francisco García Fitz a la historia de la guerra en la Edad Media. Sus amplios trabajos sobre la materia han permitido ampliar de forma notable el conocimiento que sobre la guerra y los guerreros en los siglos centrales de la Edad Media, siglos XI-XIII, teníamos en 1999. El segundo, y relacionado con el primero, es la relevante obra ya mencionada del profesor Porrinas sobre el Cid que ha permitido actualizar de forma considerable el conocimiento histórico sobre Rodrigo Díaz, especialmente en la vertiente de la actividad militar del héroe castellano. David Porrinas es discípulo del profesor García Fitz, que fue el director de su tesis doctoral, con el título “Guerra y caballería en la plena Edad Media: condicionantes y actitudes bélicas. Castilla y León, siglos XI al XIII”, presentada en la Universidad de Extremadura en 2015; y, en tercer lugar, la fundación en 2010 de la editorial Desperta Ferro ediciones, especializada en historia militar y que ha tenido un relevante papel en la divulgación científica de la historia militar desde una perspectiva seria y rigurosa y con un tratamiento del material gráfico excelente, al estilo de la prestigiosa revista británica *Osprey*, especializada en historia militar.

2. ENTRE LA HISTORIA Y LA LEYENDA

De las principales novedades en la reciente historiografía española, al conocimiento de la figura histórica del Cid sobre todo a través de la obra del profesor Porrinas, es la visión del mismo como un personaje de su época, un producto de su tiempo, el siglo XI, una sociedad fronteriza “organizada para la guerra” y una época en la que predominan la hegemonía militar de las fortalezas y, en las formas de hacer la guerra, se generaliza una nueva modalidad: la carga de caballería y se ha caracterizado también por ser la centuria en la que la batalla campal fue predominante, en comparación con las centurias posteriores de la Edad Media. El Cid participó en seis batallas campales, tanto contra enemigos cristianos como contra musulmanes, y en todas ellas salió victorioso. Es una cifra excepcional e infrecuente.

Charlton Heston se preparó a conciencia en el manejo de las diferentes armas medievales para dar credibilidad a las escenas de lucha. En esta foto lo podemos ver entrenando con el maestro de armas italiano Enzo Musumeci Greco sobre la arena de Belmonte para luchar por Calahorra.



En la historia medieval fue factible la muerte de reyes en batallas campales y los monarcas medievales lo sabían. En el siglo XI murieron en la península ibérica tres reyes en batallas campales de gran calado y a principios del siglo XIII, moría en combate Pedro II el padre del rey conquistador Jaime I, que eludió con una nueva forma de hacer la guerra, participar en batallas campales. Por ello lo más frecuente a partir del siglo XII, por parte de los reyes medievales, fue evitar participar en este tipo de combates.

El Cid fue además un señor de la guerra en un espacio fronterizo. Un territorio apropiado para la formación de bandas militares, cuyo principal fin es la obtención de recursos económicos a través de las razias, algaras, el bandidaje, la rapiña o la extorsión a los reyes de taifas y el cobro de parias y tributos. El Cid, que dominó el arte de la guerra de su época, realizó de forma ejemplar y paradigmática todas las actividades que, tras la caída definitiva del Califato de Córdoba en 1031, se incorporaron a la acción militar de los guerreros cristianos peninsulares, la depredación militar y la obtención de tributos de los reyes musulmanes, y lo hizo con extraordinario éxito.

Por tanto, y resumiendo lo anteriormente referido, el Cid fue un guerrero modélico, prototipo de su tiempo, el siglo XI, y un hombre de la frontera y el *Cantar de Mío Cid*, una obra que recoge la épica de la frontera castellana y en algunos de sus poemas se refleja el llamado “espíritu de frontera”, que implica una menor hostilidad hacia el “otro” e incluso se llega a desarrollar una relación amigable con el presunto enemigo.

En el *Cantar de Mío Cid* aparece en tres ocasiones el término *frontera*, un vocablo novedoso en la Europa cristiana occidental, y fue una obra elaborada por un poeta que vivía en la frontera castellana:

“Tres reyes veo de moros, derredor de mí estar;
non lo detardedes, los dos id pora allá,
Tres mill moros levedes con armas de lidiar,
con los de la frontera, que vos ayudarán.

Tres mill moros cabalgan y piensan de andar;
ellos vinieron a la noche en Sogorbe posar.



Otro día mañana piensan de cavalgar,
vinieron a la noche a Çelfa posar,
por los de la frontera piensan de enviar;
non lo detienen, vienen de todas partes.

Ya es aguisado, mañana se fue Minaya,
e el Campeador fincó ý con su mesnada.
La tierra es angosta y sobejana de mala;
todos los días a mio Cid aguardavan
moros de las fronteras e unas yentes estrañas”.

Rodrigo Díaz de Vivar, fue un personaje histórico modélico y representa a través de la proyección que ha tenido el Cid en el *Cantar*, el ideal y la perfecta referencia del guerrero medieval, en las formas básicas de hacer la guerra en la Edad Media en general y de forma específica en el siglo XI. Ha sido educado y formado y se ha especializado en la guerra y la caballería y utilizó con enorme inteligencia y pragmatismo dicha especialización para alcanzar fama y riqueza y lograr el triunfo al que aspiraba todo caballero en la Edad Media, obtener mediante conquista un señorío propio. Por ello el episodio cenital en la vida del Cid, la conquista de Valencia, es el paradigma del ideal del guerrero medieval del siglo XI, la conquista de un territorio y el establecimiento de un señorío.

El siglo XI es también la centuria en la que se define con precisión la teoría de las tres órdenes, de una sociedad tripartita, conformada por *oratores*, *labotatores* y *bellatores* (los que rezan, los que trabajan y los que hacen la guerra). Fue entre 1024 y 1031 en dos textos de Gerard de Cambrai y de Adalberón de Laon, los que reflejan la identidad de dicha sociedad organizada en tres órdenes o cuerpos.

Para David Porrinas, el Cid ejecutó con éxito las tres tipologías militares principales que configuraban el paradigma bélico medieval: la batalla, el asedio y la cabalgada, y de todas ellas obtuvo elevados beneficios. Por ello, y en relación a todo lo afirmado anteriormente, la importante evolución que ha tenido la Historia Medieval en las últimas décadas permite mejorar y contextualizar con mayor precisión el rol histórico de Rodrigo Díaz, siendo la actividad bélica la que forja el sentido de su vida y la que le permitió adquirir celebridad en vida y fama eterna.

Por tanto y para los lectores interesados en ampliar sus conocimientos sobre la figura histórica de Rodrigo Díaz y las relevantes actividades militares desplegadas en la península ibérica en el siglo XI, recomendamos las obras de los profesores García Fitz y David Porrinas incluidas en la bibliografía del presente trabajo.

El Cid ha sido un personaje histórico convertido en leyenda prácticamente en vida y que, por ello y por la genialidad del autor del *Cantar*, ha pasado a la posteridad como uno de los personajes de la Historia Medieval de España más carismáticos y polémicos a la vez. En el Cid se han entremezclado historia, leyenda, mito y realidad en el dilatado proceso de mitificación del personaje.

Para realizar un adecuado análisis de la película conviene abordar un acercamiento previo al héroe, en su doble vertiente legendaria e histórica

2.1. El Cid legendario

El Cid es un personaje que resultó atractivo para sus contemporáneos, por lo que es posible pensar que poetas y juglares cantaron en vida del personaje sus hazañas y proezas.

Las principales fuentes cristianas utilizadas para elaborar la vida del Cid, son el *Carmen Campidoctoris* y la *Gesta Roderici Campidocti* y el texto literario más relevante del periodo medieval sobre la vida de Rodrigo Díaz, es el *Cantar de Mío Cid*.

Sobre las fechas de elaboración de cada una de ellas, se han incrementado los estudios en los últimos años, con diferentes interpretaciones. Para un mejor conocimiento global de las fuentes, recomendamos al lector interesado en la materia, la lectura del apartado final del libro de Porrinas, "Fuentes para el estudio del Cid histórico", con un análisis riguroso y detallado de las principales fuentes para el estudio del Cid histórico, las más conocidas de origen cristiano, elaboradas en latín y las fuentes islámicas escritas en lengua árabe y menos conocidas.

La leyenda del Cid empezó a gestarse prácticamente en vida del personaje, ya que en torno a finales del siglo XI en el monasterio de Ripoll se escribió el primer relato conocido sobre la figura del Cid, el *Carmen Campidoctoris* que narra en 32 estrofas las gestas del Cid desde sus orígenes y sus primeros triunfos juveniles hasta el enfrentamiento con el conde de Barcelona, pasando por su condena al



exilio. Nuevas interpretaciones llevan hasta en torno a 1190 la escritura del texto y ubican su redacción en el monasterio de Santa María de Nájera. Otras propuestas llevan la redacción del texto a Valencia.

En los años posteriores a la muerte del Cid (1110-1140), se redactó una parte de la *Historia Roderici* y una serie de textos se añadieron en una fecha en torno a 1190. Algunos autores plantean incluso que el grueso del texto o una parte destacada del mismo, podía haber sido concebido en vida del Cid o en los años inmediatamente posteriores a su muerte. Por tanto, la versión conocida fue elaborada a partir del texto original hacia finales del siglo XII. La historia se extiende en la narración de los últimos años del personaje.

Es posible incluso que en vida del Cid las gestas en torno a Fernando I y Sancho II de Castilla habían difundido algunas de sus proezas juveniles. Por tanto, el Cid real de la madurez era al mismo tiempo persona, personaje y mito. Al parecer, y según algunos autores, el gran poema épico dedicado a narrar las hazañas de Rodrigo y que ha pasado a la posteridad con el nombre de *Cantar de Mío Cid* fue elaborado, según las últimas investigaciones entre finales del siglo XII y primeros del XIII (1207), fecha en la que con absoluta certeza el texto ya se conocía.

Hacia el año 1345 se redactan las *Mocedades de Rodrigo*, visión desfigurada por el paso del tiempo del héroe y muy al gusto del público popular. Por estas fechas empiezan a circular numerosos romances sobre el Cid en los que los poetas se dejan llevar por una fantasía desenfrenada que pondrá las bases de obras posteriores como las *Mocedades del Cid* de Guillén de Castro, *Le Cid* de Corneille, *La leyenda del Cid* de José Zorrilla, las *Cosas del Cid* de Rubén Darío, *Le Cid* de Jules Massenet y la película *El Cid* entre otras obras.

La fuente literaria que ha convertido al Cid en un personaje inmortal, el *Cantar*, centra su atención entre el año 1081, durante el reinado de Alfonso VI, en que el Cid es condenado al exilio, y la muerte de Rodrigo Díaz en 1099. Arranca por tanto con un Cid ya maduro que cuenta con más de treinta años y está en la plenitud de su carrera militar. En los tres cantares en que está dividida la obra, su autor se interesa especialmente en el primero por el destierro del Cid tras el episodio de Cabra y la falsa acusación vertida contra él por sus enemigos de haber robado para sí parte de las parias recaudadas en Sevilla. En el destierro conquista algunas plazas a los musulmanes, como Castejón en la Alcarria y Alcocer a orillas del Jalón. En



territorio musulmán hace tributaria suya toda la región desde Teruel a Zaragoza. Apresa al Conde de Barcelona dejándole en libertad. En el segundo canto el tema central son las bodas de las hijas del Cid. Rodrigo llega hasta Denia y conquista la ciudad de Valencia. Las riquezas del Cid avivan la codicia de los infantes de Carrión que quieren casarse con las hijas del Cid. El rey perdona al Cid y este accede a la boda de sus hijas que se celebran en Valencia. En el tercer y último canto se produce uno de los momentos más emotivos del poema, la afrenta de Corpes y la terrible humillación que sufre el Cid al ver ultrajadas a sus hijas por los infantes. La ofensa es restaurada en duelo judicial y las hijas de Rodrigo Díaz celebran su segundo matrimonio con los infantes de Navarra y de Aragón. El Cid muere y finaliza la obra.

2.2. El Cid histórico

Para conocer la figura del personaje histórico es fundamental el trabajo de Menéndez Pidal *La España del Cid*, editado en 1929 y que cuenta desde 1939 con una versión abreviada que se ha ido reeditando con revisiones y adiciones. Para la elaboración del trabajo original sobre el Cid pude utilizar una visión rigurosa realizada por el hispanista británico Richard Fletcher que en 1989 publicó *El Cid*, un estudio crítico sobre la figura de Rodrigo Díaz de Vivar.

En 1999 Gonzalo Martínez Díez publicó *El Cid histórico*, un análisis histórico riguroso de la figura del Cid, pero editada en fecha posterior a la elaboración del artículo original y que no pude utilizar en su momento y es otra de las relevantes referencias historiográficas sobre un análisis histórico de la vida de Rodrigo.

Nos encontramos, por tanto, con la visión clásica y fundamental de Menéndez Pidal sobre el Cid, en la que el personaje histórico es analizado desde una óptica que viene determinada por la personalidad del historiador y la época en que fue publicada la investigación, ya que la Historia se reescribe continuamente porque los criterios de valoración de los acontecimientos pasados varían con el tiempo, del mismo modo la selección de los hechos históricos también cambia, y todo ello modifica la misma imagen de la Historia. No olvidemos que la edición de *La España del Cid* coincide con el relativismo del periodo de entreguerras, que tenía

por fundamento acabar con la noción de *hechos establecidos*, mostrando que se trataba solamente de juicios que, en un momento dado, habían sido objeto de un consenso por parte de los historiadores. Somos conscientes de que es el presente de cada generación el que decide qué aspectos del pasado son interesantes para ella y cuáles no lo son. Esta constante reinterpretación de los hechos pretéritos ha originado una producción historiográfica multiforme, puesto que se inscribe en coordenadas espacio-temporales muy diversas. En el caso de Menéndez Pidal junto al relativismo imperante entre los historiadores de su generación hay que tener en cuenta, como ha señalado Fletcher, las circunstancias propias de España cuando escribió *La España del Cid*, considerado un “tratado disfrazado de Historia que está dirigido a los lectores de su propia época”. Las difíciles circunstancias por las que atravesaba España le impelen a presentar al Cid ante los españoles como la figura de un héroe nacional al que admirar y cuyas virtudes debían emular.

Para Menéndez Pidal, el Cid encarna las más altas cualidades humanas, permanece como héroe que representa a España, ya que sus empresas están asociadas a los asturianos, los gallegoportugueses, los catalanes, etc. La visión que se ha impuesto a la hora de escribir el guion de la película y en la interpretación que hizo Charlton Heston del personaje, responde a un castellanismo-españolismo propugnado por Menéndez Pidal y afín a la ideología del régimen franquista que patrocinó y apoyó totalmente su realización, encumbrando al productor Samuel Bronston, un megalómano que terminó pocos años después en la bancarrota, tras el rodaje de *La caída del Imperio Romano* con un coste total de quince millones de dólares y con una recaudación mundial que apenas superó los tres millones. Además, *55 días en Pekín* y *El fabuloso mundo del circo* se limitaron a cubrir gastos.

En esta interpretación de Menéndez Pidal, existía una reiterada afirmación de que había algo verdaderamente nacional y español en la figura del Cid. En esta línea en la película abundan las referencias sobre “la salvación de España”. “El Cid como ¡salvador de España!”, “La figura del Cid resulta enormemente beneficiosa para España”, “El Cid es la última esperanza de España” y “Su ausencia puede dejar a España sin protección”, son algunas de las perlas que se van desgranando a lo largo de las casi tres horas de metraje de la película. Los poemas, cantares, crónicas y romances cidianos convirtieron a Rodrigo Díaz en el héroe nacional castellano —español por extensión— por antonomasia, imagen actualizada y renovada por



Menéndez Pidal con extraordinario éxito editorial y con una gran aceptación entre el público en general de la visión presentada en la obra. Como ha dicho Fletcher, para Menéndez Pidal no había falta de conexión entre historia y leyenda. El carácter y las hazañas del Cid de la historia eran tan intachables como los del Cid de la leyenda. A esta visión se oponen los que ven en el Cid al antihéroe por antonomasia y responsable de las desgracias de España que solo se podrán solucionar cuando, en palabras de Joaquín Costa, se eche doble llave al sepulcro del Cid, para que no vuelva a cabalgar, a ganar después de muerto la batalla del conservadurismo más arraigante.

La primera conclusión que tenemos que extraer de todo lo anterior es la importancia que va a desempeñar la visión histórica y legendaria que se ha desprendido de la obra de Menéndez Pidal de la que han bebido en las décadas posteriores los historiadores especialistas en la España del siglo XI. El problema en el retrato elaborado por Menéndez Pidal es que se alimentó tanto de la leyenda del Cid como de la faceta histórica de don Rodrigo Díaz de Vivar, pero sin saber o querer desprender y diferenciar una de otra.

La aproximación de calado al personaje realizada por el hispanista Richard Fletcher que, actuando exclusivamente como historiador y sin anhelos patrióticos, en el estudio que publicó en 1989, es un esfuerzo por pulir las abundantes aristas legendarias que adornan al personaje y presentarlo exclusivamente en su vertiente histórica. Nos encontramos de esta forma con un acercamiento enfocado principalmente a través de las fuentes históricas, lo que se había echado en falta en la obra de Menéndez Pidal.

Fletcher sabe situar perfectamente al Cid en su "tiempo histórico" y nos lo presenta, por tanto, a diferencia de Menéndez Pidal, como un hombre, extraordinario, pero propio y característico de los tiempos que tuvo que vivir. El siglo XI mostrado en un contexto horizontal, hispánico y europeo, frente al prisma vertical de Menéndez Pidal. Fletcher analiza en su trabajo, una muestra de los numerosos héroes que realizaron hazañas militares similares a las del Cid en tierras de Europa y del Imperio Bizantino, en el contexto de la llamada "diáspora aristocrática", como Haroldo Sigurdson de Noruega, que combatió con los rusos contra los polacos, formó parte del ejército del emperador bizantino Miguel IV, combatió contra los musulmanes en Sicilia, terminando su vida como soberano de Noruega. El nor-



mando Roussel de Bailleul que alcanzó fama y renombre en el Imperio Bizantino y que estableció un principado independiente en la región de Galacia, con capital en Ancira (la actual Ankara). El duque de Normandía, el futuro Guillermo I, conquistaba Inglaterra el año 1066 en la famosa batalla de Hastings de la que ha quedado un testimonio visual imperecedero en el tapiz de Bayeux que tiene una utilidad didáctica extraordinaria. El siglo XI hizo también famoso a los aristócratas que lideraron la conquista normanda del sur de Italia y Sicilia.

En realidad, por encima del Cid y de los personajes notables mencionados, el historiador debe situarlos en su época y en esta línea el siglo XI fue la primera centuria de la gran expansión europea que se produjo entre los siglos XI y XIII, explicado magistralmente en la obra de Robert Bartlett *La formación de Europa. Conquista, colonización y cambio cultural, 950-1350*. El período comprendido entre los siglos XI y XIII ha de ser considerado más decisivo para la formación de Europa que cualquier otro antes de la Ilustración y hasta el tiempo que vio la Revolución Francesa y la Revolución Industrial. Un ritmo acelerado y una creatividad dinámica marcan esta época. El siglo XI iniciaba un periodo, para Fletcher, en que la guerra como medio de vida, la acumulación de partidarios, de tesoros y tierras, la continuación de disputas familiares y la experiencia del exilio son actividades fundamentales de la vida aristocrática europea, que destacó también por una intensa movilidad. Se trataba de un mundo en el que la gente se desplazaba continuamente. Los dos siglos que transcurren aproximadamente desde mediados del siglo XI a mediados del siglo XIII constituyen una época de gran movilidad en Occidente. En estos años, europeos de todas condiciones sociales y disponibilidad económica, se lanzaron a los caminos movidos por diversas inquietudes como los nobles que sienten el espíritu caballeresco y viajan por tierras dispares buscando aventuras y gestas con las que aumentar su estima y riqueza, como Guillermo el Mariscal que llevaba en 1164 veinticinco años de aventuras y hazañas. Esta situación de movilidad general no deja de ir acompañada de movimientos colectivos de población, como las peregrinaciones, rutas de comercio internacional, expediciones militares, cruzadas, campañas militares de conquista de territorios, etc. Por tanto, el Cid es un hombre de su tiempo y los hombres que lo acompañaron en sus campañas militares son también fruto de una época de expansión y de fuerte movilidad social y económica en el occidente cristiano, prefigurando el inicio de la primera cruzada en el año 1096, como paradigma de esta expansión

hacia Oriente. El Cid es un señor de la guerra, un noble guerrero especializado en dicha actividad y que destacó por encima de otros contemporáneos suyos por su habilidad como militar y estratega, dejando claro que este servicio lo prestó al mejor postor, cristiano o musulmán, y que combatió al lado de musulmanes y contra cristianos, lo que le aleja de la visión legendaria e inmaculada mostrada en la película de combatiente cristiano contra los musulmanes.

