



UNIVERSIDAD DE BURGOS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

**LA CONSTRUCCIÓN DEL HÉROE MASCULINO Y FEMENINO
EN LA PELÍCULA *EL CID* DE 1961**

PRESENTADO POR:
ALBERTO DEL HOYO LOZANO

TUTORA:
PROF. DRA. MAR MARCOS MOLANO

TRABAJO FIN DE MÁSTER
MÁSTER UNIVERSITARIO EN PATRIMONIO Y COMUNICACIÓN

BURGOS SEPTIEMBRE 2012

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi más profundo agradecimiento a todos los profesores del Máster, por la cantidad de conocimientos multidisciplinarios que hayan podido ayudar a la realización de este trabajo, y en especial, a la profesora Mar Marcos porque a pesar de la distancia, siempre ha mostrado mucha cercanía y optimismo y, gracias a su apoyo, la investigación se ha podido hacer realidad.

A todos los compañeros del Máster, por haber compartido este año juntos, gracias a los cuales hemos podido aprender unos de otros debido a las diferentes materias y especialidades de las que provenimos.

A Isabel, de la Biblioteca Pública de Burgos por haberme conseguido libros de otros puntos geográficos, ajenos a Castilla y León, aún sabiendo que dentro de poco habrían de cerrar el edificio para trasladarse a su nueva sede.

Por último a mis padres, por haberme ayudado y apoyado en mi formación tanto académica como personal y a todos los que se han preocupado por llevar a buen término este trabajo.

Resumen:

Este trabajo versa sobre el proceso por el cual las figuras del héroe y de la heroína se han ido construyendo en la película de *El Cid* de 1961. Para ello será necesario buscar los antecedentes, de la imagen heroica, en las fuentes artísticas, literarias o pictóricas, que desde el siglo XII han podido servir de inspiración a los autores de la película. Todo ello, sin olvidar cómo el héroe castellano se fue insertando en la cultura anglosajona hasta asemejarse al mito de la Frontera.

Seguidamente se pasará a desglosar, siguiendo la teoría junguiana, los arquetipos que se observan entre los personajes de la obra cinematográfica. Como no hay un número limitado de arquetipos el trabajo se focaliza en aquellos que están en contacto con los héroes. Cada personaje será analizado comenzando desde la simbología externa que le rodea hasta las funciones psicológicas y dramáticas que ejercen sobre el protagonista.

Por último, se va a analizar el discurso de la película a partir de las interrelaciones existentes entre los personajes con respecto a los héroes, aplicando las teorías del viaje del héroe y de la heroína. Para ello, se identificarán las etapas del monomito en su vertiente femenina y masculina. Se trata de averiguar las estructuras míticas subyacentes en la trama para saber cómo han sido empleadas por los guionistas y demás autores de la película.

Abstrac:

This piece of work deals about the process of construction of the hero and heroine characters in the film *El Cid* (1961). It will be necessary to look for the heroic image precedents, those which come from the artistic, literary or pictorial sources which from XII century have been able to be used like inspiration for the authors of the film. All of this, without forgetting how the Castilian hero was falling within the Anglo-Saxon culture until looking like the Myth of the Frontier.

Then we go on to break down the archetypes that can be looked among the film characters following the Jungian theory. Since there isn't a limited number of archetypes, the work is focused on those who are in contact with the heroes. Each character will be analyzed starting from the external symbology wich is around him until the psychological and dramatic functions which have an influence on the main character.

Finally, we are going to analyze the film from the interconnections that exist among the characters the heroes, using the theories of the hero's journey. It will be identified the monomyth's stages in his male and female aspects in order to find out the mythical structures which underlie the plot to know how have been use by the scripwriters and other authors of the film.