El Cid ejerció en un periodo de su vida de mercenario, lo que era muy habitual en la época. Los soldados profesionales de los territorios cristianos del norte se alistaban en los ejércitos musulmanes del sur. Asimismo, los nobles cristianos reclutaban tropas musulmanas. El Cid fue desterrado; pero en la península ibérica, tanto en los reinos cristianos como en los musulmanes, el destierro era habitual, especialmente por la rivalidad política y militar que existía entre los reinos cristianos y los musulmanes, pero también entre los propios reyes cristianos entre sí y entre los diferentes reinos de taifas que rivalizaban entre ellos por alcanzar el máximo poderío, tras la fragmentación política iniciada en Al-Ándalus tras la caída del Califato de Córdoba a principios del siglo XI. Un exilio que afectaba a nobles, pero del que no se libraron infantes y miembros de la familia real. Por tanto, dos de los elementos que más marcaron la vida de Rodrigo Díaz de Vivar, la lucha militar al servicio de diversos señores y el exilio, eran muy comunes entre los hombres de su propio grupo social, la nobleza. Recapitulando, y para finalizar este punto, queda claro que el Cid fue, en primer lugar, un hombre propio de su grupo social, la nobleza guerrera, que vivió acorde con los acontecimientos políticos y sociales que se desarrollaban en la península ibérica en el siglo XI y por extensión en el seno de la cristiandad occidental europea.

En el estado actual de nuestros conocimientos, se ubica la fecha de nacimiento de Rodrigo Díaz entre 1043 y 1050, según Porrinas en una localidad no muy extensa y cercana a Burgos, que pudo ser la aldea de Vivar, en el seno de una familia de la pequeña nobleza castellana o de la alta nobleza castellana, formando parte de la familia Flaínez/Laínez, lo que contradice las leyendas sobre su baja estirpe. Se educó en la corte junto al príncipe Sancho al que serviría posteriormente durante su breve reinado (1065-1072), como alférez del ejército real. Sancho II murió en una emboscada combatiendo a Zamora defendida por Urraca, partidaria de su hermano Alfonso. Fuentes posteriores, poco fiables, atribuyeron el asesinato



de Sancho II a las manos del traidor Vellido Dolfos, como así es recogido en la película. Durante el reinado de Alfonso VI (1072-1109), a pesar de haberse casado al parecer el verano del año 1074 con una sobrina del rey, una mujer de sangre real, doña Jimena Díaz hija de Diego, conde de Oviedo, fue eclipsado por miembros de la alta nobleza castellana como la familia Gómez de Carrión y por García Ordóñez, señor de Nájera y que nunca le perdonó la humillación sufrida en Cabra. La leyenda sitúa al Cid exigiendo a Alfonso VI el juramento de Santa Gadea para demostrar que no había tomado parte en la muerte de su hermano, un relato fantástico y no acreditado en las fuentes históricas. Fue desterrado en dos ocasiones. La primera en el año 1081 tras recibir falsas acusaciones vertidas contra él por los poderosos enemigos que se había creado tras el episodio de Cabra y por una acción de represalia llevada a cabo por Rodrigo contra el reino musulmán de Toledo. Tras haberse reconciliado con el rey, de nuevo en 1089 tiene que abandonar Castilla. Se ganó la vida e hizo fortuna combatiendo como mercenario al servicio de diversos señores cristianos o musulmanes. En el año 1081 entró al servicio de al-Muqtádir de Zaragoza y tras su muerte en octubre de dicho año continuó a las órdenes de Mutamín de Zaragoza, por lo que tuvo que combatir contra el conde de Barcelona y el rey de Aragón-Navarra, a los que venció en la batalla de Almenar, en la que hizo prisionero al conde.

En el año 1086 se reconcilió con Alfonso VI. Dos sucesos posteriores marcaron el destino final del Cid. Por una parte, la muerte de Abu Bakr Abd al-Aziz, rey de la taifa de Valencia que convirtió a este territorio en escenario estratégico de la península, y la victoria almorávide en Sagradas el año 1086 que obligó a unir las fuerzas de Alfonso VI y el Cid, que en nombre del rey se trasladó posteriormente a Valencia para defender al rey vasallo y aliado de Castilla al-Qádir, antiguo soberano de Toledo, a cuyo servicio y en nombre de Alfonso VI se puso el Cid. Ante un nuevo ataque de los Almorávides a la destacada y estratégica fortaleza de Aledo en el año 1088 y la ausencia del Cid ante la llamada del rey, Alfonso VI destierra de nuevo a Rodrigo y decreta la confiscación de sus bienes. Es el segundo destierro del Cid.

Hay que recordar que Rodrigo, desde la llegada de los Almorávides, estaba participando en los combates que se libraban por el control de las taifas del Mediterráneo, derrotando de nuevo en la batalla de Tévar de 1090, al conde de Barcelona, Berenguer Ramón II, lo que lo va a convertir en el árbitro de la costa levantina.



Dos años después se presentó la gran oportunidad para el Cid, ya que en Valencia los partidarios de los Almorávides dieron muerte al caudillo musulmán valenciano al-Qádir el año 1092. El Cid ocupó la ciudad el año 1094, tras un duro, cruel y terrible asedio de veinte meses de duración y actuó en ella como gobernante hasta su deceso, de muerte natural en el año 1099, pero posiblemente precipitada, debido a sus problemas de salud y heridas de consideración que había sufrido en los últimos combates, la caída del caballo en la batalla de Tévar o las heridas en la garganta que había recibido en Albarracín. Tenía en el momento del óbito entre cuarenta y cinco y cincuenta años.

Según Martínez Díez, el fallecimiento de Rodrigo Díaz se produjo el 10 de julio de 1099. Moría el gran señor de la guerra ibérico del siglo XI, pero nacía inmediatamente el germen de la leyenda, el mito, el héroe eterno, recreado en la literatura, música, cine, series, etc. La película de Anthony Mann es uno de esos grandes hitos culturales en la construcción del eterno mito cidiano. En palabras de Porrinas, “desde el mismo momento de su muerte, Rodrigo se convirtió en leyenda, en un mito que no dejó de evolucionar, mutar, enriquecerse, amplificarse, variar..., a lo largo de los siglos”.

2.3. El Cid cinematográfico

En opinión de Fletcher y Porrinas, la interpretación que hizo Charlton Heston del personaje en la película pertenece a Ramón Menéndez Pidal y ha predominado en el film la visión legendaria recogida en el Cantar y que fue la principal fuente utilizada por Menéndez Pidal en su obra de 1929, sobre la que se sustenta el argumento central de la película, a partir de la recreación de un personaje exclusivamente hispánico y con proyección en la Historia de España y con un cierto carácter providencialista. “Dios te ha enviado a nosotros”, se afirma en la película. El personaje ha nacido con la misión de “salvar a España contra el peligro musulmán”. Es “un modelo enviado por Dios a los castellanos y españoles para poner de relieve las virtudes y defectos que en todo momento deben adornarles si quieren ser fieles a sí mismos”. La lectura es parcial ya que predomina una visión vertical que ha sido criticada por especialistas como Fletcher. Se echa en falta una lectura horizontal

que presente al personaje en el contexto histórico que vivió. No hay una reconstrucción mínima de la escena social y política de la España en que nació y vivió y el resultado es una reconstrucción artificial de una España que en la realidad no existió tal y como aparece reflejada en la película.

Además, Anthony Mann se interesó más en la leyenda del Cid que en reconstruir la realidad histórica de Rodrigo Díaz y en la narración de un episodio histórico de la Historia de España. Para el director norteamericano, lo relevante y lo que le resultaba atractivo del Cid era el perfil de héroe solitario y trágico y asumiendo las características épicas y mesiánicas del personaje, lo que le permitía llevar al protagonista de la película al terreno que había transitado en los *westerns* clásicos que había dirigido y especialmente las cinco películas rodadas con James Stewart, *Winchester 73* (1950), *Horizontes lejanos* (1952), *Colorado Jim* (1953), *Tierras lejanas* (1954) y *El hombre de Laramie* (1955). Cinco *westerns* espléndidos, en palabras de los especialistas. Para Mann, *El Cid* era un *western* español.

En una entrevista concedida por Mann a la revista *Film ideal* y publicada en mayo de 1964, el director norteamericano confesaba que había seleccionado el perfil legendario del Cid sobre su trayectoria histórica:

“El final de la historia es pura leyenda y lo que la gente y los cronistas (...) escribieron sobre ese hombre debe tener muy poco que ver con la historia real. Lo que sí me interesaba era la leyenda, junto con los sentimientos y la manera de pensar del Cid. En el fondo también tenemos en el Oeste por la calle bajo el sol, con el rifle entre sus manos, para matar a los hombres que luchan contra la sociedad”.

Sin entrar en detalle sobre las “licencias” que se han tomado los responsables de la película, llamaría la atención en primer lugar sobre el número desorbitado de anacronismos que abundan en la misma. Se necesitaría un estudio en profundidad, para sacar a relucir los errores de todo tipo que se van acumulando en la obra.

Hay una utilización abusiva del término *España* y una visión de la historia peninsular de la segunda mitad del siglo XI absolutamente histriónica y distorsionada. Por ello la televisión catalana en el doblaje de la película suprimió el término España por el de Castilla.



En la introducción se empieza afirmando que “El Cid se elevó sobre las rencillas locales y convocó a todos los habitantes de España a luchar contra el enemigo común que amenazaba con destruir los hombres y las tierras y la civilización florecida”. A los Almorávides se los equipara a fanáticos y sanguinarios y al emir Yusuf como “uno de los más fanáticos de la historia”. Un elemento interesante de la película es la vestimenta de Yusuf, con turbante y toda su ropa de negro, de forma similar a los personajes malvados del *western* clásico, caracterizados por ir vestidos de negro, lo que facilitaba al espectador la identificación del villano de la película.

Una de las variables fundamentales de la Historia es el tiempo, la datación, la cronología. En este sentido la película es un auténtico y continuo despropósito y toda una “licencia cronológica” al no respetar en absoluto el más mínimo rigor



histórico, en relación a la datación que se conoce de los principales acontecimientos históricos acaecidos durante los reinados de Fernando I, Sancho II y Alfonso VI de Castilla, en los que transcurrió la vida de Rodrigo Díaz de Vivar. Podemos apreciar que, de forma sumamente simplista, los autores de la película han reducido la trama a tres periodos cronológicos. Uno primero que forzosamente debemos situar antes de mayo de 1063, ya que aparece en escena Ramiro I, que murió en dicha

RELATO DE LA PELÍCULA	HECHOS HISTÓRICOS
	Ramiro I de Aragón (1035-1063) y Fernando I de Castilla (1037-1065). El Cid nace en torno al 1043.
El Cid se dirige a celebrar su boda.	El Cid se casó en 1074 o 1075.
El Cid recibe el juramento de vasallaje a Fernando I del emir Mutamín de Zaragoza.	El Emir Mutamín gobernó entre el 1081 y el 1085. El Cid había entrado al servicio de su padre al-Muqtadir poco antes de su muerte el 1081.
García Ordóñez se enemista con el Cid. Aspira a doña Jimena prometida del Cid. García Ordóñez lo acusa de traición (antes de 1063).	García Ordóñez actuó como testigo y amigo del Cid en su boda en el 1074 o 1075. La rivalidad entre ambos surgió más tarde en Cabra en torno al año 1080.
El Cid mata en duelo al conde de Oviedo, padre de doña Jimena, alférez real.	No hay datos históricos fehacientes sobre el padre de Jimena. Sabemos que pertenecía a la nobleza asturiana. Esta escena forma parte de la tradición literaria (<i>Mocedades</i> , <i>Le Cid...</i>).
Ramiro I reclama Calahorra a Fernando I.	Calahorra fue conquistada por Navarra el año 1045.
Duelo de Dios por Calahorra. Vence el Cid. Calahorra pasa a Castilla con Fernando I.	Castilla se anexiona de Calahorra en tiempos de Alfonso VI el año 1076.

fecha y que se desarrolla en la primera hora del metraje. Un segundo que transcurre tras la aparición de Ramiro I y la muerte de Fernando I en diciembre de 1065 y los

acontecimientos posteriores que en la historia se desarrollaron varios años después, pero que en el film y en una elipsis sorprendente se hacen transcurrir a continua-

RELATO DE LA PELÍCULA	HECHOS HISTÓRICOS
El Cid alférez real de Fernando I.	El Cid fue alférez real con Sancho II (1065-1072).
García Ordóñez declara su amor a Jimena.	
Fernando I envía al Cid al frente de un ejército junto al infante Sancho para reclamar el cobro de parías.	Primera campaña importante de Rodrigo dirigida por el infante Sancho contra Graus en 1063, donde murió Ramiro I de Aragón.
El Cid se casa con Jimena ante Fernando I, que murió en el año 1065.	El Cid se casó con Jimena el 1074 o 1075 durante el reinado de Alfonso VI.
Rodrigo y Jimena están enamorados al principio de la película.	Alfonso VI concertó el matrimonio entre Rodrigo y Jimena.
Muerte de Fernando I (diciembre de 1065). Sancho recibe Castilla, Alfonso Asturias y León y Urraca Zamora. Tras la muerte de Fernando I, Sancho ordena el encierro de su hermano Alfonso en Calahorra.	
Alfonso es conducido por una escolta real a Calahorra. El Cid lo libera.	El Cid era un hombre de Sancho.
Alfonso se refugia en Zamora.	
Sancho acude a tomar Zamora. El Cid se encuentra en el interior de Zamora.	El Cid acudió con las tropas de Sancho a tomar Zamora.
Tras la muerte de Fernando I, Ben Yusuf llega a Valencia para pactar con al-Qadir la invasión de la península.	
Ben Yusuf prepara con Vellido Dolfos el asesinato de Sancho.	Ben Yusuf no tuvo nada que ver con el incidente, que es además legendario.



Vellido Dolfos acuerda con Urraca matar a Sancho a cambio de una recompensa de gran valor.	La leyenda de Dolfos mato a Sancho a cambio de la promesa de recibir los favores sexuales de Urraca.
Vellido Dolfos mata a Sancho y es sorprendido por el Cid, quien da muerte al traidor.	Según la leyenda, Dolfos tras matar a Sancho pidió su compensación. Urraca le negó el favor prometido.
Durante todo el episodio de la muerte de Sancho, el Cid permanece en el interior del castillo de Zamora.	El Cid, como alférez real, formaba parte de las tropas de Sancho que intentaron ocupar Zamora.
Sancho muere sin haber sido coronado, al poco de morir Fernando I.	Sancho fue rey entre el año 1065 y el 1072. Murió en un acto de traición cuando intentaba tomar Zamora, siete años después de la muerte de su padre.
El Cid obliga a Alfonso VI en Burgos a jurar que no ha participado en la muerte de su hermano.	Leyenda de Santa Gadea. El Cid obliga a Alfonso VI a jurar que no había participado en la muerte de su hermano.
Alfonso VI ordena el destierro del Cid por ofender al rey.	El primer destierro del Cid fue el año 1081 por el incidente de Cabra. No tuvo que ver con el supuesto Juramento.
Destierro del Cid. Primera reconciliación del Cid y Jimena.	El Cid y Jimena no tuvieron el enfrentamiento que recoge la película.
El Cid deja a Jimena en un convento. Parte a hacer la guerra.	

ción, inmediatamente. Así Sancho muere poco después de su padre, cuando realmente fue rey durante siete años.

Entre las “licencias” más llamativas hay que incluir el trato dado a los personajes de Mutamín y Ben Yusuf. Al primero, que murió en 1085, se le sitúa en el lecho de muerte del Cid en 1099. Yusuf muere en la película en 1099 al mismo tiempo que el Cid, cuando en realidad le sobrevivió siete años más.

También uno de los aspectos más interesantes es el tratamiento dado a los personajes y especialmente al rey Alfonso VI. El juramento de Santa Gadea es un episodio discutido por los especialistas, pero que cuenta con defensores como

Menéndez Pidal, quien hace asimismo una descripción nada favorable del monarca castellano, ya que lo retrata como egoísta, niño mimado de sus padres,

RELATO DE LA PELÍCULA	HECHOS HISTÓRICOS
Salto de tiempo en la película. El Cid aparece con barba y pelo cano.	
Alfonso llama al Cid tras el desembarco de Yusuf que va a enfrentarse en Zalaca con Alfonso VI.	Año 1086. Batalla de Zalaca. Tras la conquista de Toledo los almorávides entraron en España.
El Cid pide a Alfonso desistir de combatir en Zalaca. La defensa de Valencia es más importante.	
El Cid se presenta en la corte con sus aliados musulmanes. Alfonso VI dice que solo pactará con cristianos. Se niega a tratar con musulmanes.	Alfonso VI, como otros reyes cristianos peninsulares, tuvo aliados entre los reyes musulmanes.
Alfonso ordena al Cid presentarse en Zalaca.	Alfonso VI y el Cid seguían enemistados.
El Cid vuelve varios años después a ver a Jimena. Conoce a sus hijas Elvira y Sol.	El Cid tuvo dos hijas, Cristina y María, y un hijo Diego.
Los ejércitos del Cid y Mutamín se encuentran para tomar Valencia.	Mutamín murió el año 1085 y el Cid atacó Valencia por primera vez en 1093.
Se produce el sitio de Valencia. Al mismo tiempo Alfonso combate en Zalaca.	La batalla de Zalaca (23-10-1086).
Derrota de Zalaca. Alfonso encarcela a Jimena y sus hijas en la zona de Burgos para presionar al Cid.	Tras Zalaca Alfonso VI y el Cid se reconciliaron.
El Cid deja el cerco de Valencia y se dirige a Burgos para liberar a Jimena.	Año 1089. Los almorávides cruzan por segunda vez a la península. Alfonso VI pide ayuda al Cid para combatirlos. Derrota de Alfonso VI, el Cid no acude a tiempo. Segundo destierro.



García Ordóñez libera a Jimena y se une a las tropas del Cid. Reconciliación de los personajes.	1092. El Cid invade y devasta la Rioja. El ataque está dirigido contra su enemigo García Ordóñez.
En Valencia, sitiados y hambrientos, los habitantes se rebelan contra al-Qadir, que muere.	Año 1092. Revuelta en Valencia. Al-Qadir es asesinado.
El Cid entrar en Valencia. Recibimiento triunfal.	El cerco de Valencia empezó el año 1093. En junio de 1094 el Cid entra en Valencia.
Sus partidarios y Mutamín le ofrecen la corona de Valencia. El Cid recibe la corona en nombre de Alfonso VI.	El Cid actuó como señor independiente entre el 1094 y 1099, y exclusivamente en beneficio propio. El año 1094 Mutamín llevaba nueve años muerto.
El Cid y Mutamín organizan la resistencia de Valencia y combaten juntos contra Ben Yusuf.	El Cid resiste y derrota a los almorávides en Valencia a finales de 1094.
El Cid es herido en combate.	El Cid conquista Murviedro en 1098.
El Cid recibe la visita de Alfonso VI.	Alfonso VI no estuvo en Valencia.
El Cid muere.	El Cid murió el 1099.
Doña Jimena aparece lozana y sus hijas siguen siendo niñas.	Las dos hijas del Cid se casaron entre el año 1094 y el 1099. Cristina con un infante de Navarra y María con un infante catalán.
Ben Yusuf muere.	Ben Yusuf murió en 1106. Vivió siete años más que el Cid.
Leyenda del Cid que venció después de muerto.	
Los almorávides abandonan Valencia. España ha sido liberada.	
Fuente: BARRIO BARRIO, J.A., "El Cid de Anthony Mann, a través del cine histórico y la Edad Media", en UROZ SÁEZ, J., <i>Historia y cine</i> , Alicante, 1999, pp. 268-305.	

ya que era el preferido de Fernando I y falto de confianza en sí mismo y que además no soportaba el triunfo de los que le rodeaban. Retrato que coincide exactamente con el que se nos muestra en la película. Frente a esta desfiguración, la documentación y la historia nos revelan a uno de los gobernantes más prestigiosos de su tiempo. Gobernó durante casi cuarenta años, conquistó la importante ciudad de Toledo y supo hacer frente con éxito a la defensa y la colonización de los territorios conquistados entre el Duero y el Tajo y abordar con decisión la reforma eclesiástica a partir del año 1080 y apoyarse en el nuevo orden gregoriano, para afrontar la ingente tarea de restauración eclesiástica paralela a la expansión territorial y regir, por tanto, de forma brillante los destinos de un gran reino en expansión que se convirtió en una de las principales potencias de la península ibérica y de la cristiandad europea occidental. En cierta medida, las espectaculares hazañas militares del Cid y sobre todo la increíble conquista de Valencia, han ensombrecido los logros del rey Alfonso VI, el soberano peninsular más poderoso del siglo XI.

En todo caso la película permite al final redimirse a los dos personajes cristianos peor tratados, al conde García Ordóñez y al rey Alfonso VI. El primero muere heroicamente en manos de Yusuf proclamando su inquebrantable lealtad al "Cid inmortal" y el segundo acude al lecho de muerte de Rodrigo Díaz a implorar perdón de rodillas a un Cid que se muestra firme ante la muerte y le pide que no se humille, afirmando finalmente que "España tiene un rey". Combatiendo junto al cadáver del Cid, "vencedor después de muerto", Alfonso VI encuentra en la película su destino final y es testigo de la "salvación de España", todo ello en el contexto de la absoluta falta de rigor histórico y de ensalzamiento épico de la figura legendaria del Cid, en la línea del *Cantar* y que jalona toda la filosofía del film.

Otro anacronismo y habitual en las grandes superproducciones de Hollywood es la música, realizada por el magistral Miklós Rózsa, especializado en la música del cine épico y basada en piezas de carácter sinfónico y adaptadas al celuloide y que consiguen realzar y enriquecer los momentos de mayor dramatismo y elevar la calidad artística de la película, pero con una música que nada tiene que ver con la elaboración musical del siglo XI. En todo caso, hay que reconocer el mérito y la calidad de la partitura y el enorme esfuerzo realizado por Rózsa, con la investigación realizada sobre la música medieval hispánica, a partir del estudio de las *Cantigas de Santa María* cuya consulta le fue facilitada por Menéndez Pidal y el *Llibre Vermell*, conservado en el monasterio de Montserrat.

El Cid que consigue vencer su última batalla después de muerto, es una de las muchas invenciones que se escribieron sobre su vida y fue insertada por primera vez en la *Leyenda de Cardeña*.

El film de Anthony Mann sobre el Cid, al tratarse de una gran superproducción épica con ritmo de *western* y que se desarrolla en la España del siglo XI, no pudo desaprovechar un relato tan "cinematográfico" y por ello fue la escena elegida para cerrar de forma magistral una película que tuvo un elevado éxito internacional y por ello permitió divulgar la figura del Cid en todo el mundo y que se ha convertido en un clásico del cine ambientado en la Edad Media.

ANÁLISIS DEL DESARROLLO CRONOLÓGICO DE LA PELÍCULA EN COMPARACIÓN CON LOS HECHOS HISTÓRICOS.

FASE 1. ANTES DE MAYO DE 1063. RAMIRO I, QUE APARECE AL FINAL DE ESTA PARTE, MURIÓ EN DICHA FECHA.

FASE 2. TRAS EL SUCESO DE CALAHORRA Y LA MUERTE DE FERNANDO I Y LOS SUCEOS INMEDIATAMENTE POSTERIORES (APROX. 1063-1065).



FASE 3. ULTIMA PARTE DE LA PELICULA, CENTRADA EN LA CONQUISTA DE VALENCIA (LOS HECHOS SE SITÚAN EN TORNO AL AÑO 1086).

BIBLIOGRAFÍA

Fernando Alonso Barahona, *Anthony Mann*, Film Ideal, Barcelona, 1997.

Carlos Astarita, "Sobre los orígenes de las caballerías en Castilla y León. Siglos X-XII", *Olivar*, vol. 8, número 10, 2007, pp. 279-312.

- Juan Antonio Barrio Barrio, "El nacimiento del Islam a través de *Mahoma, El mensajero de Dios*", en José Uroz (ed.), *Historia y Cine*, Universidad de Alicante, Alicante, 1999, pp. 101-117.
- Juan Antonio Barrio Barrio, "*El Cid* de Anthony Mann. A través del cine histórico y la Edad Media", en José Uroz (ed.), *Historia y Cine*, Universidad de Alicante, Alicante, 1999, pp. 131-152.
- Juan Antonio Barrio Barrio, "Introducción al cine Histórico: el Colosal", *Anuario de Estudios Medievales*, número 29, 1999, pp. 35-57.
- Juan Antonio Barrio Barrio, "La Edad media en el cine del siglo XX", *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, número 15, 2005, pp. 241-268.
- Juan Antonio Barrio Barrio, "The Middle Ages in USA Cinema", *Imago Temporis. Medium Aevum*, número 2, 2008, pp. 229-260.
- Juan Antonio Barrio Barrio, "Cine e Historia. Una aproximación desde una perspectiva didáctica: la Edad Media", *Monografías Aula Medieval*, número 6, 2017, pp.139-170.
- Robert Bartlett, *La formación de Europa. Conquista, colonización y cambio cultural, 950-1350*, PUV,Valencia-Granada, 2003.
- S. Barton, "El Cid, Cluny and the Medieval Spanish Reconquista", *English Historical Review*, vol. CXXVI, número 520, junio de 2011, pp. 517-543.
- Quim Casas, "Anthony Mann. El paisaje y la tragedia", *Dirigido por*, número 204, julio-agosto de 1992), p. 54.
- Quim Casas, "El Kolossal americano en Europa", *Dirigido por*, número 240, noviembre de 1995, pp. 46-61.
- Quim Casas, "Anthony Mann (3)", *Dirigido por*, número 267, abril de 1998, pp. 54-70.
- Diego Catalán, *El Cid en la historia y sus inventores*, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid, 2002.
- Georges Duby, *Guillermo el Mariscal*, Alianza, Madrid, 1988.
- Julio Escalona Monge, "La Castilla del Cid", *Desperta Ferro Antigua y Medieval*, número 40, marzo de 2017, pp. 6-13.
- Richard Fletcher, *El Cid*, Nerea, Hondarribia, 1989.
- Jean Flori, J. *Caballeros y caballería en la Edad Media*, Paidós, Barcelona, 2002.
- Sergio Fuente Requejo, "Cine, historia y protocolo. La ritualización y el significado del ceremonial protocolario en las películas de temática medieval", tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2017.
- Francisco García Fitz, *Ejércitos y actividades guerreras en la Edad Media europea*, Arco-Libros, Madrid, 1998.

- Francisco García Fitz, *Castilla y León frente al Islam. Estrategias de expansión y tácticas militares (siglos XI-XIII)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1998.
- Francisco García Fitz, "El Cid y la guerra", en C. Hernández Alonso (coord.), *El Cid, poema e historia: actas del Congreso Internacional (12-16 de junio, 1999)*, Ayuntamiento, Burgos, 2000, pp. 383-418.
- Dietrich Gerhard, *La vieja Europa. Factores de continuidad en la historia europea (1000-1800)*, Alianza, Madrid, 1991.
- Carlos Heusch, "La construcción del mito cidiano", *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, número 40, 2017, pp. 155-162.
- Ramón Menéndez Pidal, *La España del Cid*, Plutarco, Madrid, 1929.
- Ramón Menéndez Pidal, *En torno al Poema del Cid*, Edhasa, Barcelona, 1970.
- José María Monsalvo Antón, "La génesis de la caballería cristiana", *Desperta Ferro. Historia militar y política de la Antigüedad y el Medievo*, número 31, junio-julio de 2022, pp. 19-22.
- Alberto Montaner (ed.), *Cantar de Mío Cid*, Edebé, Madrid, 2007.
- Alberto Montaner Frutos, "El *Cantar de Mío Cid* y el espíritu de frontera", *Desperta Ferro Antigua y Medieval*, número 40, marzo de 2017, pp. 40-45.
- David Porrinas González, "Guerra y caballería en la plena Edad Media: condicionantes y actitudes bélicas. Castilla y León, siglos XI al XIII", tesis doctoral, Universidad de Extremadura, 2015.
- David Porrinas González, "Rodrigo Díaz, el Cid Campeador, un conquistador en el siglo XI", en Martín Federico Ríos Saloma (ed.), *El mundo de los conquistadores*, Universidad Nacional Autónoma, México, 2015, pp. 489-522.
- David Porrinas González, "Las campañas del Cid Campeador", *Desperta Ferro Antigua y Medieval*, número 40, marzo de 2017, pp. 22-30.
- David Porrinas González, *El Cid. Historia y mito de un señor de la guerra*, Desperta Ferro, Madrid, 2019.
- David Porrinas González, "Rodrigo Díaz, el Cid Campeador, y la noción de Reconquista", C. Ayala Martínez, I. C. Ferreira y J. S. Palacios Ontalva (coords.), *La Reconquista. Ideología y justificación de la Guerra Santa peninsular*, La Ergástula, Madrid, 2019, pp. 367-400.
- David Porrinas González, "Bien la çerca mio Çid. El asedio de Valencia (1093-1094)", en M. Alvira y M. G. Martins (eds.), *Fechos de armas. 15 hitos bélicos del Medievo ibérico (siglos XI-XVI)*, La Ergástula, Madrid, 2021, pp. 25-43.
- David Porrinas González, "El Cid: de Rodrigo Díaz en el Campeador a mito viviente y mutante", en Manuel Alejandro Rodríguez de la Peña y Giovanni Collamati (eds.), *Fake News y Edad Media*, CEU Ediciones, Madrid, 2021, pp. 199-232.

José Manuel Rodríguez García, "La 'diáspora aristocrática' occidental y la figura de los guerreros príncipes", *Desperta Ferro Antigua y Medieval*, número 40, marzo de 2017, pp. 54-57.

Robert A. Rosentone, *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona, 1997.

José Enrique Ruiz Domènec, "Los tres órdenes y el límite mental", *Medievalia*, número 3, 1982, pp. 127-148.

Isabel Sempere, "El Cid de Anthony Mann. ¿Cantar de gesta del siglo XX?", *Metakinema: Revista de Cine e Historia*, número 8, abril de 2011. www.metakinema.es

Margarita Torres Sevilla, "Nobiliiori de genere ortus. Los verdaderos orígenes del Cid Campeador", *Desperta Ferro Antigua y Medieval*, número 40, marzo de 2017, pp. 14-19.

VV.AA., "Aquí se conpieça la gesta de mio Cid el de Bivar", *Ínsula*, número 731, noviembre de 2007, monográfico coordinado por Alberto Montaner





EL CID DE ANTHONY MANN O LA DIFÍCIL CONCILIACIÓN ENTRE CULTURAS

Éloïse Lanouette

LAS FUERZAS OPOSITORAS PRESENTES EN *EL CID*

La realeza de Castilla

Empecemos nuestro análisis por una presentación de los distintos centros de poder en *El Cid*. Más precisamente, en esta primera parte nos interesará ver las fuerzas opositoras, y comenzamos con la realeza de Castilla.

Cabe subrayar que la primera vez que vemos al rey Fernando y los Infantes, juntos, es dentro de su función oficial, como jueces en la disputa entre Diego Laínez, padre de Rodrigo, y el conde de Gormaz, padre de Jimena. Se los presenta en orden de sucesión con respecto al Rey, o sea, Sancho y Alfonso de un lado, y Urraca del otro. También, en plano largo, tenemos una imagen estática de los cuatro sentados en frente de un mural que representa un árbol genealógico. Es decir que nuestra primera impresión de la familia real castellana es una de poder, con todo el aparato del Estado respaldando sus decisiones. Ellos son los guardianes de la tradición, y también de la Cristiandad (como se muestra en el mosaico en forma

de cruz que adorna el suelo). No los vemos en sus actividades privadas (cazando, por ejemplo), sino siempre en su capacidad oficial.

Entre ellos hay algunos matices, por supuesto. Fernando es el rey viejo, con la sabiduría de largos años en el poder, que busca la concordia más que la guerra, pero siempre con la grandeza de Castilla en la mente. Sancho es el joven príncipe, impetuoso pero bien intencionado. Alfonso es el infante celoso, el que quisiera ser rey de verdad. Y Urraca es la princesa, única mujer de alto rango, con las ganas de gobernar frustradas por su condición femenina.

Ben Yusuf y el emir de Valencia

Frente a este aparato estatal, tenemos a Ben Yusuf, jefe moro que vemos por primera vez en la costa de África, mirando hacia el norte, hacia Hispania. Es, de hecho, la primera imagen de la película, y nos lo muestra también en su capacidad oficial, o sea, jefe del ejército de invasión de la Península.

En esta primera escena, Ben Yusuf se dirige a cinco emires en un discurso lleno de retórica guerrera, e intenta convencerles de que la vía de la guerra vale más que la vía de la paz. Niega completamente el aporte benéfico de los sabios musulmanes, impulsando una lógica de confrontación: "Quemad los libros y haced guerreros de vuestros poetas. Que los médicos inventen venenos para las flechas y los sabios máquinas de guerra. ¡Y entonces, matad y arrasadlo todo!".

Entre los cinco emires a los que se dirige, está el emir de Valencia, que más tarde se convertirá en cómplice. El emir de Valencia, Al Kadir, es un títere al servicio de Ben Yusuf, brazo y extensión del poder de este, ligado a Ben Yusuf por intereses políticos. Así, Ben Yusuf no confía mucho en él y, para asegurarse de su cooperación, deja en Valencia una parte de su guardia para vigilarle.

De otro lado, el emir de Valencia representa a aquellos hombres de poder que solo están allí por su interés personal y para aprovechar de las riquezas a su alcance. De este modo, antes de la escena en que Ben Yusuf le deja sus guardias, le vemos en un ámbito privado, admirando pasivamente una demostración baladí. No está activo, en mitad de una partida de ajedrez, por ejemplo.





LAS FUERZAS DE CONCILIACIÓN EN LA PELÍCULA

Mutamín, emir de Zaragoza

Contrariamente al emir de Valencia, que es, excepto en una circunstancia, nombrado por su título oficial, en muchas ocasiones el emir de Zaragoza es referido por su nombre, Mutamín. Esta estrategia nos permite acercarnos un poco y, de hecho, humanizarle. Ya no es una figura distante, sino un hombre de carne y huesos con quien podemos, en cierta medida, identificarnos.

Cabe mencionar que Mutamín, como el emir de Valencia, está entre los cinco emires que escuchan el discurso de Ben Yusuf al principio de la película. Pero pronto se revela como un hombre que ve más allá que la simple división entre moros y cristianos. Reconoce en Rodrigo un hombre como él, que busca la convivencia más que la confrontación. Después de que Rodrigo lo libera, Mutamín aprecia el gran valor de este gesto, y le promete amistad: "Yo, Mutamín, emir de Zaragoza, juro amistad al Cid de Vivar y alianza a su soberano, Fernando de Castilla. Que Alá me ciegue y se seque mi carne si rompo mi juramento. En el nombre de Alá."

Junto a Mutamín, otros emires quisieron durante un tiempo aliarse a Alfonso, entonces rey de Castilla, para poner un freno a la invasión de Ben Yusuf. Es decir, que la posición de Mutamín no es una posición aislada, sino que es el representante de una corriente política que podemos ver en toda la película.

El Cid Campeador

El actor central de la película y motivador de la historia es Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador. Antes de todo, querríamos hacer hincapié en el carácter híbrido del héroe. En el prólogo, se le presenta como el Cid Campeador, es decir, con sus dos títulos, en árabe y castellano. La palabra Campeador viene del latín *campidoctor*, que quiere decir "maestro del campo (de batalla)", mientras que la palabra *cid* tiene como etimología el árabe *sidi*, o sea, "señor". A lo largo de la pelí-



cula, en pocas ocasiones le vemos nombrado por su título de Señor de Vivar, contrariamente al padre de Jimena, al que siempre se refiere como “el Conde de Gormaz”. Lo vemos, más sencillamente, nombrado como “Rodrigo”, lo que resalta otra vez su humanidad. También, con sus compañeros de armas, muy a menudo es llamado por su apodo árabe “el Cid”, incluso por sus aliados cristianos.

También podemos adelantar que un motor innegable de su moderación con respecto a los moros es su amada, Jimena. Desde el principio, y como él dice, es la imagen de su cara que le hace preguntarse por qué no vivirían moros y cristianos en paz. Jimena —y luego, sus hijas Sol y Elvira— son la fuente de su resistencia a cualquier forma de autoridad injusta. Aunque también pueden convertirse en su más grande debilidad, como veremos luego.

En suma, Rodrigo, desde que Mutamín le llama “el Cid”, ve su trayectoria marcada por una doble pertenencia a dos culturas distintas, la mora y la cristiana. Desde los primeros momentos de la película le vemos navegando entre dos aguas, con solo su fuerza moral para guiarse.

LA TRAYECTORIA DEL HÉROE

La juventud

La película es, pues, una narración cronológica de las aventuras de Rodrigo Díaz de Vivar, Cid Campeador. Vamos entonces a analizar las distintas etapas de la vida del héroe, subrayando los procesos que le hacen construir su identidad y sus pertenencias. Empecemos entonces por su etapa formativa, por su juventud.

La primera imagen que tenemos de Rodrigo es la de un joven guerrero, listo para defender las tierras de Castilla ante los moros. Lleva en la espalda la cruz, lo que nos puede indicar que es un “buen cristiano”, según la expresión, y que combate por la fe católica. Sin embargo, vemos más tarde que tiene una visión más matizada de la situación cuando libra a los emires árabes en lugar de entregarlos a Ordóñez, mensajero del rey. “Estos prisioneros no irán a Burgos”, dice. “Llevamos años haciendo lo mismo y no tenemos paz.”

Esta posición, nacida del amor que siente hacia Jimena, le pone en posición difícil frente a sus compatriotas. Así, Ordóñez lo acusa inmediatamente de traición a Castilla, lo que obligará a Rodrigo a defender siempre sus acciones ante la sociedad castellana. A pesar de eso, el rey Fernando, el sabio político, intentará conservar a su servicio a un joven que promete tanto.

El exilio

Pero Fernando pronto muere, y cada uno de los herederos de la corona intentará fomentar una alianza con Rodrigo. Por haber hecho jurar a Alfonso que no había tenido ni arte ni parte en la muerte de su hermano Sancho, se ve exiliado y sus bienes confiscados, aunque su esposa y algunos fieles compañeros le siguen en su desventura. Sin embargo, es aquí cuando empieza el período más interesante de la vida del Cid, tal y como es presentada en la película.

Así, después de largas luchas, obtiene la amistad de muchos señores moros que, como él, piensan en luchar contra Ben Yusuf. Lo que marca su diferencia con respecto a Castilla es cuando va a ofrecer su ayuda (y la de sus aliados musulmanes) a Alfonso. El rey rehúsa la posible alianza con estas palabras cortantes: "Somos cristianos. Tratamos con cristianos."

Más tarde, cuando asedian Valencia, Rodrigo tiene con Mutamín un intercambio que habla por sí solo:

"Mutamín: La seda mora les sienta bien a las armaduras cristianas.

Rodrigo: Vais a hacer de mí un moro... ¿Cómo pueden decir que hacemos mal?

Mutamín: Lo dirán ambos bandos

Rodrigo: ¡Tenemos mucho que ofrecernos, y a España también!

Mutamín: Si no acaban con nosotros antes".





La radicalización

Desgraciadamente, esto es lo que ocurre.

Ante la derrota del ejército castellano a mano de Ben Yusuf, el rey Alfonso no encuentra otro recurso para forzar la lealtad de Rodrigo que amenazar a Jimena, Elvira y Sol. Esto hace que el Cid abandone el asedio de Valencia para ir a rescatarlas y, luego, que quiera probarse al rey que, a pesar de todo, siempre ha considerado como suyo.

La primera huella de esta radicalización se ve cuando entra en Valencia, con un pequeño estandarte blanco con cruz bordada. Después, le vemos ofreciendo la corona de Valencia a Alfonso para, de un lado, forzar su admiración y, del otro, reafirmar su lealtad a Castilla. Esta lealtad quedará sin duda en las últimas batallas del Cid, contra Ben Yusuf, cuando abandona las sedas árabes a favor de una ropa blanca con cruz de plata. Y la banda sonora, con una música de órgano, le acompaña.

CLASH OF CIVILISATIONS

Lectura política de la Guerra Fría

El proceso de radicalización previamente mencionado se puede explicar por el contexto de realización de la película.

Efectivamente, *El Cid* salió a los cines en 1961, es decir, unos quince años después del fin de la Segunda Guerra Mundial, y, más importante, del comienzo del periodo llamado la Guerra Fría. Si bien es imprescindible subrayar que es una película de entretenimiento, y por lo tanto que toda lectura política tiene que hacerse con reservas y cautela, también sería hipócrita pensar que en este momento no había una regla implícita que imponía a los estudios de Hollywood una cierta línea de conducta. *La caza de brujas del macarthismo* lo ha demostrado bien, cuando cualquier artista sospechoso de ser comunista era puesto en la lista negra de *personae non gratae* de los estudios. La amenaza de la Unión Soviética, tan real como imaginada, era una cosa seria.