ÍNDICE DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN.....	11
2. METODOLOGÍA.....	15
2.1 OBJETO DEL ESTUDIO.....	15
2.2 OBJETIVOS DEL TRABAJO.....	15
2.3 HIPÓTESIS DEL TRABAJO.....	16
2.4 MARCO CONCEPTUAL.....	16
2.4.1. Mito y leyenda.....	16
2.4.2. El inconsciente colectivo.....	18
2.4.2.1. El arquetipo del héroe.....	19
2.4.3. El Monomito.....	22
2.4.3.1. El viaje del héroe en la mujer.....	25
2.5. ESTADO DE LA CUESTIÓN	28
2.6. MÉTODO.....	31
2.7. JUSTIFICACIÓN DEL MATERIAL.....	32
2.8. PERTINENCIA DE LA INVESTIGACIÓN.....	33
3. CAPÍTULO 1: LOS INGREDIENTES PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL HÉROE CINEMATOGRAFICO.....	35
3.1 LAS FUENTES ARTÍSTICAS.....	35
3.1.1 Las fuentes monumentales.....	35
3.1.2 Las fuentes pictóricas: Marceliano Santa María.....	38
3.1.3 Las fuentes literarias.....	40
3.2 LOS INICIOS DEL CID EN LA CULTURA ANGLOSAJONA.....	41
3.2.1 El mito de la frontera y Anthony Mann.....	44
3.2.2 La experiencia en la creación de héroes de Samuel Bronston.....	45
3.3 LOS INTENTOS FRUSTRADOS.....	47
3.4 LOS ANACRONISMOS.....	48
4. CAPÍTULO 2: LOS ARQUETIPOS EN LOS PERSONAJES DE LA PELÍCULA.....	51
ARQUETIPO: La Sombra.....	52
ARQUETIPO: La Sombra + La Guardian del Umbral.....	55
ARQUETIPO: La Sombra convertida en Heroína = La Figura Cambiante (Ánimus).....	57
ARQUETIPO: La Figura Cambiante (Ánima).....	60
ARQUETIPO: El Mentor.....	63
ARQUETIPO: La Mentora.....	66
ARQUETIPO: El Herald.....	67
ARQUETIPO: El Guardián del Umbral.....	69
ARQUETIPO: El Héroe.....	71
TABLAS ARQUETÍPICAS DE LOS HÉROES.....	75
5. CAPÍTULO 3: EL VIAJE DE LOS HÉROES.....	77
5.1 PRIMERAS IMPRESIONES	77

5.2. PRIMERA ETAPA: EL MUNDO ORDINARIO.....	79
5.3. SEGUNDA ETAPA: LA LLAMADA A LA AVENTURA.....	80
5.3.1. La llamada a la aventura de Jimena.....	81
5.4. TERCERA ETAPA: LA NEGATIVA A LA LLAMADA.....	82
5.4.1. Jimena, la “hija del padre”.....	83
5.4.2 La segunda negativa a la llamada.....	84
5.4.3. Descenso e Iniciación.....	85
5.5. CUARTA ETAPA: LA AYUDA DEL MENTOR.....	87
5.5.1 La reconciliación con la Madre.....	87
5.5.2 Reconectando con lo femenino.....	88
5.5.2.1. El tapiz de la reina Matilde o de Bayeux.....	89
5.6. QUINTA ETAPA: EL CRUCE DEL PRIMER UMBRAL.....	90
5.7. SEXTA ETAPA: LAS PRUEBAS, LOS ENEMIGOS Y LOS ALIADOS.....	92
5.7.1. El camino de las pruebas de Jimena.....	93
5.8. SÉPTIMA ETAPA: EL CALVARIO, LA ODISEA Y EL ORDEAL.....	95
5.8.1 El encuentro con la Diosa	97
5.8.2. El hieros gamos desde el punto de vista femenino.....	97
5.9. OCTAVA ETAPA: LA APROXIMACIÓN A LA CAVERNA MÁS PROFUNDA.....	98
5.9.1.El mito de Deméter y Perséfone.....	100
5.10 NOVENA ETAPA: LA RECOMPENSA	101
5.11. DÉCIMA ETAPA: EL CAMINO DE REGRESO.....	102
5.12. UNDÉCIMA ETAPA: LA RESURRECCIÓN DE RODRIGO.....	103
5.13. DUODÉCIMA ETAPA: EL RETORNO CON EL ELIXIR.....	103
6. CONCLUSIONES.....	105
6.1 POSIBLES LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN.....	106
7. BIBLIOGRAFÍA.....	109
8. ANEXO I: DOSSIER DE PRENSA.....	113