Así, podemos pensar que de algún modo *El Cid* participó de esta empresa de propaganda. Recordemos también que Charlton Heston, famoso por sus anteriores películas épicas *Ben-Hur* o *Los diez mandamientos*, que ponen ambas en escena la lucha de un pueblo contra un imperio, cambió en los años de 1960 su orientación política de demócrata comprometido a republicano conservador. Además, fue durante un tiempo presidente de la *National Rifle Association of America*.

Todos estos datos nos hacen pensar que puede ser justificado ver la película *El Cid* bajo el prisma del *clash of civilisations* propuesto por Huntington y presentado en el ensayo de Lukas Soso. Los árabes de la película son en realidad la amenaza comunista; y España, el bastión de resistencia que los Estados Unidos pretendían ser.

También, y de eso hablaremos más abajo, cabe mencionar que la película se rodó en España, con el apoyo del Caudillo. Podemos entonces añadir otra lectura al término de *clash of civilisations*, o sea, la promoción por parte del General Franco de un Estado español monolítico. En otras palabras, que España fuera “una, grande, libre”.

Lectura política después de la Guerra Fría

Esta última observación nos lleva a una lectura contemporánea de *El Cid*, es decir, el *clash of civilisations* propiamente dicho, tal y como Huntington lo entendía: después de la caída de un mundo bipolar, pasamos a un período de conflictos entre las grandes áreas de civilización en el planeta, creando una dinámica de múltiples enfrentamientos.

Así, después de la Guerra Fría, una lectura política posible sería la que nos plantea el enfrentamiento entre dos de las civilizaciones presentadas por Huntington, o sea, la civilización occidental y la civilización árabe. La película, con su temática claramente expuesta de enfrentamiento entre moros y cristianos, podría efectivamente ser recuperada como obra propagandística de un modo mucho más directo que la posible oposición entre el Este y el Oeste en la que hemos pensado antes.

Incluso podemos decir que, en estos últimos años, la posibilidad de una lectura política como esta ha aumentado de modo significativo, ya que buena parte

de la atención de los medios de comunicación se ve monopolizada por el conflicto en Irak y en Afganistán, en el que se oponen la gran fuerza de Occidente (Estados Unidos) y el aparato de terror fomentado por el grupo al-Qaeda y su jefe Bin Laden.

UNA RECEPCIÓN POSIBLE EN EL SIGLO

XXI

El primer grado de recepción

De lo anterior se desprende que es muy importante hacer un análisis crítico de la película, e identificar los mecanismos que podemos utilizar para llegar a otra lectura, diferente de la visión dualista que acabamos de presentar. En este sentido, utilizaremos las teorías de la semiótica del discurso.

Así, un primer grado de recepción sería el de la identificación con el héroe de la película. El espectador, naturalmente, se interesará por este hombre que, desde el principio, es calificado de excepcional. Además, es el único personaje de toda la película que es visto en su intimidad, en su vida privada. Aunque es un miembro de la nobleza, le vemos mucho más accesible de un punto de vista humano, mucho más cerca a nuestras preocupaciones cotidianas.

Nuestro campo referencial se verá de este modo reducido, y nos apropiaremos de la vida del Cid a medida que se desarrolla la película. Durante el tiempo de la película, viviremos con Rodrigo, adoptaremos como nuestra su trayectoria vital.

El segundo grado de recepción

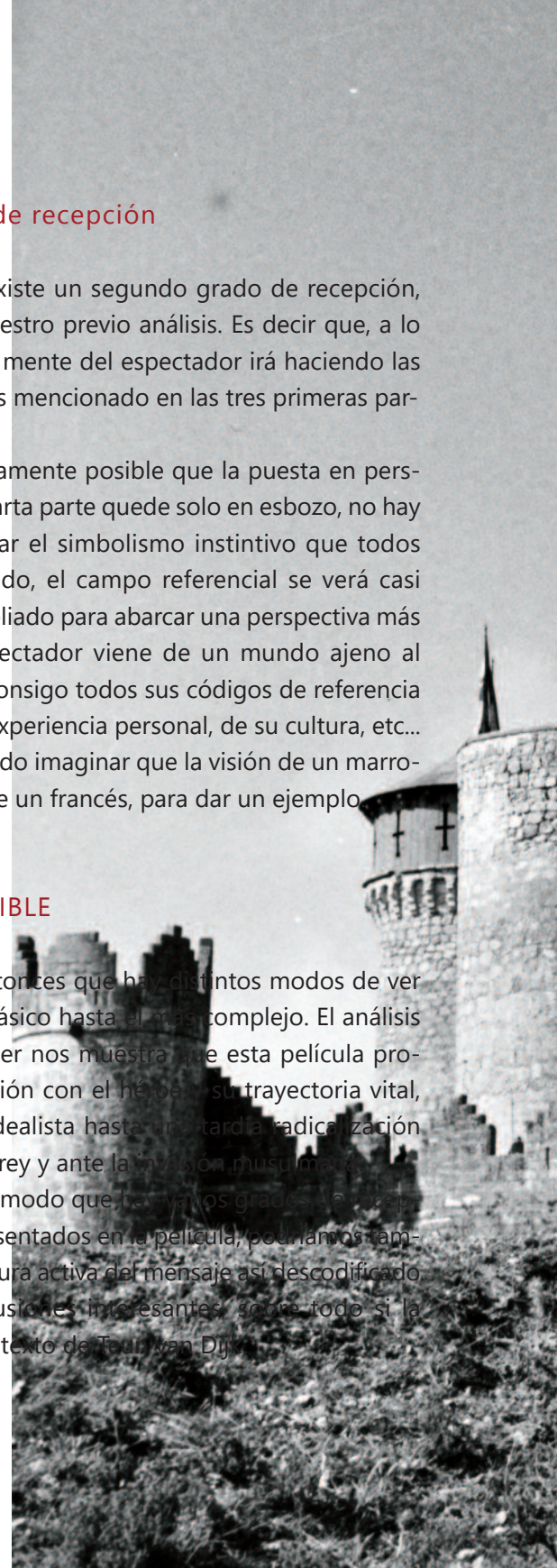
Pero también existe un segundo grado de recepción, que corresponde a nuestro previo análisis. Es decir que, a lo largo de la película, la mente del espectador irá haciendo las conexiones que hemos mencionado en las tres primeras partes de este texto.

Si bien es enteramente posible que la puesta en perspectiva hecha en la cuarta parte quede solo en esbozo, no hay tampoco que descartar el simbolismo instintivo que todos tenemos. De este modo, el campo referencial se verá casi automáticamente ampliado para abarcar una perspectiva más extensa: como el espectador viene de un mundo ajeno al representado, traerá consigo todos sus códigos de referencia que provienen de su experiencia personal, de su cultura, etc... Podemos en este sentido imaginar que la visión de un marroquí será distinta a la de un francés, para dar un ejemplo.

UNA LECCIÓN POSIBLE

Hemos visto entonces que hay distintos modos de ver al Cid, desde el más básico hasta el más complejo. El análisis que acabamos de hacer nos muestra que esta película promueve una identificación con el héroe y su trayectoria vital, desde una juventud idealista hasta una tardía radicalización de su postura ante su rey y ante la invasión musulmana.

Pero del mismo modo que hay varios grados de recepción de los hechos presentados en la película, podemos también decir que una lectura activa del mensaje así descodificado puede llegar a conclusiones interesantes, sobre todo si la ponemos en clave del texto de Tour van Dijk.





Así, es enteramente posible que la película, en lugar de ser vista como mera obra de propaganda, pueda ser percibida como una advertencia. Y esto porque vemos en la película cuán difícil es vivir juntos y en paz en un mundo que siempre busca la simplificación de las posturas. Vemos cómo el Cid, después de tanta lucha para su independencia propia, se somete al final a la autoridad del rey Alfonso. Con esta última debilidad por parte del Cid, se muestra cuán fácil es dejarse llevar por la corriente, aunque sepamos que debemos luchar en contra.

El "vivir juntos" es una problemática que nos concierne a todos, más allá de todas las diferencias que podríamos nombrar. Y, más importante que todo lo demás, debemos hacer hincapié en que la polarización a ultranza de los conflictos muy a menudo llega a una actitud destructiva. Solo con hacer el esfuerzo de matizar nuestros puntos de vista podemos ir hacia el futuro. Es una empresa que nos concierne a todos. Es una deuda para con las próximas generaciones.

CONCLUSIÓN

Hemos visto entonces que la película *El Cid* tiene una acción centrada entre dos polos opuestos que representan dos ideologías y dos centros de poder: la realeza de Castilla y el jefe Ben Yusuf. Entre ellos se encuentran dos personas que representan posiciones más moduladas, el Cid y Mutamín, emir de Zaragoza. Más que el enfrentamiento, buscan la conciliación y el intercambio entre ambos modos de vida y ambas culturas. Como lo demuestra la trayectoria vital del héroe, durante un tiempo lo logran, cuando están en un lugar fuera de reglas, o sea, durante el exilio de Rodrigo. Sin embargo, la polarización del mundo pronto los fuerza a radicalizar su posición.

Esta radicalización es el síntoma del contexto de producción de la película, dentro del Hollywood de *post-maccarthismo*, sumido en las temáticas de la Guerra Fría. Además, fue rodada en España, así que podemos pensar que pudo haber sido recuperada para hacer la promoción de la España cristiana deseada por el Caudillo. En un mundo más reciente, otra lectura es posible, o sea, el *clash of civilisations* entre Occidente y el mundo islámico.

Sin embargo, una lectura eminentemente crítica de la película puede ayudarnos en deshacer el discurso polarizador presente en *El Cid*, y permitirnos tomar distancia con respecto a la pintura propuesta de un mundo repartido entre distintos centros de poder. Nos muestra, de cierta manera, que el combate por la concordia y la paz entre seres humanos de distintos horizontes no es reciente. Podríamos incluso adelantar que tal posición tiene que ver con una voluntad de ver el mundo en toda su complejidad, lo que supone un ejercicio mental constante. Sería así una advertencia contra una simplificación reductora de los procesos interculturales.

⁴ Esther Martínez Tórtola, *La enseñanza de la Historia en el primer bachillerato franquista (1939-1953)*, Tecnos, Madrid, 1996.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges,

1998, pp. 77-136.

Lukas K. Sosoe, "Multiculturalisme, démocratie et diversité humaine", en Lukas K. Sosoe

(dir.), *Diversité humaine : démocratie, multiculturalisme et citoyenneté*, Presses de l'Uni-

versité Laval, Saint-Nicolas – Québec. 2002, pp. 3-27.

Teun Van Dijk, "Los medios de comunicación hoy: ¿discursos de dominación o de diver-

sidad?", *Signo y Seña*, número 12, 2001, pp. 29-58.

⁵ Jesús García de Dueñas, *El imperio Bronston*, Ediciones del imán – Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Madrid, 2000, p. 188.

⁶ John D. Sanderson, *Sed de más. La cinematografía internacional de Francisco Rabal*, Universitat de València, Valencia, 2014.

⁷ Isabel Sempere, "La recreación de la biografía en el cine de Samuel Bronston. El caso de la preproducción de El Cid", en Gloria Camarero (ed.), *La biografía fílmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*, T&B Editores, Madrid, 2011, pp. 628-645.

⁸ Román Gubern, *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Filmoteca Española, Madrid, 1994, p. 87.

⁹ Existe una novelización del guion ("novela fílmica"): *Mío Cid Campeador. Hazaña*, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid, 1929.



CHARLTON HESTON
SOFIA LOREN



con **RAF VALLONE • GENEVIEVE PAGE**

John Fraser - Gary Raymond - Hurd Hatfield - Massimo Serato

Producida por SAMUEL BRONSTON en asociación con DEAR FILM PRODUZIONE

DIRECTOR: **ANTHONY MANN**

SUPER TECHNIRAMA-70

TECHNICOLOR



¹⁰ Carlos Barbáchano, *Francisco Regueiro*, Filmoteca Española, Madrid, 1989, pp. 56 y 232.

OTROS RODRIGOS, OTROS CANTARES. PRESENCIAS Y AUSENCIAS DEL CID EN EL CINE

Pablo Pérez Rubio

Sorprende que el cine español de la autarquía franquista no acometiera con éxito la traslación a la pantalla del personaje de Rodrigo Díaz y, en consecuencia, no aprovechara su condición de héroe nacional para rentabilizarla ideológicamente, siendo a todas luces un personaje que cumplía con todos los objetivos oficiales de la enseñanza de la Historia de España en Bachillerato en 1939⁴: revelar la nostalgia de un pasado ideal, crear modelos de conducta ejemplares, rescatar la tradición histórica hispana, mostrar un pueblo español unido en el pasado en pro de unos valores inmutables, presentar la religión católica como eje vertebrador de la historia de España y sus ideales, legitimar el poder del Caudillo a través de los personajes elegidos, negar las ideologías *peligrosas*, etc. Así lo vieron los responsables de nuestro cinema en Agustina de Aragón, Juana la Loca, Inés de Castro, los Reyes Católicos o diversas figuras de la conquista de América y de la literatura nacional. Y así lo vieron también Cesáreo González y Rafael Gil —se cuenta en otros segmentos de este volumen—, que acariciaron el proyecto de llevar al cine, el primero como productor y el segundo como realizador, la vida del Cid a comienzo de la década de 1950. Según no pocos testimonios, Gil habría encargado la escritura del guion a Vicente Escrivá, elegido a Francisco Rabal para encarnar al Campeador y a Madeleine Fischer para Jimena, e incluso viajado por la provincia de Burgos para encon-

¹¹ Entrevista con Javier Hernández, en Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde (eds.), *Los "Nuevos Cines" en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Filmoteca de Valencia – Festival de Cine de Gijón – Centro Galego de Artes da Imaxe – Filmoteca de Andalucía – Filmoteca Española, Valencia, 2003, pp. 319-331.

trar localizaciones en la capital y en el monasterio de Santo Domingo de Silos. No fue posible hacer fructificar la idea y Jaime Prades compró unos años después, y en nombre de Bronston, los derechos del trabajo para asegurarse la propiedad del mismo⁵. Como suele suceder en estos casos, las diferentes versiones modifican el sentido de los hechos; por ejemplo, el actor murciano hablaba de “compra, o robo” de los derechos y de “bloqueo” de un posible film “Jimena” que iba a dirigir Miguel Picazo en 1962, “para que su Cid no tuviera competencia”⁶.

De manera más o menos coetánea, hubo otras intentonas fracasadas, quizá menos avanzadas en su elaboración, como comentan algunos especialistas. Sirva como ejemplo un etéreo proyecto, también de Suevia Films, que impulsó una coproducción con Alessandro Blasetti como director y Ray Milland y Hedy Lamarr como pareja protagonista, suponemos que representando a Rodrigo y Jimena (la imaginación es libre). E Isabel Sempere da cuenta de “otro proyecto paralelo en coproducción con Italia cuyo guion, escrito por Fulvio Palmieri, Nino Novarese y Raciti, fue depositado por CEA en 1952 y al que se le había concedido un permiso de rodaje”⁷.

Pero, de hecho, los primeros intentos españoles de llevar el Cid al cine son bastante anteriores a este periodo dictatorial franquista. Román Gubern⁸ recoge la pretensión de Benito Perojo de poner en marcha en 1924, durante la anterior dictadura, un proyecto de película a partir de un texto de Jacinto Benavente. Así lo recoge la prensa francesa del momento; recordemos que el realizador madrileño había rodado en Joinville *Para toda la vida*, primera película escrita y producida por el laureado dramaturgo para la recién creada Films Benavente. Y allí mismo afirma Gubern que años después “el actor Pedro Larrañaga intentó llevar a la pantalla el guion *El Cid Campeador* escrito por el poeta Vicente Huidobro en 1929, por sugerencia de Douglas Fairbanks”⁹.

Ya varias décadas después, sería un cineasta de la disidencia, Miguel Picazo, quien se propusiera en 1962 el citado rodaje de “Jimena” (parcialmente basada en la obra teatral *El amor es un potro desbocado*, de Luis Escobar y Luis Saslawski) como su *opera prima*, intentando que fuera más fiel a la historia que el entonces muy reciente film de Mann, del que se habría activado como réplica. El proyecto fue auspiciado por Marco Ferreri —que iba a producirlo— y Juan Antonio Bardem, y se llegó a escribir un guion por parte de Picazo, Camus, Jordá y Regueiro, que

¹² Información completa sobre esta pieza en el catálogo de la Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema (AIRSC), disponible en http://www.airsc.org/wp-content/uploads/2016/07/catalogo_AIRSC.pdf.

¹³ Ernesto J. Pastor, *Conversaciones con Angelino Fons. La necesidad de la memoria*, Universidad de Murcia – Primavera Cinemato- gráfica de Lorca, Murcia, 2005, pp. 287-294.

¹⁴ Véase el cuatrinomio formado por, respectivamente, Rodrigo, Urraca, Mutamín y Ben Yusuf. Por otro lado, no faltaron quienes en aquellos turbulentos años de comienzos de siglo comparaban con cierta alegría metafórica a José María Aznar con el Cid, a Bin Laden con Ben Yusuf, etc., y quienes asociaban, con mejor o peor tino argumental, las contemporáneas guerras de religión (la *yihad*, al-Qaeda, George Bush hijo, los talibán) con aquellas medievales protagonizadas por sarracenos, almorávides, cruzados y reyes hispano-godos.

¹⁵ “*El Cid. La leyenda*”, en Hilario J. Rodríguez (coord.), *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, Festival de Alcalá de Henares, Alcalá, 2006, pp. 374-375.



sería prohibido por la censura. Uno de esos guionistas, Francisco Regueiro¹⁰, afirmó tiempos después que, efectivamente, el objetivo era contestar al *Cid* de Bronston ("una historia alternativa"), considerado por muchos como la visión franquista del personaje, apropiándose como primer héroe del ultranacionalismo español y de los valores patrióticos del todo innegociables; y otro, Mario Camus, manifestó que se trataba de dar una versión distinta a los "mamotretos históricos" a que tan proclive era el cine oficialista. Quizá *Jimena* habría podido ser el manifiesto generacional y estético que faltó al grupo del Nuevo Cine Español; pero la censura había salido muy escaldada tras el "escándalo *Viridiana*" y, al parecer, la Real Academia de la Historia habría redactado un informe desfavorable a la realización de la película, bajo la influencia de Gonzalo Menéndez Pidal, hijo del asesor histórico del film de Mann (justificación oficial: Rodrigo daba muerte al padre de Jimena de manera explícita), aunque posteriormente se emitiera otro favorable a cargo de miembros más progresistas y tolerantes.

Miguel Picazo explica así todos estos avatares:

"Era una aproximación bastante insólita, de hecho el guion empezaba con los gritos de la adolescente Jimena asustada ante su primera menstruación... Sus padres habían decidido casarla con Rodrigo Díaz de Vivar, que estaba en la órbita del primer rey de Castilla, Fernando I; los padres de Jimena estaban enfrentados con los de Rodrigo porque los primeros eran partidarios de los ritos foráneos cluniacenses y los de él de los isidorianos autóctonos. En el contexto de estas disputas familiares, el joven Rodrigo mata al padre de su prometida; ante tal hecho, ya no le queda más remedio que intentar conquistarla haciendo penitencia pública, pero no logra aproximarse a ella... Así que decide ponerle un cerco muy intenso y la joven pide ayuda a su tío, el rey Fernando, que la envía a un convento como huésped; precisamente a ese cenobio mixto llegará Elvira, la disoluta hija del monarca, con su séquito, y acabará convirtiendo el lugar sagrado en un lupanar, ¡y la pobre Jimena tuvo que protegerse con un braguero de castidad! La única salida que le quedaba a la muchacha era echarse en brazos de ese pretendiente de quince años que seguía en su cerco inasequible al desaliento... El film terminaba de hecho con Rodrigo rodeando a



¹⁶ Entre lo que conocemos; poco podemos aportar acerca del cortometraje *El destierro del Cid*, dirigido por Jesús Franco en 1950, o del film televisivo eslovaco *Cid*, de Pavol Haspra, que adaptaba en 1973 la obra de Corneille. Todo ello sin olvidar los abundantes teleteatros franceses que adaptan la tragedia del dramaturgo.



Foto del rodaje en el patio del castillo de Belmonte, junto al brocal gótico del pozo, con un espectador curioso disfrutando de la función en primera fila.

Jimena con su caballo hasta que finalmente ella, rendida, se echa a los pies del caballero”¹⁷.