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Modelo actancial de Greimas en donde el objeto semiótico (O) muchas veces coincide con el signo mujer.....	13
Ilustración 2: El viaje del héroe según Joseph Campbell.....	22
Ilustración 3: El viaje heroico de la mujer según Maureen Murdock.....	25
Ilustración 4: Comparación de los modelos de las etapas del viaje masculino y femenino.....	26
Ilustración 5: El Cid, obra de Anna Hyatt cercano a Hollywood.....	35
Ilustración 6: El Cid esculpido en San Pedro de Cardeña (1676).....	36
Ilustración 7: Doña Jimena, obra de Joaquín Lucarini.....	36
Ilustración 8: En la presentación de las hijas del Cid aparecen dos palomas blancas en la fuente...	37
Ilustración 9: Marceliano Santamaría con el cuadro Se va ensanchando Castilla (dcha.) y Anthony Mann demostraron ser dos grandes paisajistas.....	38
Ilustración 10: El cuadro de Marceliano Santa María titulado Figuras de Romance pudo inspirar la escena romántica de la película.....	39
Ilustración 11: Doña Ximena demanded justice del ilustrador Pogany.....	42
Ilustración 12: El interior de la Catedral de Burgos tiene influencias góticos, amplios y luminosos espacios.....	48
Ilustración 13: Salón del trono de Al-Kadir con columnas nazaríes y paños de Sebka en las paredes.....	49
Ilustración 14: El villano Ben Yusuf.....	52
Ilustración 15: El compás en los estandartes almorávides se mantiene durante toda la película.....	53
Ilustración 16: La Infanta Urraca quitándose el velo.....	55
Ilustración 17: Evolución de Jimena desde que tiene el pelo suelto, pasando por la negación de su identidad ocultándolo hasta que es salvada por el amor y consigue de nuevo el equilibrio.....	57
Ilustración 18: El personaje de Alfonso está continuamente pegado al de su hermana Urraca quien parece gobernar indirectamente.....	60
Ilustración 19: Las distintas caras del arquetipo del mentor las encarnan estos personajes secundarios.....	63
Ilustración 20: Al-Moutamin adquiere la máscara del heraldo en esta escena.....	67
Ilustración 21: El conde Ordóñez (a la izqda.) se alía con Al-Kadir (a la dcha.) en contra de Rodrigo. No todos los enemigos del Cid son musulmanes.	69
Ilustración 22: El joven Rodrigo (a la izqda.) y el Cid adulto (a la dcha.) en las dos partes en la que se divide la película.....	71
Ilustración 23: Cartel dirigido al público español (27 Dic. 1961 estreno en Madrid).....	77
Ilustración 24: Cartel dirigido al público burgalés (3 En. 1962 estreno en Burgos).....	77
Ilustración 25: Jimena, la hija del padre.....	83
Ilustración 26: El descenso de Jimena se simboliza bajando las escaleras.....	85
Ilustración 27: Jimena en la cripta de su padre.....	86
Ilustración 28: La aridez espiritual y la falta de comunión con su marido se manifiesta al no beber el vino.....	86

Ilustración 29: El abrazo materno-filial de Jimena y la Abadesa.....	88
Ilustración 30: Jimena recuperando su naturaleza femenina.....	88
Ilustración 31: "Ceciderun simul" es la parte del Tapiz de Bayeux que está tejiendo Jimena.....	90
Ilustración 32: Las estructura de una película (separación, iniciación y retorno) se asemeja a la de los ritos de paso. (NEILA, 2011: 174).....	91
Ilustración 33: La estructura de este largometraje sigue esta estructura con una crisis central. Imagen de Vogler (2002).....	95
Ilustración 34: El matrimonio sagrado se sitúa en la cumbre (crisis) del segundo acto.....	95
Ilustración 35: Intermedio a mitad de la película para poder aguantar las más de tres horas de duración del largometraje.....	96
Ilustración 36: Al-Kadir simboliza el estatus quo, al que se enfrenta el héroe, en donde una minoría se enriquece y el resto pasa hambre.....	99
Ilustración 37: Rodrigo obtiene la recompensa de su viaje en medio de una gran celebración y al borde de cruzar el último umbral hacia el tercer acto simbolizado por la puerta.....	101
Ilustración 38: Contrapicado que acentúa la divinidad del Cid con el reflejo del sol.....	104
Ilustración 39: El Cid, a caballo, sale de escena como héroe legendario.....	104

1. INTRODUCCIÓN

El siglo XX no es el primero en crear imágenes de la época medieval. Primero fue la pintura, después la poesía, la música e incluso la novela y el teatro encontraron una fuente de inspiración en los siglos feudales. En España los héroes medievales eran muy recurrentes en los años 60. Baste citar a *El Guerrero del Antifaz*, una serie de cómics que fueron llevados a la radio o *El Capitán Trueno*. En ambas historietas el protagonista lucha contra los musulmanes; el primero al servicio de los Reyes Católicos y el segundo en las Cruzadas. Pero fue en el siglo XX cuando el cine ha recreado este período más que cualquier otro medio. Mientras que, las conclusiones de la investigación académica y los hallazgos arqueológicos han arrojado luz en el conocimiento de este momento histórico lleno de “oscuridad”¹, nada ha tenido tanta influencia en el imaginario colectivo como las imágenes creadas por el cine.

Si las películas pueden ser muy influyentes a la hora de convencer al público de la verosimilitud de lo que está viendo, Hollywood era y seguirá siendo la industria del cine más poderosa. Sus películas consiguieron alcanzar a una gran audiencia muy heterogénea gracias a los proyectos de elevado presupuesto que conseguían ser distribuidos a gran escala. Las adaptaciones de obras románticas eran una constante con lo que consiguieron crear nexos de unión entre las novelas históricas romantizadas, óperas, cuadros y música del siglo XIX para así fundirse (todo ello) en una obra cinematográfica en el siglo XX. Los ideales del siglo anterior se cumplieron plenamente en la pantalla con historias tan características como *Ivanhoe* (*Ivanhoe*, 1952 Richard Thorpe) o *El Cid* (*El Cid*, 1961, Anthony Mann) que pertenecen a la misma cultura romántica tardía en la banda sonora, en su dirección de fotografía y en sus tramas.

Frente a esta manera de ver la época medieval por parte de Hollywood, existe otro modo europeo donde las películas no están tan edulcoradas y pertenecen al movimiento expresionista alemán como las dos películas de la serie Los nibelungos (*Die Nibelungen*, 1924, Fritz Lang): *La muerte de Sigfrido* y *La venganza de Krimilda*. Un exponente del cine soviético lo constituye la cinta inspirada en Alejandro Nevsky (*Aleksander Nevsky*, 1938, Sergei Eisenstein) que describe el intento de conquista de la ciudad de Novgorod por los caballeros teutónicos del Sacro Imperio Romano Germánico y cómo el príncipe Aleksander consigue derrotarlos. Lo mismo ocurre en Francia intentando exaltar con distintas versiones a su gran heroína Juana de Arco. De hecho,

¹La opinión de los historiadores se divide en una Edad Media oscura, lúgubre, llena de cruentas luchas, destrucción y retroceso intelectual (imagen dada por aquellos que lucharon contra el Antiguo Régimen). Por otra parte,, el Romanticismo estereotipa la Edad Media en su cara más amable, la idealizada que es la que predomina en los productos audiovisuales. El profesor Julio Valdeón citando al historiador alemán del siglo XIX Luden dice lo siguiente “Hace una generación, la Edad Media parecía una noche oscura, ahora... el encanto de lo que descubrimos ha fortalecido el deseo de seguir investigando”

podemos considerar como primera película medieval a la adaptación hecha por Georges Méliès de la *Doncella de Orléans* (*Jeanne d'Arc*, 1900, Georges Méliès).