Precisamente a ese remolque del éxito del trabajo multinacional de 1961, un grupo de productores y guionistas hispano-italianos preparan al año siguiente una suerte de réplica (en presupuesto y en ideas) de muy extraña condición, que esta vez, primera en el cinema nacional, sí fructificó: es un film sobre el Cid en el que este no aparece en un solo plano; y se trata de una épica medieval europea concebida más bien como una obra de aventuras de capa y espada (estilo Robin Hood de Errol Flynn, para entendernos). *Las hijas del Cid / La spada del Cid*, dirigida por Miguel Iglesias Bonns, arranca con el rencor de Elvira y Sol hacia sus maridos, los condes de Carrión, y da cita al conde de Barcelona Berenguer Ramón (acérrimo enemigo del caballero castellano) y don Félix Muñoz, fiel sobrino de Rodrigo, en un relato que gira también en torno a la posesión de las espadas cidianas (sobre todo Colada, que pasa de mano en mano). La moral resultante del visionado del film depara pocas sorpresas: ensalzamiento de la visión castellana (es decir, española) del honor, descripción despectiva de la nobleza catalana y defensa de los moros honestos y fieles a sus principios. *Las hijas del Cid* es uno más de tantos ejemplos de cine español institucionalizado, es decir, leal con el modelo hollywoodiense —planificación, escenografía, interpretación actoral, banda sonora épica— de film histórico-político, ya sea hazaña bélica, *peplum*/película de romanos, cruzada religiosa o todo ello a la vez. El espectador atento termina la obra con una duda razonable: las hijas del Cid, ¿son Elvira y Sol, o Tizona y Colada?

Pero el primer *Cid* conocido de la historia del cine no es español, sino italiano. En la muy temprana fecha de 1910, el gran Mario Caserini realizó un film de doce minutos (hay documentada una copia incompleta en la Cineteca de Bolonia), que enlazó detrás de *Los tres mosqueteros*, *Macbeth*, *Parsifal* o *Ana de Mazovia* y antes de *Anita Garibaldi*, *Beatriz de Tenda*, *Lucia de Lammermoor*, *Mesalina* o *Napoleón en Santa Elena*, entre otras adaptaciones históricas que fabricaba prácticamente en serie, y cuyos títulos ofrecen toda la información necesaria sobre su contenido. Caserini redujo la tragedia de Pierre Corneille a los desencuentros y amoríos entre Rodrigo y Jimena y, según las sinopsis consultadas, presentaba ciertos conatos folcloristas como una llegada triunfal del Cid a Sevilla

¹⁷ Pilar Yébenes, *Cine de animación en España*, Ariel, Barcelona, 2002, p. 63.

(Corneille es el culpable) o el rey Fernando ejerciendo de oficiante en la boda de ambos¹².

El festival de folclorismos cidianos, no obstante, sí es español y lleva por nombre *El Cid Cabreador*. Producido por José Frade en 1983, basa todo su potencial cómico en el (ab)uso aberrante de anacronismos: Rodrigo se vuelve temporalmente *mariquita*, el rey escucha a José María García por la radio, las damas bailan *aerobic*, los musulmanes cantan una sevillana, se juega al bingo y a lo largo del metraje se muestran fotografías, un ejemplar de la revista *¡Hola!*, gafas, tomates, un portero automático, teléfonos, señales de tráfico, un vibrador, etc. El propio director, Angelino Fons, califica la obra como esperpéntica y caricaturesca y le confiesa a su entrevistador Ernesto J. Pastor¹³ que hablará de ese “lamentable espectáculo” “si no queda más remedio”. El domador Ángel Cristo perpetró un Cid grotesco, así como el cómico Pepe da Rosa encarnó a Ben Yusuf, aunque Fons contó también con intérpretes como Carmen Maura (Jimena), José Luis López Vázquez (conde García Ordóñez), Gómez Bur (conde de Zaragoza) o Luis Escobar (rey Fernando).

En septiembre de 2001 se habían derrumbado las dos torres iguales que constituían el World Trade Center de Nueva York. El cine español respondió a este acontecimiento de varias maneras, entre ellas el film de animación que en 2003 realizó José Pozo para Filmax con el título *El Cid. La leyenda*, apostando por la vía de la conciliación y la convivencia frente a los fanatismos religiosos y nacionales. En la película, dotada del maniqueísmo propio de estas producciones, pero matizado y desracializado, hay cristianos buenos y malos, y musulmanes buenos y malos¹⁴, paradójicamente todo ello servido con una actitud menos caricaturesca que la desdichada versión de Fons. Tomás Fernández Valentí¹⁵ acertó al contemplar un Cid verdaderamente disneyano, tanto en lo fílmico (planificación, movimientos y gestualidad de personajes, uso de la banda sonora, montaje, ritmo) como en lo narrativo-dramático (animalitos con entidad humana, didactismo sentimental, proyección empática/rechazo moral...), en una línea similar a las inmediatamente anteriores *Pocahontas* (1995), *Mulan* (1997) o *Tarzán* (1999). En este caso, la iconografía cidiana peca de inarmónica y desequilibrada, pues los héroes castellanos presentan un enorme tronco, una cabeza diminuta y unos bíceps y cuádriceps al margen de cualquier proporción humana conocida. Algo que contrasta, por su falta de verosimilitud, con el objetivo de Pozo y su equipo de actualizar la leyenda de Rodrigo a 2003

¹⁸ Y de tiempos atrás: Eurípides, Cicerón, Tácito, Shakespeare, Maquiavelo, Tolstoi, Weber, Nietzsche o Lampedusa dan buena cuenta de ello a lo largo de la historia literaria.



con valores propios de aquel momento como el ecologismo —una Castilla impoluta donde aparece incluso, de manera destacada, un ejemplar de lince ibérico— y el feminismo (unas *empoderadas* Urraca y Jimena que se rebelan con facilidad, para mal y para bien respectivamente, contra el patriarcado teocéntrico medieval).

Parece obvio decirlo: el Cid ha sido protagonista de innumerables documentales, programas televisivos y cortometrajes. No agotaremos al lector y aludiremos solo a lo más destacable o curioso¹⁶. Por ejemplo, una pieza titulada *La ruta del Cid*, de José López Clemente, planteada con la retórica propia de los documentales del NO-DO y la imaginable exaltación épica de la españolidad castellana y de la religiosidad cristiana. Se trata de uno de los *Noticiarios y documentales* en blanco y negro y data del 1 de enero de 1956. Sus trece minutos relatan el viaje del Cid de Burgos a Valencia, con excelente labor estética de Ismael Palacios. O un atinado episodio del programa *Los libros*, de TVE, dirigido por el veterano Arturo Ruiz-Castillo para la primera entrega de la serie en 1974. Germán Cobos y Elisa Ramírez encarnaban allí a Rodrigo y Jimena en un programa muy típico de la época, con



¹⁹ Conocemos en este campo, lejos de la exhaustividad, *Age of Empires II: The Conquerors*, de Microsoft Game y Ensemble Estudios; *Medieval. Total Word*, de Creative Assembly (dos entregas); y *Rise of Kingdoms: Lost Crusade*, de Lilith Games. En todos ellos el Cid es protagonista más o menos principal.

dramatizaciones parciales de los sucesos históricos y una recreación histórico-filológica de cierta pulcritud. Era la época de *Paisaje con figuras* y otros espacios similares que se añadían a las ficciones de *Estudio 1*, *Novela*, *Teatro de siempre*, etc., y la aspiración a un didactismo severo y grave prima sobre la creatividad o cualquier deriva imaginativa. Precisamente en *Estudio 1* se adaptaron, que sepamos, *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro (1966 y 1971), *Las hijas del Cid* de Eduardo Marquina (1969) y la ya referida *El amor es un potro desbocado* de Escobar y Saslawski (1973).

Menor interés presentan los documentales *El Cid, la verdadera historia* (2018), del catedrático Javier Peña Pérez, y *El Cid, la leyenda* (2020), producido por Premium Cine y dirigido por Pablo Chamorro; el capítulo dedicado al Cid de la serie *The Conquerors* (2005), del Canal Historia; o la serie española de reportajes *El camino del Cid*, de 2008, que toma esta ruta como pretexto para el documental de viajes, de Burgos a Alicante, bajo la guía del actor Manuel Galiana y la realización de Francisco Rodríguez para TVE. Y ni siquiera la truculencia y complejidad aparentes de su planteamiento salvan al capítulo 1 de la segunda temporada de *El ministerio del tiempo* (2016); creada por los hermanos Olivares y dirigida por Marc Vigil para TVE con el título *Tiempo de leyenda*, provoca que dos reporteros del siglo XX se trasladen al XI para dilucidar si unos restos óseos del Cid (Sergio Peris-Mencheta) recién aparecidos son, a modo de reliquia, los verdaderos.

Antes, la televisión pública española emitió también a lo largo de veintiséis semanas *Ruy, el pequeño Cid* (1980), serie de episodios de poco más de veinte minutos de duración dirigida por Fumio Kurokawa para Nippon Animation y BRB Internacional. La productora de Claudio Biern Boyd había lanzado junto a la japonesa series anteriores como *Heidi* y *Marco* y volvería a hacerlo con *La vuelta al mundo de Willy Fog* o *D'Artacán y los tres mosqueperros*, y en esta ocasión se atrevió con el personaje castellano con un objetivo esencialmente didáctico destinado a las sobremesas sabatinas de Televisión Española. Estéticamente, *Ruy* es una serie muy deudora de personajes anteriores, basados en la redondez formal y un trazado sencillo y agradable, con un tratamiento del color básico para presentar a un público familiar las aventuras infantiles de Rodrigo¹⁷. En apariencia, estos episodios podrían ser intercambiables con los de la niña tirolesa, el huérfano italiano o Vickie el vikingo (como son intercambiables también los gestos, movimientos y expresio-

nes de los personajes), pero en la España de UCD —la serie fue gestada a buen seguro durante el ministerio de Clavero Arévalo y terminada y estrenada durante el de Ricardo de la Cierva— TVE colaboraba ideológicamente en la educación generacional con unos dibujos animados que se articulaban bajo la trilogía conceptual Corona/Ejército/Iglesia que en el film se sustanciaban, respectivamente, en las figuras del rey, el padre y Dios (Juan Carlos I, familia tradicional, catolicismo). A la vez, *Ruy, el pequeño Cid* se hace ver como defensora de Castilla en tanto germen de la unidad de España y aprovecha para ennoblecen sus principios ideológicos sobre los de árabes, navarros, vascos, miembros de sectas, etc. Además, un aire quijotesco, de caballero andante, confiere al personaje del joven Rodrigo una pátina aún mayor de *españolidad*: firme defensor de causas justas, aprendiz de caballero, el niño Ruy sale triunfante de sus fazañas con fortaleza *naïf*: la serie cumple con el mito nacional y actualiza sus valores, *mutatis mutandis*, para la nueva España de la transición, incluida la ensoñación-proyección final en la que Ruy tiene una visión y se enfrenta a sí mismo, ya adulto, convertido en el Cid Campeador.

Cuarenta años después, esta tendencia al presentismo se perpetúa —es casi inevitable en cualquier producción artística que mira al pasado y lo lee con ojos contemporáneos— en la serie *El Cid* producida para la plataforma Prime Video en España, con diez capítulos distribuidos en dos temporadas y dirigidos por varios directores (2020-2021) bajo la coordinación de José Velasco como *creador*. Si todo film histórico, pues, se arriesga a ser interpretado con criterios propios de esa *presentización*, resulta curioso que en el momento de su estreno no pocos historiadores ensalzaran en *El Cid* su rigor con respecto a la materia narrada y, que sin embargo, presente toques muy contemporáneos que, sobre todo en la parte inicial, despistan no poco y confieren a la serie un tono que parece una mezcla entre *Juego de tronos* y una serie española *teen*. Algo que llevó a Sergio del Molino a titular su columna-reseña del diario *El País* (18 de diciembre de 2020) con un divertido y punzante “*Ola k ase, Cid Kampeador, kampeas o k ase*”. No hablamos tanto de la banalidad con que se presentan los conflictos (sobre todo los que se refieren a las disputas por el poder y los tejemanejes áulicos, uno de los grandes asuntos de nuestro tiempo¹⁸), o la falta de respeto hacia la leyenda primigenia (no nos vamos a escandalizar a estas alturas por la actualización de un mito), sino a la facilidad pueril con que se convierte a doña Urraca



en una feminista militante y empoderada, a la soltura con que un personaje grita a otro “¡Aprieta la puta cincha!”, a la habilidad con que algunos guerreros medievales se mueven en combate como samuráis recién salidos de *Zatoichi*, *47 Ronin* o *13 asesinos*, y, como resultado de todo ello, a la conversión de las casi diez horas de metraje en un *revolutum* posmoderno que mezcla sin compasión ingredientes de variadas procedencias para construir un artefacto en el que la figura del Cid es un mero pretexto contextual. Por eso resultan tan sorprendentes las declaraciones del actor Jaime Lorente (Rodrigo en la serie) a *El HuffPost* (del mismo día), cuando afirmaba: “Que se preparen las derechas cuando vean *El Cid*”. Y proseguía: “La sombra de su figura ha sido absolutamente manipulada por unos intereses que han hecho que muchos conozcamos al Cid de forma falsa. Poco tiene que ver con lo que la derecha abandera”. No se prepare el lector atrevido, sin embargo, para ver en la serie *El Cid* una soflama marxista o una versión *pode-mita* del *Cantar*; tan solo un *largo largometraje* de aventuras épicas que enmascara con la digitalización de sus animaciones o con el uso de drones para tomas aéreas la ausencia de un verdadero programa que supere la mera espectacularidad impostada de lo narrado.

El Cid, versión Amazon, adolece del daño que en las últimas décadas han venido efectuando la *heroic fantasy*, por un lado, y las novelas de *catedrales medievales* por otro, con el permiso de Umberto Eco. Flaco favor, en forma de mixtificaciones trivializadoras, le han hecho a la épica, salvo que estimemos como bueno el afán de didactismo, estilo *Reader's Digest*, que prima en ellas. En cualquier caso, es algo que ciertamente casa bastante bien con una figura que ha sido convertida en arquetipo nacional a fuerza de constituirse en suma de versiones y añadidos: fuentes árabes, *Historia Roderici*, *Cantar*, *Mocedades*, romances, Corneille, Moratín, óperas, Zorrilla, novelas de quiosco, cuadros, Huidobro, Marquina, Menéndez Pidal, cine, televisión, videojuegos¹⁹, etc. Y que en el cine, sin tener demasiada fortuna por lo general, se ha manifestado, como fantasma en película de terror sobrenatural, en diversos cuerpos para ofrecer al espectador diferentes encarnaciones de un personaje histórico convertido siempre en mito fundacional.

MIRADAS SOBRE *EL CID*. OPINIÓN, CRÍTICA, ANÁLISIS

Los coordinadores

En este capítulo final recogemos algunas referencias críticas y analíticas referentes a la película que nos ha parecido oportuno recuperar, seleccionadas entre la larga lista de publicaciones generadas a lo largo de más de seis décadas. El esperado estreno de *El Cid*, en los últimos días de 1961, tuvo como consecuencia la floración, por un lado, de una legión de defensores y veneradores de la obra de Anthony Mann, los más; por el otro, una tropa de acusadores y desacreditadores, en minoría, pero en general más ruidosos y bramadores. Unos y otros, a los que bien cabría llamar *cidófilos* y *cidófobos*, llenaron páginas y más páginas en periódicos, revistas y demás publicaciones, en ocasiones retroalimentándose mutuamente. En España, la actitud de rechazo estaba originada por un sentimiento de exaltación patriótica ante la injerencia extranjera en un mito considerado receptáculo moral de los valores y las esencias patrias, en un héroe convertido en el símbolo de la cruzada contra los infieles, como un tropo enaltecido del país y del caudillo en aquellos momentos. Al otro lado del Atlántico, en Estados Unidos, los motivos tenían un origen más sustancial, de una sustancia ligada al interés comercial y económico, a ese símbolo capitalista por excelencia que para los norteamericanos constituye el signo \$, pues la emigración de grandes producciones a Europa suponía una importante merma en inversiones que repercutían en la contratación de profesionales en todas las escalas (desde directores a extras) y otros recursos colaterales, entre los que estaban los espacios publicitarios en los medios de comunicación.



El contexto de rechazo hacia la película, precozmente enraizado en nuestro país, lo describe certeramente el filósofo Julián Marías en un extenso artículo publicado en la revista *Gaceta Ilustrada*, y donde con cierto tono irónico dismantela la inepticia de ciertas aptitudes, ampliando al detalle aquellas juiciosas palabras de Menéndez Pidal, cuando para rebatir los argumentos de los *cidófobos*, refrendando al tiempo el trabajo de los cineastas, afirmó que estos se habían limitado a hacer con el personaje lo mismo que en su día hizo el autor (o autores) del *Cantar de Mío Cid*.

En el polo opuesto, la *cidofobia* encontró su portavoz más exaltado en el historiador y escritor soriano Juan Antonio Gaya Nuño, quien en un artículo recogido en *La Estafeta Literaria* fue capaz de apilar cuantos argumentos podían esgrimir quienes consideraban una afrenta la *frivolización* cinematográfica de una figura tan egregia como la que para el espíritu patrio representaba el Cid. La crónica se articula en apartados que por sí solo constituyen soflamas bastante insidiosas ("falso lujo y arbitrariedad", "anacronismos feroces", "reyes medio lelos" o "necia fraseología" son algunas de ellas). Además, en el epígrafe "La infanta doña Urraca de Nueva York" se permite la licencia de criticar a la actriz francesa que interpreta el papel (Geneviève Page) por no "disimular su evidentísima *norteamericanidad*". Los dardos verbales más incisivos los dirige hacia el anacronismo de los decorados, particularmente de los elementos arquitectónicos, con una referencia apócrifa a Belmonte: "En cuanto al castillo que respalda la escena del torneo, en ningún caso es anterior a 1400, barbaridad que equivale a presentar a Velázquez o a Goya viajando en avión". Tal cúmulo de impropiedades debió crear algunas dudas al director de la publicación, dado que el artículo, ilustrado con varias fotos, ocupa las páginas 12 y 13; sin embargo, el último párrafo, aquel que clama contra el estreno de la película en la cuna del Cid, se *esconde* en un rincón de la página 23.

Desde el otro lado del océano, el profesor Mark Jancovich ha analizado, desde la perspectiva estadounidense, la repercusión de la película en diferentes ámbitos socio-culturales, reconociendo expresamente no haber podido "examinar cómo se entendía la película desde el contexto español" para haber establecido algún paralelismo. Más allá de la supuesta *bastardización* de un auténtico mito nacional español, Jancovich reinterpreta *El Cid* como parte del discurso norteamericano propio de la Guerra Fría. La película surge de la hibridación de diferentes



materiales procedentes de contextos culturales transnacionales, que a su vez se integran y se transforman a lo largo del relato. *El Cid* no solo cuenta el proceso de formación de nuestro país, también construye esa historia de una manera específica, como una suerte de teoría teleológica sobre la génesis de las democracias liberales. Inscribe la historia del Cid en una pugna entre el despotismo feudal y los derechos burgueses, conflicto que a su vez puede leerse como un debate entre totalitarismo y liberalismo. *El Cid* construye cuidadosamente la causa del liberalismo como una llamada a la igualdad racial en un momento en que la defensa de los derechos civiles todavía no era común entre la América blanca, causa que se recoge de forma más enérgica y directa en *La caída del Imperio Romano*, la siguiente colaboración de Bronston con Anthony Mann.

En su intento por levantar un estudio de cine en España, Bronston usó la película (con un tema “puramente español”) como un “caballo de Troya” perfecto para involucrar al gobierno franquista, precisamente en un momento en que el país empezaba a salir de un prolongado periodo de austeridad tras la Guerra Civil. Por otra parte, el empleo de numeroso personal autóctono supuso una ayuda sólida en la formación de una generación de técnicos que por primera vez tuvieron la oportunidad de trabajar de forma continuada en películas al estilo de Hollywood.

En otro artículo, del que también se recogen algunos párrafos, Jancovich ha estudiado la recepción de *El Cid* por parte de la crítica estadounidense, particularmente de Bosley Crowther, presidente de los críticos de cine de Nueva York y uno de los más influyentes comentaristas cinematográficos de la época, que se mostró bastante tibio en la valoración de la película de Mann, poniendo en contexto sus valoraciones en relación con las reseñas dedicadas a otros filmes épicos coetáneos, así como la evolución de sus enfoques hacia actitudes más positivas con la película.