El personaje medieval español que más veces se ha llevado al cine ha sido el de Rodrigo Díaz de Vivar. La primera vez fue en los inicios del cine, dirigido por el italiano Mario Caserini (*Il Cid*, 1910, M. Caserini), a quien le gustaban las grandes epopeyas como así lo atestiguan *Los últimos días de Pompeya* (*Gli ultimi giorni di Pompeii*, 1913, M. Caserini). En *Il Cid*, el director se basó únicamente en la novela del francés Pierre de Corneille situando la acción en la exótica Sevilla. El nombre del actor que encarnó, por primera vez a Rodrigo fue Amleto Novelli.

La primera vez que Rodrigo deja de ser mudo llega de la mano de Samuel Bronston más de 50 años después encarnado en el actor Charlton Heston y Sofía Loren en el papel de Jimena cuyo rodaje se realizó íntegramente en territorio español. Gracias a esta película, aún hoy se mantiene viva la imagen del Cid. En ella se refleja una historia romántica del cristiano caballero castellano Don Rodrigo Díaz de Vivar apodado El Cid. En el siglo XI luchó contra los almorávides del Norte de África conquistando la ciudad de Valencia para poder unificar “España” como se afirma en todo momento por parte de los personajes.

Esta película fue realizada por Samuel Bronston Productions en asociación con Dear Film Produzione en una co-producción americano-italiana aunque la grabación se llevó a cabo en tierras españolas. La película fue dirigida por Anthony Mann y producida por Samuel Bronston con Jaime Prades y Michal Waszynski como productores asociados. El guión corrió a cargo de Philip Yordan, Ben Barzman y Fredric M. Frank. La banda sonora la dirigió Miklós Rozsa, la dirección de fotografía se encargó a Robert Krasker y la edición o montaje a Robert Lawrence.

Se enmarca dentro de las películas del paradigma clásico siguiendo una estructura de presentación, nudo y desenlace, algo muy común en el cine comercial que representa Hollywood cuyas influencias están presentes en el productor y director de esta obra audiovisual. Se trata del cine kolossal que representa “el pasado (o el futuro) eligiendo momentos históricos o bíblicos determinantes, acontecimientos de gran trascendencia o vidas de grandes personajes de la historia” (SEMPERE, 2010: 2). Esta superproducción supuso una inversión para Bronston de seis millones de dólares y llegó a recaudar alrededor de 50² en las taquillas por lo que se puede calificar de *blockbuster*³ a este objeto de estudio.

Puesto que esta última película dejaba sin adaptar al cine la afrenta de Corpes relata en el *Cantar de Mio Cid*, se crea una secuela co-producida por España e Italia al año siguiente con las hijas del cid como protagonistas (*La spada del Cid*, 1963, Miguel Iglesias). Tras la transición, en la era

² “...the financially slippery producer was for once able to pay off his debts.” CORLISS, R.(2007) “DVD Conquer: El Cid (1961)” [en línea], *Time* (Consulta: 29/04/2012).

³ No solamente en el sentido literal de “éxito de taquilla” sino en el de película de elevado presupuesto con una puesta en escena grandilocuente.

socialista, se llevaron a cabo una serie de películas que caricaturizaban los héroes ensalzados en la Dictadura. De ahí el ridículo título de *El Cid cabreador* (1983, Angelino Fons) con Ángel Cristo en el papel protagonista y Carmen Maura interpretando a Jimena.

Además la figura cidiana también ha sido dirigida al público infantil y juvenil en la última película que se ha hecho hasta el momento (*El Cid, la leyenda*, 2003, Jose Pozo) también realizada en España. No hay que olvidar la serie de dibujos animados de los años ochenta, *Ruy el pequeño Cid* con influencia del anime japonés. Fue una coproducción hispano-nipona que ilustraba la vida infantil de algunos personajes del Cantar.

Una adaptación contemporánea de estos personajes épicos lo constituyen los actuales superhéroes que ya saltaron a la gran pantalla (en Estados Unidos) casi inmediatamente después de que adquiriesen altos niveles de popularidad gracias a los cómics. La difusión audiovisual llegó de la mano del cine seriado de los sábados dirigido al público infantil-juvenil comenzando por la serie de películas de las *Aventuras del Capitán Marvel* (1941). Muchos de los atuendos de estos nuevos héroes provienen de época medieval como la capa, la armadura o el escudo de *Batman* (1943), *Capitán América* (1944), *Superman* (1948). En la época correspondiente a nuestro objeto de estudio (década de los 60) este tipo de películas se estaban consolidando pero no será hasta los años 70 cuando surjan las grandes películas de este género que llegan hasta nuestros días saturando el mercado cinematográfico con secuelas y remakes.

Con ello, se observa la gran demanda del público por estos personajes que evocan los modelos míticos del héroe clásico. Se trata de un arquetipo cuyas estructuras profundas no han variado a lo largo del tiempo. Solo han sufrido un proceso de adaptación superficial de contenido desde las antiguas hagiografías (donde los héroes son los santos) hasta las biografías de personas ilustres o inventadas que permanecen en la memoria colectiva al gusto de la sociedad del momento. Sin embargo, en todas las generaciones es, ha sido y será necesaria esta figura para que con sus hazañas, relatadas en clave simbólica, se nos marque el camino a seguir para ir a enfrentarnos a nuestras tribulaciones, temores o problemas y poder regresar victorioso al mundo cotidiano del que partimos.

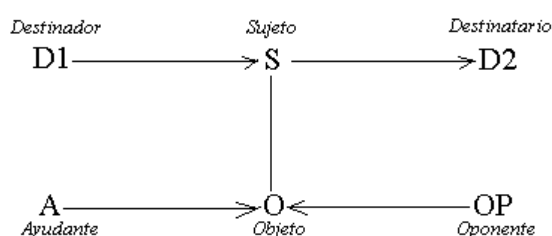


Ilustración 1: Modelo actancial de Greimas en donde el objeto semiótico (O) muchas veces coincide con el signo mujer.

El interrogante surge cuando se intenta establecer un paralelismo entre las estructuras míticas que se asocian al viaje que tienen que realizar el héroe masculino por un lado y el femenino por otro. Este problema de género intentará ser resuelto analizando la figura del Cid y de Jimena. Muchas veces se ha afirmado que la mujer como signo dentro de la semiótica y la narrativa es el objeto que el héroe viril, como sujeto activo, debe rescatar. Este proceso de objetivación se produce cuando la figura femenina se confunde con objetos abstractos como el amor, la

felicidad o cualquier objetivo al que aspire el protagonista. Por otro lado, es cierto que fruto de los estereotipos se han ido atribuyendo a las mujeres cualidades propias de los objetos tales como la pasividad.

Todo esto se produce cuando la trama gira en torno a un hombre que ejerce el papel protagonista. Sin embargo, cuando es la mujer el eje central de la historia se activan otros mecanismos diferentes que van a tratar de ser explicados usando la película del Cid como ejemplo práctico. En este caso, gracias a la larga duración del largometraje se pueden observar más claramente las etapas por las que han de pasar ambos héroes así como su interrelación con otros arquetipos.

El género es una importante área de estudio en muchas disciplinas tales como la teoría de la literatura, los estudios dramáticos, la teoría cinematográfica, la antropología, la semiótica o la sociología entre otras. Estas materias, a veces, difieren en su aproximación metodológica dentro de los estudios de género. Sin embargo, nos vamos a centrar en la que se refiere al cine, un espacio interdisciplinar que incorpora un variado abanico de ciencias. A lo largo del último tercio del siglo XX investigadores como Mary Ann Doane son pioneras en realizar estudios de género en el cine, desde postulados feministas, rechazando las teorías de Greimas y volcándose en el psicoanálisis⁴.

⁴ Para más información acerca de estos postulados es interesante el libro *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (1991) de M. A. Doane.

2. METODOLOGÍA

2.1 OBJETO DEL ESTUDIO

El objeto de estudio se corresponde con el largometraje titulado *El Cid* (El Cid, 1961, Anthony Mann), una película épica de corte histórico.