Bosley Crowther

Si el valor de una gran película histórica se midiera únicamente por su riqueza de espectáculo, por los castillos, las multitudes y las batallas, así como por la cantidad de ruido que hace, entonces la última epopeya de Samuel Bronston sobre el héroe nacional de España, *El Cid*, fácilmente llamaría la atención como la película histórica más valiosa jamás realizada. Porque es difícil recordar una imagen en la que el impacto pictórico fuera mayor que en esta exhibición de tres horas de reyes y guerreros en la España medieval. Es difícil recordar una película, sin excluir a *Enrique V*, *Ivanhoe*, *Helena de Troya* y, naturalmente, *Ben-Hur*, en la que el paisaje, los ritos reales y la guerra hayan sido tan magníficamente reunidos y fotografiados como en este deslumbrante film, que se inauguró anoche en el teatro Warner. Más que el simple número de hombres, caballos, cortesanos, máquinas de guerra y toda la variada parafernalia que incluye una gran película histórica, es impresionante y estimulante en este relato cinematográfico de aquel soldado, en parte legendario, que se supone que salvó a España de los moros allá por el siglo XI, cuando los hombres eran hombres y las mujeres, Sophia Loren.

La pura estética de las imágenes, la disposición imponente de las escenas, el flujo dinámico de la acción, todo fotografiado con el 70 mm, en color y proyectado en la pantalla Super-Technirama, dan una grandiosidad y elocuencia a esta producción que merece la pena ver por sí misma. Robert Krasker, el director de fotografía, tiene tanto mérito como Anthony Mann, el director. Hay una secuencia, por ejemplo, en la que el héroe y otro caballero ataviado con armadura luchan con lanzas y espadas en un campo de torneo brillantemente decorado debajo de las murallas de un gran castillo gris verdoso, que es absolutamente impresionante de contemplar. (El castillo es en realidad Belmonte, uno de los castillos más famosos de la España moderna, donde se filmó esta imagen, pero se supone que representa la antigua ciudad de Calahorra, que el Cid ganó para el rey de Castilla). También se presenta una reproducción de la Catedral de Burgos, diseñada por Veniero Colasanti y John Moore, directores de arte, para simular la iglesia medieval. Las montañas de Guadarrama acogen unas hermosas panorámicas de jinetes a caballo, y la antigua ciudad amurallada de Peñíscola se utiliza para representar Valencia para las escenas culminantes de asedio y batalla con los moros. (...) En resumen, el





espectáculo es fantástico. Solo el drama humano es rígido y aburrido en esta narración, creada por Philip Yordan y Frederic M. Frank a partir de antiguas leyendas y de la obra del siglo XVII de Corneille y mucho material más reciente sobre la Edad Media descubierto en Hollywood. El Cid, interpretado por Charlton Heston en su mejor estilo marmóreo-monumental, es una figura de nobles proporciones que, por supuesto, no hace nada malo, solo lo bueno. El mal lo cometen otros a su alrededor, que se mueven por la ira, la envidia y la codicia. Sophia Loren es encantadora, ágil y una fuerza latente, en el papel de la noble dama que lo ama, lo desprecia y trata de acabar con él (por matar honorablemente a su padre), pero más tarde se casa con él y lo espera hasta el final. Y muchos otros, Raf Vallone, Hurd Hatfield, John Fraser, Ralph Truman y Geneviève Page, están vistosos y vívidos, como estatuas en movimiento, en otros papeles. La partitura musical de Miklós Rózsa es rítmica y conmovedora, de manera que sus melodías resuenan en los oídos después de que uno termina esta película, que en realidad no es más que un gran drama de una especie Robin Hood al servicio del rey.

“El espectáculo de *El Cid*: relato épico sobre un héroe español protagonizado por Charlton Heston y Sophia Loren”, *The New York Times*, 15 de diciembre de 1961.

Anónimo

Don Rodrigo Díaz de Vivar, el genio militar más grande de España, nació alrededor de 1043 de ascendencia noble pero oscura. Sin embargo, tan extraordinarios fueron el coraje y el carácter de don Rodrigo que a los veintiocho años se convirtió en comandante de los ejércitos de Castilla. No por mucho tiempo. El hábil pero traidor rey Alfonso VI, celoso de las victorias y virtudes de su vasallo, lo desterró. Lejos de desanimarse, don Rodrigo reunió un ejército de admiradores, y a lo largo de treinta años hizo retroceder a los ejércitos musulmanes. Aunque generalmente superado en número, nunca perdió una batalla e hizo más que cualquier otro hombre de su tiempo para rescatar a España de los moros. Con miedo y temblor, lo llamaron *al Seid* (el Señor).

El Cid (como se le conoce en la transliteración española) fue un alma grande, y también un gran soldado. “Este hombre”, escribió un cronista musulmán, “fue



por la fuerza de sus ojos claros, su fuerza de espíritu y heroísmo, un milagro del Todopoderoso”.

Intrépido, piadoso y compasivo, astuto y cortés, fue un modelo de caballería y de la virilidad española. Se convirtió en una leyenda en vida y, unos cuarenta años después de su muerte en 1099, fue celebrado en el *Poema de Mio Cid* —un extenso poema que se convirtió en la epopeya nacional— como el Lancelot de España y algo más, como una especie de tabla redonda de un solo caballero.

Desde entonces, muchos romances han embellecido la fama del Cid. Pierre Corneille lo convirtió en el héroe de la primera gran obra de teatro de Francia, *Le Cid*. Jules Massenet convirtió la obra en una ópera. Y ahora Samuel Bronston, quien recientemente realizó un espectáculo espantoso de la vida de Cristo (*Rey de Reyes*), ha producido la primera versión cinematográfica de la leyenda. Inevitablemente, la película es colosal: dura tres horas y quince minutos (incluido el intermedio), ha costado más de seis millones de dólares, ha empleado una pantalla panorámica extra-ancha, un procesado de color especial, siete mil extras, diez mil trajes, treinta y cinco barcos, cincuenta armas medievales de gran tamaño y cuatro de los castillos antiguos más nobles de España: Ampudia, Belmonte, Peñíscola y Torrelobatón. Sorprendentemente, la imagen es de calidad, quizá o tan buena como *Ben-Hur*, pero de todos modos mejor que cualquier otro espectáculo desde *Espartaco*.

De entrada, Philip Yordan ha escrito un guion que hace una exégesis culta de la leyenda y con mucho sentido dramático, que sigue más o menos la trama de la obra de Corneille. Don Rodrigo (Charlton Heston), prometido de Jimena (Sophia Loren), se ve obligado por el código de caballería a matar al padre de ella en defensa del honor de su propio padre. Jimena, a su vez, aunque ama con locura a Rodrigo, se ve obligada a buscar venganza. Hasta aquí Corneille. A partir de ahí, Yordan recopila vívidos fragmentos de incidentes de la abundante y semi-mitológica materia narrativa española, y recompone un opulento tapiz de leyendas medievales. En su fragmento final, la película se eleva con unos planos, de una rareza escalofriante, del Cid muerto, atado a su gran corcel blanco Babieca, que se cierne sobre el campo de su última y sombría batalla y, dispersando a los paganos como humo ante el vendaval del destino.

“Una tabla redonda de un solo caballero”, *Time*, 22 de diciembre de 1961.

Jean Rochereau

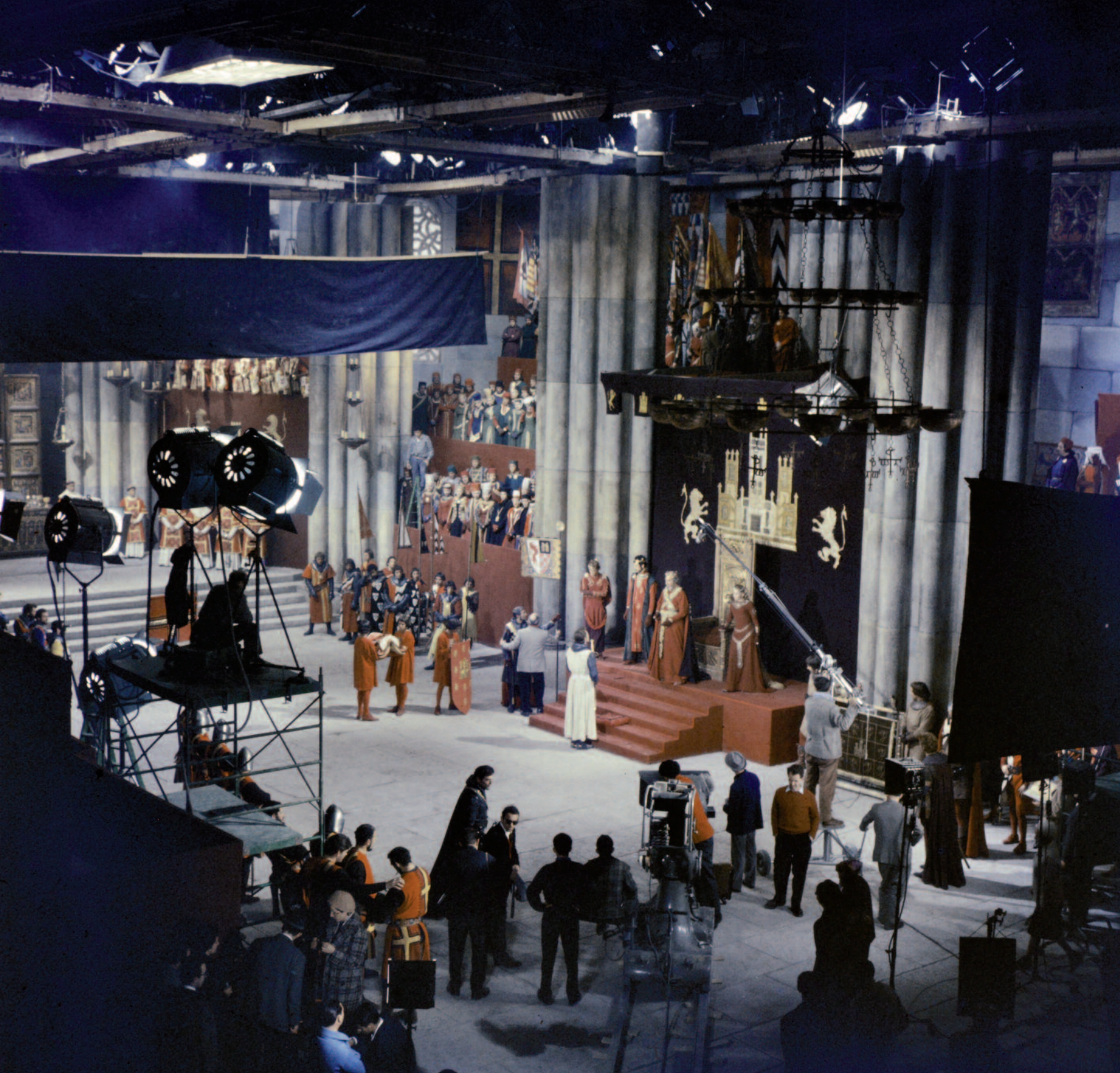
[E]l Cid fue, con perdón, un salteador de caminos. Sirvió a los Reyes Católicos (incluso antes, por otra parte, de que estos tomaran la cotitularidad) en la medida en que este servicio beneficiaba a sus intereses. Pero no dudó en aliarse con los todopoderosos emires de España contra el Conde de Barcelona y el rey de Aragón. Antes que la leyenda lo llamara semidiós, se decía que no había reino de España que no hubiera saqueado; es decir, violación y masacre. En el sitio de Valencia, después de haber matado de hambre a la ciudad y prometido quemar vivos a todos los que intentaran escapar del muro, rechazó la capitulación de los sitiados, ¡sin duda para hacer más duradero el placer! Después de entrar en la ciudad, colocó al cadáver vencido en un pozo, en el centro de un fuego ardiente. Y lo torturó dibujando en su cabeza con ascuas incandescentes para que muriera más rápido. Yo era de ese Rodrigo Díaz de Vivar, llamado el Cid, por encima de la leyenda que se atreve a afirmar que la admirable dignidad acompañó todos sus actos...

Por lo tanto, es lamentable que los guionistas estadounidenses, ansiosos por la verdad histórica, no se enorgullecen lo suficiente de los héroes legendarios. Porque, en todos los sentidos, la verdadera época del caballero habría sido más pintoresca, dramática y desgraciadamente humana, incluso en sus crímenes, que el perfil marmóreo, noble y saneado del Cid de Hollywood.

Dicho esto, la película abraza una historia legendaria, y podemos admitir que Anthony Mann ha resquebrajado y acertado en esta suntuosa evocación, haciendo una transposición de las sierras castellanas hacia un western cuyo héroe es necesariamente puro como un ángel y valiente como un sheriff.

Este *Cid*, ni histórico ni trágico (a excepción del último episodio muerto sobre el caballo), es digno de satisfacer a todos los espectadores amantes de la épica. Allí saciarán sus legítimas aspiraciones de fogosas luchas e inmensos paisajes de multitudes reunidas por el placer de batallar, frente a la cámara inexacta pero ingeniosa (las catapultas proyectando pan); escenas dignas de la antigüedad, como el falso juramento de rey Alfonso.

"Le Cid", Le Croix, 26-27 de diciembre de 1961.



Emilio Romero

Jean Rochereau acaba de escribir en el periódico francés *Le Croix* un artículo indecente sobre el Cid. Todo ello se le ha ocurrido a propósito del estreno de la película que lleva ese título. Pero en lugar de referirse a ella para enjuiciar los valores temáticos o interpretativos, la deja a un lado y arremete contra Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador. Parece que le ha mortificado un poco al señor Rochereau que los americanos hayan hecho una película respetuosa con uno de los personajes más célebres de nuestro medievo. En realidad, los americanos han hecho en esta ocasión algo más que una película respetuosa de nuestra Historia, puesto que resalta, principalmente, todos los aspectos admirables de la figura del Cid. (...)

Es curioso que uno de los aspectos sobre el que historiadores tan dudosos se ensañan sobre el Cid se refiera a que con su condición de desterrado por el monarca tome parte en guerras de variados motivos, contra musulmanes o compatriotas. El Fuero Viejo de Castilla o las Partidas reconocen al desterrado el derecho de hacer la guerra incluso a su antiguo señor. Pero Rodrigo Díaz de Vivar no llegó hasta el límite que le autorizaba el derecho.

"El Cid", *Pueblo*, 3 de enero de 1962.

Antonio Martínez Tomás

El Cid es una de las más bellas y logradas películas de tipo espectacular. Sorprende la propiedad y grandeza de esta reconstitución de la España cidiana, tan llena de vibración, colorido y fuerza. La magnitud de los monumentos reconstituidos, la grandeza y variedad de las masas puestas en movimiento, la probidad con que han sido reconstituidos vestuarios, decorados, interiores, etc., es un auténtico alardeo de maestría. Hasta ahora muy pocas películas de este tipo hablan llegado a tal punto de perfección y de verismo en la reevocación plástica del pasado español.

Hay varias imágenes del Cid que vagan deslumbrantemente por la Historia. La más o menos real, que vive en los viejos cronicones, y la puramente legendaria



del *Cantar de Mío Cid* y de las rapsodias y leyendas coetáneas. Desde ahora, habrá también otro Cid más, o sea, el surgido de esta mezcla de la leyenda y de la historia que ha creado el cine, esa figura grandiosa, dramática y patética que rebosa realidad y humanidad. Se hace difícil distinguir entre lo que hay en esta gran figura cinematográfica de real o imaginado, pero lo evidente es que resulta un personaje vivo, vigoroso y emocionante.

"El Cid", La Vanguardia, 28 de febrero de 1962.

Julián Marías

Cuando Samuel Bronston anunció que estaba haciendo una película sobre el Cid, dirigida por Anthony Mann, con Charlton Heston y Sophia Loren, la expectación fue casi tan grande como la desconfianza. Muchos dieron por supuesto que el resultado sería deplorable; se escarneció *a priori* la idea de que Sophia Loren pudiera ser Jimena, se dio por descontado que se iba a tratar de una grotesca, y burda presentación del héroe castellano, un *western* celtibero. (...)

Simplificando un poco las cosas, se puede decir que entusiasmó al pueblo y ha irritado a los cultos. Los públicos españoles, hispanoamericanos y aunque en medida menor de Europa y los Estados Unidos han llenado durante meses los cines que han proyectado *El Cid*, y prometen seguir haciéndolo durante mucho tiempo. Pero los grupos intelectuales, artísticos y de "conocedores" suelen abominar de esa misma película, hasta tal punto es así, que no pocas personas a quienes les ha gustado vivamente no se atreven a decirlo de buenas a primeras, y solo lo hacen si alguien con alguna autoridad abre el camino.

En el pliego de cargos contra *El Cid*, el más frecuente es su infidelidad a la historia, su deformación de la figura de Rodrigo Díaz de Vivar y de su mundo. Parece que las personas que hacen esa acusación conocen a al dedillo todos los entresijos del siglo XI, se saben de memoria el *Cantar de Mío Cid*, recitan antes de acostarse el Romancero, han leído el *Carmen Campidoctoris*, las crónicas árabes y los libros de Conde y Dozy, y tienen en su mesilla de noche los dos gruesos volúmenes de *La España del Cid*, de Don Ramón Menéndez Pidal. (...)

Ya es sorprendente que se considere una película, que al fin y al cabo es un espectáculo, una diversión, como si fuera tratado de historia o de arqueología. Pero además de que la inmensa mayoría de esos detalles son enteramente irrelevantes para el espectador, si se tomara ese criterio habría que repudiar la totalidad del teatro clásico español, o francés, o el de Shakespeare, y desde luego toda la pintura del Renacimiento y mucho después, que nunca han tenido el menor reparo en hacer arte, desentendiéndose de todo propósito de reconstrucción de las épocas pasadas. Con ese criterio, habría que hacer una gigantesca hoguera con casi todo el contenido del Museo del Prado, del Louvre, la National Gallery o las pinacotecas italianas, alemanas u holandesas, tan dispuestas a vestimos a la hija del Faraón como una dama veneciana del siglo XVI o a llenar de gorgueras las bodas de Caná. (...)

[E]l Cid es (...) el conjunto de sus leyendas, las muchas versiones de su figura, las de los contemporáneos, la del juglar que compuso el *Poema* —si no fue más que uno—, las de los castellanos del siglo siguiente, las de los moros amigos que le dieron su nombre de Cid y las de los enemigos musulmanes, y la de los mestureros que ocasionaron su destierro. Cuando Alfonso VI tuvo que jurar en Santa Gadea la inocencia en la muerte de su hermano Sancho, acaso no palideció al decir “Amén”, pero esa escena insegura es parte esencial —y artísticamente verosímil— de la realidad del Cid, tan histórico como legendario. Y cuando algún detalle de la película parece efectista e inverosímil, como la prisión de Jimena y sus hijas por orden del Rey, resulta acaso que está históricamente documentado.

La película *El Cid* es, como no puede menos, una simplificación de la figura, la historia y el mundo en que vivió; y lo que sucede es que esa simplificación no coincide con la de los manuales de historia que han servido a los espectadores — en el mejor de los casos— para tener ideas sobre el Cid y su tiempo. Esto quiere decir que el Cid de la película es solo uno de varios posibles. (...) La selección de materiales que se han hecho me parece lícita, y pertenece ese derecho a la legítima libertad del productor y del director. Y las inexactitudes efectivas —que las hay— son en su gran mayoría meras “licencias” que la ficción se permite siempre: ¿por qué ha de haber licencias poéticas y no ha de haberlas cinematográficas? El Cid no murió en la lucha por Valencia, ciertamente; pero solo dos años después, y entre las causas que lo llevaron a la muerte estaba la gravísima herida en el cuello que había recibido en Albarracín. Y ¿es que puede pedírsele a un director cinemato-



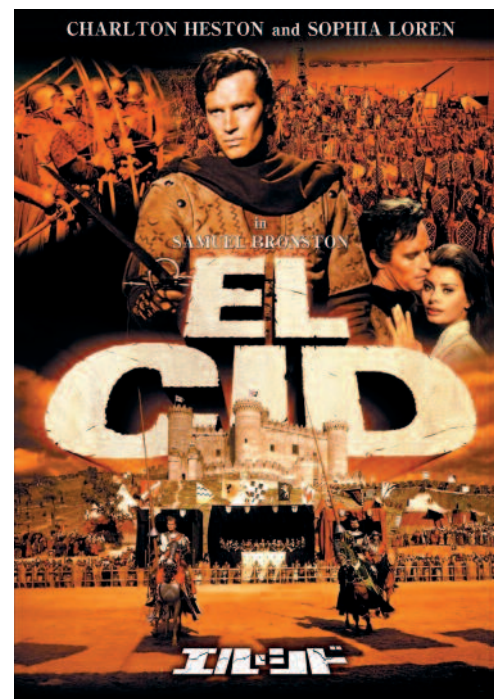
gráfico que resista a la tentación de la última escena impresionante del Cid muerto cabalgando fantasmalmente por la playa, llevando así a sus mesnadas por última vez a la victoria? Sobre todo cuando el “ganar batallas después de muerto” forma parte de la realidad popular y tradicional del Cid, y es algo tan entrañable que ha pasado hasta a nuestra lengua. (...)

Sobre todo, el espectador pasa tres horas en la Edad Media, en la España del Cid, y eso es ya, a poca sensibilidad que se tenga, una delicia. Los exteriores de esta vieja tierra española han entrado con insólita belleza en la pantalla. Y la historia española, una porción esencial de ella, ha empezado a circular, con plena dignidad, por primera vez, en ese mundo verdadera mente universal que es el cine. Ante *El Cid* siento solo un poco de melancolía de que no seamos los españoles capaces de haberlo hecho, de haber llevado nuestra realidad a todas las pantallas. Pero esa melancolía está lejos de despertar en mí un movimiento poco elegante de rencor; más bien siento gratitud.

“Tres horas en la Edad Media”,
Gaceta Ilustrada, número 318, 10 de septiembre de 1962.

Enrique Ibáñez

Confieso que *El Cid* me ha desengañado totalmente, aunque creo que por diferentes motivos que a otros. A los inquietos, no les ha gustado *El Cid* por el Super-Technirama-70, por el Technicolor y por Sophia Loren, y esperaban con interés la réplica de Miguel Picazo: *Jimena*. Para el gran público, siempre puntilloso con lo poco que sabe de Historia de España, ha causado indignación el poco respeto que Mr. Mann ha demostrado por la cronología. “¡Si las hijas del Cid ya estaban casadas cuando su padre murió!” —exclaman los enterados—. Todos estos puntos de vista son muy respetables, pero ninguno va conmigo porque: a) el cine es un complejo artístico-industrial que no está obligado en absoluto a seguir al pie de la letra la Historia; y b) es totalmente errónea la idea de que un film en color y para gran pantalla deba ser forzosamente comercial y sin calidad artística; basta recordar dos excelentes cintas: *Éxodo* y *Espartaco*.



A mi entender, Anthony Mann no estaba preparado para realizar esta película; no creo que bastara el asesoramiento de don Ramón Menéndez Pidal, ni el tener una esposa natural de la provincia de Ciudad Real, ni mucho menos Charlton Heston.

Anthony Mann conoce muy bien la epopeya americana y los mitos del *western*, pero en la Península Ibérica la posición es distinta, son moros y cristianos en lugar de indios y rostros pálidos. Se trata de una reconquista y no de una colonización. Y, por último, la épica castellana no ha cantado nunca la búsqueda de oro o la conquista de Oklahoma. Creo que a Mann le ha fallado el espíritu; por eso los personajes de *El Cid* no respiran verdad, esa verdad que no tiene nada que ver con la exactitud histórica —exactitud relativa, por otra parte— o con el blanco y negro y la pantalla pequeña. Parece que Anthony Mann, de nuevo con Samuel Bronston y Philip Yordan, prepara un film sobre la caída del Imperio Romano. Quizá nos dé la respuesta al fracaso de su *Cid*, o nos abra la esperanza para su obra de los años sesenta.

“Anthony Mann, sí. *El Cid*, no. ¿Quién es Anthony Mann?”, *Otro cine*, número 56, septiembre-octubre de 1962, pp. 10-12.

Juan Antonio Gaya Nuño

Esta no va a ser crítica de cine, si no de sentido común. Mejor aún, dolida queja de un castellano viejo que ve con estupor cómo es posible mixtificar una historia bien conocida, burlarse del siglo XI y convertir a los espectadores en analfabetos forzosos. Mayor respeto entiendo que merece la Historia de España, y mejor trato sus figuras. (...)

FALSO LUJO Y ARBITRARIEDAD. - Veamos la ambientación elegida. El edificio arruinado por los musulmanes que da motivo a la primera aparición del Cid es una iglesia mozárabe con arcos de herradura, verosímilmente, del siglo X. Bien está; pero sus capiteles, absurdamente, si a algo se parecen, es a otros muy normales en la España cristiana de mediados del XII, con lo que ya empieza pésima-

mente la película. Seguimos viendo escenarios de la mayor arbitrariedad y no tarda en aparecer una catedral románica, que se supone ser de Burgos, la que no estaba todavía construida en las fechas de los sucesos que se refieren, y que se adorna con una torre de estirpe catalana y pirenaica, sencillamente imposible en la ciudad castellana. En los extraños palacios de la misma ciudad, donde parecen residir todos los protagonistas, son normales los aposentos abovedados con crucerías, anticipándonos en un siglo a la aparición de éstas. En una pared se ve colgado el llamado Tapiz de la Creación, de la Catedral de Gerona —del siglo XII— y en otra, ni más ni menos que un cuadro cualquiera, un antependio, también catalán y también del siglo XII. En cuanto al castillo que respalda la escena del torneo, en ningún caso es anterior a 1400, barbaridad que equivale a presentar a Velázquez o a Goya viajando en avión. Estas licencias llegan a hacerse indignantes al presentar la sala de baños del palacio musulmán de Valencia. Su arquitectura es de columnas anilladas y de capitel almohadillado, es decir, de idéntico tipo a las del Patio de los Leones de la Alhambra de Granada, que, como sabe toda persona de regular cultura, es obra del siglo XIV. Si hubiera habido un ambientador regularmente responsable, el modelo debiera haber sido alguna estancia de la Aljafería de Zaragoza. También las puertas del recinto de la pretendida Valencia son absolutamente granadinas y naseritas. Nada, absolutamente nada de los escenarios responde al tiempo cidiano. Con mayor gravedad, una pequeña parte visible del edificio junto al que Rodrigo se despidе de Jimena deja ver un campanario y una voluta claramente barrocos, no anteriores al siglo XVII. Es cierto que la película se ha realizado suponiendo a priori que el espectador es necio e indocto, que toda arbitrariedad será aplaudida y que todo falso lujo halagará. Por ello es por lo que los salones reales son enormes —con lo reducidos que serían en el siglo XI—, procurando darles unas dimensiones propias de la Cancillería del III Reich. En cambio, no aparece ni una sola vez un paisaje convincente que recuerde a Vivar, a Burgos, a Cardena, al Arlanza ni al Arlanzón. Nadie ha pensado en hacer desfilar a las huestes cidianas ante el castillo de Gormaz ni ante el arco de Medinaceli, lugares que repasaron repetidas veces, ni nadie ha pensado en insertar un solo fragmento de aldea castellana. Palacios de cuento medieval, a mil leguas de la realidad y de la tradición cidiana, eso es todo cuanto se les ha ocurrido a los pobres ambientadores de la película.

Los fastuosos decorados fueron levantados por técnicos españoles bajo la dirección y supervisión de Colosanti y Moore en los estudios Sevilla Films. En la imagen, la iglesia construida para ambientar la Jura de Santa Gadea en Burgos.



ANACRONISMOS FEROCES. - Si de los escenarios pasamos a la indumentaria, los anacronismos no son menormente feroces. La protagonista luce unas vestiduras propias del que será su rico ajuar novecentista y luce en la bella cabeza unas tocas que en el mejor caso corresponden al siglo XIII, en vez de las bandas rizadas, más propias del románico. El rey Fernando I se cubre en una ocasión con un bonete que copia el de don Fernando de la Cerda, hallado en su sepulcro de Las Huelgas; pero todo el mundo sabe que dicho hijo de Alfonso X es personaje de la segunda mitad del siglo XIII. Fuera de los protagonistas, la mentira es mayor. Porque si una de las cimbras usadas en el torneo es claramente del XIII, no faltan individuos con armaduras propias del XV. En cuanto a los ejércitos, van cuidadosamente uniformados, ni más ni menos que en los siglos XVIII, XIX o XX, lo que significa uno de los disparates más absolutos del engendro. El ambientador debiera darse una vueltecilla por el Museo del Prado para observar qué especie de uniformes lucían los ejércitos sexcentistas contendientes en Breda. Con lo rotos, con lo heterogéneos, con lo disímiles que serían los soldados de la hueste cidiana.

Aparte de escenarios y vestimenta, la película es tan arbitraria en su manejo de la historia, hace tal desprecio de cronologías y coetaneidades, cual para indignar al más paciente. Todo ocurre en el momento que desea el director, y no en el debido. Bastará decir que doña Elvira y doña Sol, en el momento de morir su padre, son dos niñas pequeñitas. Pero no hagamos hincapié en ello, admitiendo que, a falta de trama —pues ninguna hay en la película—, quepa admitir alguna fantasía —pobre, muy pobre, en verdad— acerca de los hechos. Lo inadmisibles surge de las estúpidas licencias que caracterizan a los personajes. Atención a su antología.

REYES MEDIO LELOS. - Fernando I aparece un par de veces, vestido como un rey de baraja, y en ambas ocasiones actúa como un anciano medio lelo que no resuelve nada sin que le susurren consejos al oído. Así se trata a uno de los más recios y avisados, a uno de los más fuertes personajes de la Reconquista. Y se da el hecho increíble de que cuando Ramiro I de Aragón entra groseramente a caballo en el salón del trono, le habla como a un extraño, sin duda por ignorar director y ambientador que ambos monarcas eran hermanos, y Ramiro el mayor, aunque aquí aparezca Fernando muchísimo más viejo y anterior en un par de generaciones. Pero todavía subleva mayormente que Alfonso VI, el gran monarca conquistador de Toledo, de Lisboa y de cien plazas más, un rey de cuerpo entero, aparezca en la



²⁰ Félix Martialay, "Entrevista con Anthony Mann", *Film Ideal*, número 144, 15 de mayo de 1964, p. 332.

película como un muchachete anormal y malvado, intrigante y rastrero. No gozaba de menor personalidad que Rodrigo; pero he aquí que el actor elegido para su papel es un mozo que normalmente desempeña el cometido de vaquero medio necio, medio perverso, y mozo medio necio, medio perverso continúa siendo aquí hasta en la batalla de Sagrajas, cuando Alfonso VI, de verdad, no contaba menos de cincuenta y siete años. Si volvemos a Ramiro I de Aragón advertiremos que es una verdadera atrocidad hacerlo lucir el emblema heráldico de las barras de Cataluña, que no asimilarían los monarcas aragoneses hasta el año 1137, es decir, hasta casi medio siglo después de la muerte del Cid. Si algún blasón era cifra de Ramiro, no podía ser otro que la cruz sobre el árbol de Sobrarbe, el emblema que luego figuró en las monedas de Sancho Ramírez. (...)

CAPÍTULO DE MORALES. - (...) Si se deja proyectar esta analfabetizadora película, destinada a equivocar y deformar nuestra cultura histórica, los catedráticos de Historia de nuestra enseñanza superior y secundaria están sobrando. O lo uno, o lo otro. Y, por lo menos, este Cid no debiera ser tolerado para menores. Porque si mala cosa es que hombres de cincuenta o sesenta años presencien una carnalada que se ríe de la Historia de España, cuidemos de la conciencia histórica de los niños. Y digo esto porque como la calificación de la película de Anthony Mann es la de tolerada para menores, el día que asistí a su proyección conté no pequeño número de criaturas. Estos niños llevarán ya durante toda su vida una monstruosa visión del Cid, de Jimena y de la España del siglo XI.

Pero, sobre todo, que no se proyecte este engendro en Burgos. Lo suplico si es que todavía es tiempo. Que el Ayuntamiento de Burgos, que la Institución Fernán González, que la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos no consientan este inri. En Burgos están los sepulcros de Rodrigo y de Jimena, en su tierra quedan Vivar y Cardeña, en su Arlanza y su Arlanzón subsisten las sombras ciertas y no caducables de la epopeya cidiana. Que no se burle de ellas esta mascarada indigna e indignante.

Lo repito y lo suplico. En Madrid, todo es posible. Pero que no sea posible en Burgos. Se ruborizarían hasta las piedras del Arco de Santa María.

*"El Cid, un insulto a la Historia de España",
La Estafeta Literaria, número 236, 1962.*

David Breijo

"¿Mis mejores películas? *Winchester 73*,
El Cid y *La pequeña tierra de Dios*".

Anthony Mann

Casi duele hablar de *El Cid* cuando se repasan las declaraciones de Mann, ya que siempre defendió el proyecto: "Me dije que era posible rodar uno de los filmes más bellos del mundo. Amo España y el siglo XI en el que se sitúa la leyenda del Cid es sin duda uno de los períodos más fascinantes de la Historia. También Samuel Bronston estaba enamorado de la historia". Haciendo un esfuerzo, puede disfrutarse de *El Cid* como un film de aventuras en su más básica naturaleza, o como dijo Mann "un *western* español", pero es difícil que no resulte risible un combate al grito de "¡Por España!" en pleno siglo XI. Como en *Cimarrón*, tan solo estamos hablando de instantes de gloria que redimen el cine de sus últimos años. Quizá, en este caso en concreto, podríamos citar el pasaje del *Cantar del mio Cid* para relacionar a Mann con su obra: "Dios, que buen vasallo haría, si tuviese buen señor". Aunque *El Cid* resulta ser un éxito comercial tal, que impulsa a Bronston a la producción de una épica más ambiciosa: *La caída del Imperio Romano*. La pretensión de Mann de mostrar "la locura del mundo, la decadencia y la muerte del espíritu" apenas sobreviven sofocados por la megalomanía.

(...) Mann dijo, hablando de *El Cid*: "La razón por la que quise hacerla fue el tema 'un hombre cabalgó a la victoria muerto sobre un caballo'. Me enamoré del concepto de ese final. Todo el mundo desearía hacer eso en vida". Él lo hizo. Consiguió reconocimiento en vida, de sus contemporáneos y de jóvenes críticos y directores que vendrían detrás de él. Y hoy, cada nuevo cinéfilo termina por descubrirlo, perdido en las páginas de la Historia del Cine, entre la humildad y la injusticia de otros nombres que se citan más alto. Y los que ya lo hemos descubierto, siempre terminamos volviendo a él en busca de ese delicado equilibrio entre sobriedad y aventura.

"Anthony Mann", *Vértigo. Revista de cine*, número 12, 1995, pp. 10-21.





Quim Casas

Al aceptar realizar *El Cid* para Bronston, Mann se interesó más en la leyenda que en la realidad histórica del personaje o la reconstrucción de un episodio concreto del pasado español. Mann quiso llevar a Rodrigo Díaz de Vivar a su terreno, el del héroe solitario y trágico, asumiendo las características épica y mesiánicas del personaje, dotándolo de cierto equilibrio entre los recurrentes momentos bélicos y los que intentan analizar las características de un personaje enfrentado al destino (el suyo y el de su país), pero sin posibilidad de superar los escollos ideológicos de la producción: el carácter altisonante de los últimos planos, por ejemplo, con la cabalgada *post mortem* del Cid entre los sarracenos adornada con música de órgano, muy del gusto de Bronston y carente de la sutileza que Mann demuestra en otros pasajes del film.

El cineasta prefirió la leyenda a la realidad: “El final de la historia es pura leyenda, y lo que la gente, las cronistas y los trovadores escribieron sobre ese hombre debe tener muy poco que ver con la historia real. Lo que sí le interesaba era la leyenda, junto con los sentimientos y la manera de pensar del Cid. En el fondo también tenemos en el Oeste este tipo de leyendas del hombre que marcha por la calle bajo el sol, con el rifle entre sus manos, para matar a los hombres que luchan contra la sociedad”²⁰. Para Mann, *El Cid* era un *western* español. Él lo sugería y las imágenes de su película lo confirman, no solo en la configuración escénica de las escenas de emboscadas sino en las características del personaje, convertido en una suerte de pistolero errático que intenta calmar su dolor y desasosiego, desterrado por su rey y separado de su esposa, doña Jimena, que debe recluirse en un convento a la espera de tiempos más clementes. *El Cid* es más intensa en su primera parte que en el discursivo y edificante desarrollo final. Mann maneja bien, como hará después en su segunda producción para Bronston, los elementos trágicos que confieren entidad y sentido a unos personajes forjados en un molesto arquetipo. Mutamín (Douglas Wilmer), el emir de Zaragoza al que Rodrigo (Charlton Heston) captura y después libera, enemistándose por ello con el enviado del rey Fernando, el conde Ordoñez (Raf Vallone), otorga al protagonista el apodo de El Cid, nombre que los moros dan a los guerreros valientes que saben ser misericordiosos con el enemigo. Además de misericordioso, Rodrigo aboga por la igualdad y fraternidad entre moros y cristianos para terminar con viejas rencillas y fortalecer el país. Esa será la cruzada individual del protagonista, que le llevará a enfrentarse con todos los



La ciudad castellanense de Peñíscola fue elegida para representar la Valencia del siglo XI. La imagen superior muestra un momento del rodaje en el interior de la muralla. La foto de la página anterior presenta un detalle de la espectacular batalla final, con participación de miles de extras.

monarcas españoles. Pero Mann pone el acento en otro enfrentamiento de tintes históricos menos prosaicos. El padre de Rodrigo, don Diego (Michael Hodern), fue alférez real. Ahora, retirado del cargo, se enfrenta al nuevo alférez, el conde de Oviedo (Andrew Cruickshank), porque este ha mancillado el nombre de su hijo. El conde desafía al anciano don Diego, Rodrigo le pide una rectificación, el conde se niega y es abatido por la espada del protagonista tras intenso duelo. Tragedia clásica: el conde de Oviedo es el padre de doña Jimena (Sophia Loren), futura esposa de Rodrigo. El Cid ha comprado su honor a costa del luto de su amada.

Esta situación de tragedia clásica deviene el auténtico motor del relato para Manny genera uno de los aspectos más interesantes de la película: *El Cid* puede verse en su primer bloque como la historia de una representación, la de Jimena escenificando su odio hacia Rodrigo porque así se lo prometió a su padre antes de que este muriera. Mann no reniega de una cierta teatralidad, ilustrada por ejemplo con la gran escalinata que sube hasta los aposentos de Jimena y bajo las cuales muere el conde de Oviedo, a medio camino de la del castillo de Drácula en versión de Tod Browning o la de la mansión de la familia Frankenstein en lectura de Kenneth Branagh. La concepción escénica está también demasiado pendiente del propio decorado: algunos movimientos de cámara son en función del escenario y no de los personajes, algo que sucede igualmente con el *travelling* con grúa del final que sigue a Rodrigo cabalgando entre sus hombres por la playa antes del asalto a Valencia, que no se sabe muy bien si está por necesidades expresivas o para demostrar que en el film participaron muchos figurantes. Pese a ello, la primera parte de *El Cid* posee atisbos de intensidad física y una cierta capacidad para aislar el conflicto individual de la parca lectura histórica de la época tratada, aunque las fanfarrias musicales de Miklós Rózsa, en contraste con el bello tema que compuso para subrayar las relaciones de Rodrigo y Jimena, entorpezcan en demasiada la sesgada emotividad de la película. Después, cuando el relato se centra en las intrigas para hacerse con el mando del reino a cargo de los hijos de Fernando, Sancho (Gary Raymond), Alfonso (John Fraser) y Urraca (Geneviève Page), y en la lucha heroica de Rodrigo contra el invasor Ben Yusuf (Herbert Lom), *El Cid* no es más que un atropellado y enfático panfleto histórico más pendiente de la exaltación y del propio aparato de producción que de la introspección dramática.

**"Anthony Mann (3). Itinerarios de violencia y de tragedia",
Dirigido por..., número 267, abril de 1998, pp. 54-70.**

Mark Jancovich (I)

El Cid fue producto de una etapa particular en el desarrollo de grandes éxitos de taquilla. Por lo tanto, no solo se hizo para el mercado internacional, sino que se filmó en España y se basó en un grupo transnacional de recursos y talento. Estas condiciones dieron forma a una película que puede mirarse desde diferentes puntos de vista. (...)

[Estoy] en desacuerdo con aquellos que presentan la película como una simple *bastardización* estadounidense de un mito nacional español “auténtico”, pero tampoco se puede afirmar que sea realmente un producto genuino de la cultura española. Por el contrario, son estas mismas definiciones de “autenticidad” las que se busca cuestionar. No existe una auténtica esencia nacional que pueda ser expresada o corrompida por los textos fílmicos, sino que la relación entre el cine y lo nacional es aquella en la que las películas (y los discursos que las rodean) están involucradas en la confección de una identidad nacional. (...)

No obstante, si bien fue producido para un mercado internacional, el contexto español de su producción no es irrelevante para *El Cid*. De hecho, la elección del tema tuvo más que ver con solventar problemas de producción de la película que con el resultado. En un intento de construir su propio estudio de cine en España, Bronston usó la película para involucrar al gobierno español, pero su objetivo no era simplemente proporcionar fuentes adicionales de financiación para sus proyectos. Quería convencer al gobierno del valor de nutrir un estudio cinematográfico de este tipo, un estudio que produciría películas comerciales para el mercado internacional. (...)

El Cid se preocupa por construir una narrativa coherente a partir de una serie de fragmentos. La película, a diferencia del poema épico, trata del Cid como un héroe nacional, no castellano, que trabaja por el bien de “toda España”. Sin embargo, mientras actúa en nombre de España, la nación se presenta como un ente preexistente. Como deja claro la película, la “España” que existe antes de la intervención de Rodrigo es una “tierra infeliz y devastada por la guerra: mitad cristiana y mitad mora”. No es una nación en términos políticos ni culturales, sino más bien una serie de pequeños reinos en guerra que están divididos por diferencias políticas, culturales y religiosas. Sin embargo, como establece el discurso de contextualización ini-



cial, el Cid fue una figura de unidad que se elevó por encima de los “odios religiosos”, permitiendo que diferentes agrupaciones políticas, religiosas y raciales se unieran contra un enemigo común: los invasores almorávides, una fuerza islámica exterior procedente de Marruecos. De esta manera, la película toma como narrativa central la forja de un propósito colectivo en relación con una amenaza externa, de manera que claramente adquiere sentido como analogía de la Guerra Fría.

Sin embargo, este proceso es más complejo de lo que podría parecer a primera vista, y supone una gran transformación de los mitos del Cid, incluso en versiones contemporáneas asociadas al gobierno de Franco. Inmediatamente después del discurso de apertura, la película presenta a la audiencia a Ben Yusuf, el líder de los invasores almorávides, incluso antes de que aparezca Rodrigo. En esta escena, Ben Yusuf castiga a los diversos reyes de Taifas, a quienes ha reunido ante él para preparar la invasión, y los acusa de debilidad, de dedicarse a “producir poetas y científicos en lugar de guerreros”. Luego, de una manera que evoca claramente la teoría del efecto dominó de la expansión rusa prevaleciente en la época, afirma que el profeta les ha ordenado gobernar el mundo: primero barrerán España, luego Europa y finalmente el mundo. Esta asociación con la Guerra Fría se refuerza poco después cuando Moutamin le cuenta a Rodrigo sus temores por el futuro, en términos que evocan las imágenes y las ansiedades por el miedo a la guerra nuclear que rodeaban ese período; lo que viene es “guerra, muerte y destrucción, sangre y fuego, lo más terrible que ha visto jamás el hombre”. Sin embargo, la película no plantea simplemente un enfrentamiento del islam contra el cristianismo, más bien liberalismo contra totalitarismo. De hecho, reformula por completo la historia de Rodrigo, obviando los precedentes históricos, para presentarlo como un guerrero liberal cuya lucha por España se define claramente como una batalla por la tolerancia religiosa y racial. (...)

De esta manera, la película hace que el conflicto central no sea entre el cristianismo y el Islam, sino entre la tolerancia y la intolerancia, entre la aceptación de la diferencia y el deseo de imponer la conformidad y la obediencia a los demás. (...) En el proceso, la película socava el aspecto central de la versión franquista de la leyenda del Cid en la que se identifica a Rodrigo como un inequívoco cruzado contra el Islam. De hecho, Franco se identificó claramente con la reconquista de España y la expulsión de los moros, y comparó esta lucha con su propia *cruzada* contra las

fuerzas “antiespañolas”, identificadas con el socialismo, comunismo y anticatolicismo. Es más, al presentar a España como un país creado a partir de una alianza entre moros y cristianos en lugar de un conflicto entre ellos, la película también cuestiona el énfasis franquista en la “raza” española única, y su preocupación por las nociones de pureza racial, cuestiones que quedan claras en el título de una destacada película española basada en una novela del propio Franco, *Raza*.

La contradicción aquí, sin embargo, es que la defensa de la tolerancia en la película no solo necesita su propia imagen de tolerancia, sino que la asocia con el simbolismo cristiano. Sin embargo, no es solo el tirano islámico Ben Yusuf quien amenaza a España con su intolerancia, también el rey cristiano de Castilla Alfonso VI resulta derrotado por Ben Yusuf porque se niega a hacer alianzas con los musulmanes: “somos un reino cristiano; solo tratamos con cristianos”.

“The Purest Knight of All: Nation, History and Representation in *El Cid*”,
Cinema Journal, vol. 40, número 1, otoño de 2000, pp. 79-103.



Juan García Única

Respecto a las connotaciones mesiánicas, Charlton Heston en sus *Memorias* dice haber interpretado, con el beneplácito de Menéndez Pidal, con quien se había entrevistado en Madrid, de esa manera a Rodrigo Díaz de Vivar; famoso por la minuciosidad documental con la que solía preparar sus personajes, Heston aventura su particular interpretación histórica: “Aunque eliminemos mil años de excesos mitificadores, la historia sigue mostrándonos un hombre maltratado, esforzado, irreductiblemente leal al rey, que lo desterró y encarceló a su esposa y a sus dos hijas. Llegué a ver a Rodrigo como una figura bíblica, una especie de Job desafiante y paciente”.

He aquí la imagen de partida de la película, pues el Cid no es, desde el principio, otra cosa que el “caballero fiel” que se eleva “por encima de las rencillas locales” contra el común enemigo Ben Yusuf. Ya desde su prólogo, el desdoblamiento ideológico está presente, pues no debemos pasar por alto que una de las rémoras

culturales que todavía hoy perduran, y que nos legó el franquismo, es la del doblaje cinematográfico. Y el caso es interesantísimo, pues nos sitúa ante un lugar de bilingüismo ideológico, no solo lingüístico. Así, en la versión en inglés, el Cid es descrito de la siguiente manera: “*He was a simple man who become Spain’s greatest hero*” (“un hombre corriente que llegó a ser el héroe más grande de España”). Bien distinta es la presentación que la voz en *off* del principio nos ofrece en la versión doblada al español: “Esta es la historia de un caballero fiel que en buen hora nació y en buena ciñó espada”.

La versión en inglés no deja de ser la proyección, sobre el personaje castellano, de la noción moderna de *héroe* —funcional en buena medida solo dentro de la ficción capitalista del esfuerzo personal como único garante posible del éxito final— como el hombre corriente que es capaz de elevarse por encima de los otros para salvaguardar los valores de la comunidad (en este caso salvar a España del asedio de Ben Yusuf y sus tropas). Pero para la España de 1961 habría resultado, sin duda, mucho más reconocible la idea del “caballero fiel”, con toda la resonancia social que la idea de fidelidad feudal inscrita en el vasallaje podía encontrar en un régimen dictatorial, cuya autoridad se legitimaría a través de la evidente identificación de Franco con aquel “que en buen hora nació y en buena ciñó espada”. Dicho de otro modo: la imagen providencialista del Cid estaría en perfecta consonancia con aquella otra del “caudillo de España por la gracia de Dios” que en 1936 había decidido tomar las armas.

Desde el principio, el maniqueísmo con el que la épica suele caracterizar sus narraciones, y que aquí se establece mediante la caracterización básica Cid / Ben Yusuf, encuentra una posibilidad de lectura hábilmente trazada para significar ideológicamente en varios frentes; para el público internacional, sobre el que habría de recaer la intención legitimadora del poderío imperial de los Estados Unidos, Ben Yusuf aparece caracterizado mediante un gesto que, si bien no llega a ser del todo

	Primer plano	Primerísimo primer plano	Plano medio corto
Rodrigo/Cid	56	8	102
Jimena	71	10	65

el saludo fascista, al menos sí que parece estar elaborado a partir de una ambigüedad desconcertante.

En el contexto de la Guerra Fría Ben Yusuf puede estar simbolizando el totalitarismo de la Unión Soviética frente a la democracia liberal norteamericana; por su parte, para el público español tal imagen bien puede suponer la reiteración de un lugar común del imaginario nacionalista español, aquel que concebiría al islam como enemigo *natural* de la hispanidad, pasando por alto, por razones evidentes, todo vestigio de fascismo o totalitarismo en la caracterización del personaje. El Cid, por su parte, es presentado como un nuevo mesías que encarnaría los valores de la democracia liberal cristiana que habían prendido en la formación de los Estados Unidos, legitimando así cierta visión providencialista del liberalismo capitalista frente al totalitarismo de la Unión Soviética.

Para el público español de 1961, por supuesto, no dejaría de ser la encarnación cinematográfica del nacional-catolicismo públicamente instaurado. Por supuesto, todo este contenido simbólico solo está enunciado, en la presentación de la película, mediante la contraposición esquemática Cid / BenYusuf. El resto del metraje no sería sino la reiteración de esa contraposición simbólica básica, la confirmación continua de tal esquema simple. Así, por ejemplo, cuando el Cid captura a Mutamín al principio de la película e irrumpe en escena el conde Ordóñez (Raf Vallone) con la intención de reclamar los prisioneros, alegando que constituye un acto de traición negarse a entregar prisioneros a un oficial del rey. La respuesta de don Diego, padre de Rodrigo, solo puede ser una para justificar la negativa de su hijo: "*Rodrigo knows what he must do*" ('Rodrigo sabe cuál es su deber', en la versión española). Y el deber de Rodrigo, por supuesto, pasará más adelante por hacer frente, en nombre de la colectividad, a aquello que se avecina, y que no puede ser sino lo siguiente, plasmado en la respuesta que Mutamín da a la pregunta del Cid:

"— What is coming for all of us?

— War, death and destruction. Blood and fire more terrible than has ever been seen by a living man".

('— ¿Y qué es lo que nos espera a todos?

— Guerra, muerte y desolación. Sangre y fuego en proporciones que jamás ha visto ningún ser humano.')



La construcción de Rodrigo Díaz de Vivar como héroe implica que este siempre se mueva, incluso sin ser demasiado consciente, por un “imperativo moral” que lo distingue del resto. El “héroe” siempre tiene *razones*, a diferencia del “enemigo común”, que solo tiene *intenciones* (y siempre las peores, claro, las de la destrucción y la muerte, las razones de la sinrazón). El Cid, desde luego, encarnaría todo aquello que es *esencial, grande, sublime, respetable y verdadero*, y sería visto como la encarnación, ya en la Edad Media, de ese supuesto espíritu humano inmutable. De esta manera, la película de Mann se inscribe de pleno en la lucha desacralizadora que desde el siglo XVIII el racionalismo había emprendido contra el Antiguo Régimen, de tal manera que la Edad Media —en el sentido despectivo del término— siempre serían “ellos”, es decir, Ben Yusuf y sus tropas o, en otras palabras, los enemigos *naturales* de la hispanidad católica, los viejos antecedentes del fanatismo soviético, etc.

Frente a esa Edad Media, el Cid hará valer una y otra vez el “imperativo moral” del deber cumplido bajo los auspicios de la razón. Pongamos como ejemplo el episodio de la Jura de Santa Gadea. Sabemos, gracias una vez más a la labor historiadora de Menéndez Pidal, cómo funcionaba una Jura de acuerdo con su estructura jurídico-ritual. Por una parte, estaba el rey y el “sí juramos” que lanzaba con sus doce compurgadores poniendo la mano sobre objeto sagrado; por otra, dentro de este procedimiento podía recurrirse a la *confusión* jurídica, como hace el Cid, que consistía en lanzar una amenaza que habría de concluir con el “amén” del rey. Según la costumbre imperante el Cid podía exigir la misma jura tres veces sin que hubiese nada de anormal o ilegítimo en ello. La escena correspondiente de la película, sin embargo, reelabora este acto jurídico-ritual desde una óptica de lo heroico que no tiene otro fin que el de la sublimación.

“Del simple man al reino de mi corazón. La noción de héroe en las lecturas cinematográficas del *Cantar del Cid*”, en Josep Lluís Martos y Marínela García, *L'Edat Mitjana en el cinema i en la novel·la històrica*, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Alicante, 2009, pp. 255-273.



Dietris Aguilar

Cuando se tiene la oportunidad de audiovisionar esta extensa película se puede observar el uso reiterado del primer plano que Mann realiza. A partir de este dato podemos preguntarnos si, efectivamente, el director mencionado utiliza este tipo de plano como un recurso estratégico que responde a la concepción estética de su obra o solo es un medio para obtener mayores réditos comerciales a raíz de la contratación de los mencionados actores. Para responder a estas cuestiones debemos considerar una serie de detalles vinculados al aspecto fílmico de esta superproducción y otros datos que se refieren al aspecto extra-fílmico, es decir, a todo aquello que rodea la realización de la película en sí.

Si bien Anthony Mann utiliza varios tipos de planos, diferente angulación y movimiento de cámara a lo largo del filme, nos detendremos especialmente en el uso del primer plano¹ que este director realiza. Recordemos que este tipo de plano permite un acercamiento entre los narratarios (los espectadores) y los personajes con la finalidad de mostrar algún detalle de la expresión gestual. Del mismo modo que los cineastas ingleses de la Escuela de Brighton —y, en particular, George Albert Smith—, Mann recurre al intercalado de primeros planos en muchas escenas para ampliar algún gesto que se puede escapar al ojo del espectador. Es más, apela a este recurso a la manera de David W. Griffith, quien fue el primero que se preocupó de resaltar la expresión de los personajes en sucesivos acercamientos a la cámara. No olvidemos que, previamente a esta realización, Anthony Mann filmó varios *westerns* memorables (cuyos protagonistas también eran actores consagrados), donde asimismo hacía uso de este recurso, además —obviamente— del plano americano. Además, debemos acotar que las variantes del primer plano, que también este director utiliza con el mismo fin, son: el primerísimo primer plano⁴ y el plano medio corto. Ya sea para presentarlos físicamente como para mostrar su evolución desde el punto de vista “interno” (emociones), todos los personajes, incluso los secundarios, son tomados con un primer plano o plano corto medio.

En este caso, tomaremos a los personajes principales y veremos la cantidad de veces que aparece cada uno en los planos mencionados:

Ahora bien, en primer lugar, nadie podrá cuestionar todos los planos y cantidades de veces en que se toma a Charlton Heston en su papel de Rodrigo Díaz (el Cid), porque es el protagonista. Estos planos propician la descripción de todas las actitudes y pasiones de un joven (y luego adulto) en su *status* heroico, valor, cólera, orgullo y dolor, así como aquellos sentimientos que lo muestran en su condición de hombre, enamoramiento, desafío, tristeza, entre otros.

En cuanto a la co-protagonista, es necesario detenernos a considerar algunas cuestiones. En primer término, si nos atenemos a las versiones literarias del Cid (pensamos en el *Poema de Mio Cid* y las *Mocedades de Rodrigo*) quizás llamen la atención los innumerables primeros planos que se le otorgan al personaje femenino en este film: Jimena, en proporción, aparece casi tantas veces como Rodrigo, cuyas hazañas alternan con los encuentros y desencuentros amorosos con la hija del Conde de Gormaz.

Quizás podamos preguntarnos: ¿por qué Jimena obtiene protagonismo?, ¿para qué? En el caso puntual de la co-protagonista, el director también busca hacer un retrato minucioso de la joven y pone en igualdad de condiciones en el discurso las proezas del Cid con las expresiones de los sentimientos de la muchacha, es decir, mientras “Rodrigo hace, Jimena siente”. Además, la historia (o guion cinematográfico) fue elaborada de tal forma que, en varias oportunidades, Jimena es el principal referente para la solución de un conflicto, a saber:

- Cuando ella está en el convento y Urraca le solicita que interceda ante Rodrigo y que lo convenza de que no debe forzar a Alfonso a jurar ante todos (el día de su coronación en Santa Gadea) que él no conspiró contra su hermano.
- Otro episodio es cuando Alfonso y sus tropas diezmadas llegan al convento para pedirle a Jimena que incite a su esposo a colaborar con él, para que envíe sus huestes a Sagrajas.

Esta versión de los hechos propicia un protagonismo que Jimena en la literatura (*Poema de Mio Cid*, por ejemplo) no posee. Volviendo al estudio de la puesta en cuadro, analicemos algunos planos en los que aparecen ambos protagonistas:



- La escena transcurre en una de las salas del castillo del rey Fernando, mientras este decide si Rodrigo es culpable o no de traición (acusación formulada por García Ordóñez). En la pantalla se ve el cruce de miradas entre ambos personajes protagónicos y la luz (que proviene de un círculo situado en el techo de la sala) da de lleno en los rostros de los enamorados; primeros planos se alternan hasta el abrazo en el que aparecen Rodrigo y Jimena en el mismo encuadre.
- Otra secuencia presenta el duelo entre Rodrigo y el campeón del rey Ramiro I por la posesión del reino de Calahorra. Antes de que comience el encuentro, Jimena se muestra silenciosa y distante. De acuerdo con los distintos momentos del combate la joven gesticula y demuestra su sufrimiento ante los golpes que recibe Rodrigo. Los otros personajes de la corte del rey Fernando expresan también desazón al principio y alegría, después, al ver que el héroe cidiano vence a su contrincante.
- Los primeros planos del momento en que se casan, exponen a un Rodrigo con gesto adusto que espera la respuesta de una novia que sigue silente, aunque acepta ser su esposa.

Dietris Aguilar, "El uso del primer plano en *El Cid*: Estrategia retórica en el film de Anthony Mann", IX Congreso Argentino de Hispanistas, 27 al 30 de abril de 2010, La Plata, "El hispanismo ante el bicentenario".

Disponible en Memoria Académica:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1016/ev.1016.pdf

Mark Jancovich (II)

En 1986, en un estudio sobre la carrera de Charlton Heston, Crowther presentó *El Cid* como "una película mucho mejor de lo que incluso sus seguidores parecen pensar". Si la actuación de Heston como Rodrigo Díaz de Vivar fue "de muy alto

nivel", la película supuso un gran logro cinematográfico, "quizás más que casi cualquier otra película estadounidense épica jamás realizada".

Este es un gran elogio, pero muy diferente de las respuestas críticas en el momento de su lanzamiento.(...) En 1961, aunque Crowther reconoció que el "espectáculo de *El Cid* es fantástico", condenó la película como "dura y aburrida en su narrativa". Esta objeción tampoco se presentó simplemente como algo menor o trivial: para Crowther, la película ejemplificaba los problemas de la épica como entretenimiento, y su crítica era un ataque severo e implacable a la forma en que se suponía que el drama del espectáculo había abrumado al ser humano.

Este profundo cambio en la valoración de la película tampoco es simplemente una diferencia de gustos personales. Por el contrario, plantea una serie de cuestiones más amplias sobre los contextos en los que se entendía la película en dos períodos significativamente diferentes.(...) Solo dos años antes, Crowther había elogiado a *Ben-Hur* (1959) por brindar un poderoso drama humano, a pesar de la escala masiva de su espectáculo; y si bien se había quejado en varias reseñas, a lo largo de la década de 1950, en las que afirmaba que el espectáculo de películas específicas amenazaba con desbordar su drama humano, el tono de estas reseñas era muy diferente al de su ataque a *El Cid*. Además, durante esa década de 1950, Crowther había mostrado simpatía por aquellas epopeyas que presentaban subtextos políticos asociados con la izquierda de Hollywood y, por lo tanto, es significativo que, mientras que *El Cid* estaba fuertemente asociado con la lista negra de Hollywood y presentaba un subtexto de derechos civiles que otros críticos claramente habían reconocido, la reseña de Crowther ignoró por completo estos aspectos de la película.(...)

[Crowther] analiza *El Cid* en términos de su tamaño:

"[S]i el valor de una gran película histórica se midiera únicamente por la riqueza del espectáculo, por los castillos, multitudes y batallas que aparecen, y por la cantidad de ruido que hace, entonces la última epopeya de Samuel Bronston... fácilmente llamaría la atención como la película histórica más valiosa jamás realizada".



Anuncio del estreno de la película en la ciudad de Cuenca publicado en el periódico local *Ofensiva* el viernes 4 de mayo de 1962.

El presente trabajo se entrega a la imprenta el día 4 de mayo, Día Internacional de *Star Wars*, cuando justamente se cumplen sesenta y un años del “estreno de gala” de la película *El Cid* en el cine Alegría de Cuenca, con una sesión “a beneficio de los suburbios” de la ciudad.

OTROS LIBROS EDITADOS POR EL CINECLUB CHAPLIN



2017. Cuenca, Bardem y su Calle Mayor



2018. Cruz Novillo. Cine de arte y diseño



2019. Soy el Cepa, estoy vivo. Del caso
Grimaldos al Crimen de Cuenca



2021. Cuenca en las pantallas.
Diccionario de cine

Estos trabajos están disponibles para
su consulta y lectura en nuestra web:

www.cineclubchaplin.es



"El Cid es una de las mejores películas épicas jamás realizadas. El sentido de la composición de Anthony Mann, su uso del espacio y sus elegantes movimientos de cámara dan vida a un antiguo tapiz donde la transformación de un hombre común en una leyenda se convierte casi en una experiencia mística".

Martin Scorsese



DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE CUENCA