2.2 OBJETIVOS DEL TRABAJO

- Estudiar el inconsciente colectivo a través del objeto de estudio de esta investigación, utilizando los conceptos del psicoanálisis, ampliamente extendidos en el análisis onírico, si tenemos en cuenta que algunos investigadores establecen analogías entre el cine y el sueño y que la técnica psicoanalítica permite descubrir el inconsciente individual.
- Analizar la construcción mítica que se ha realizado sobre el héroe cidiano en el filme, representado por Charlton Heston y cuya imagen se ha mantenido en España, prácticamente, durante los años de la Dictadura.
- Corroborar que el viaje del héroe, ideado por Joseph Campbell y adaptado por Christopher Vogler para los guionistas, se cumple también en el caso de *El Cid*.
- Descubrir cuáles han sido los problemas a los que se ha tenido que enfrentar el mito a la hora de realizar el trasvase de la palabra oral o escrita a la imagen visual.
- Demostrar que, lejos de los planteamientos semióticos que establecen a Jimena (en nuestro caso) y a la mujer, generalmente, el objeto o la recompensa del héroe poder cambiar el punto de vista con el planteamiento psicoanalítico, según el cual, todas las personas pueden llegar a ser el héroe de sus vidas.
- Observar como la cultura del siglo XX percibe y rinde homenaje a las civilizaciones del pasado a través de la cinematografía, lejos de pretender reconstruir la Edad Media fidedignamente.

2.3 HIPÓTESIS DEL TRABAJO

La heroicidad femenina también está presente en la película de *El Cid* en el personaje de Jimena. Si seguimos las pautas que establece el monomito éste se cumple tanto en el personaje masculino como en la figura de la co-protagonista del filme. De esta forma, dejaríamos de pensar en la mujer como simple objeto ganado por el héroe masculino y pasaría a ser un sujeto activo en la trama desde el punto de vista de las estructuras míticas del relato.

2.4 MARCO CONCEPTUAL

2.4.1. Mito y leyenda

En el folklore, un mito es una narración sagrada que, generalmente, explica cómo el mundo y la humanidad llegaron a tener su forma actual según el folklorista Alan Dundes, aunque en un sentido amplio el término puede referirse a cualquier historia tradicional. Los mitos suelen incluir personajes sobrenaturales y tienen la aprobación de las clases gobernantes y religiosas. Pueden surgir como explicaciones re-elaboradas de hechos históricos (como ocurre en nuestro caso), como alegorías de personificación de fenómenos naturales o como una forma de explicar algún ritual.

La escuela simbolista, cuyos máximos representantes son Jung, Eliade, Cassirer, W.F.Otto, K.Kerényi, O.Rank J.Campbell y G.Durand, es una corriente hermenéutica de análisis simbólico, en la que está clara su perspectiva religiosa, espiritualista y marcadamente antirracionalista. Está ligada genéticamente con el Romanticismo alemán, compartiendo con los exponentes de este último movimiento, la idea de que en el mito se nos habla de una original concepción del universo de un modo figurado y profundo. Concepción muy apropiada para el teísta.

¿Qué es un mito? La definición que da el diccionario habla de historias sobre dioses. De modo que tienes que hacer otra pregunta: ¿qué es un dios? Un dios es una personificación de una fuerza motivadora o de un sistema de valores que funciona en la vida humana y en el universo: los poderes de tu propio cuerpo y de la naturaleza. Los mitos son metáforas de la potencialidad espiritual del ser humano, y los mismos poderes que animan nuestra vida animal animan la vida del mundo. (CAMPBELL, 1991: 44).

Por tanto mito es, ante todo, una intuición esencial del mundo de lo eterno, lo divino y lo sagrado, y una forma de expresar y comprender el mundo, distinta de la representación lógica al igual que en el cine en muchos casos usando símbolos porque partimos de la premisa de que en el cine no hay nada al azar y que todo está planificado.

Aunque este trabajo se va a adentrar en las estructuras míticas que rigen el guión, no hay que olvidar que a la hora de referirse al relato en el que se ha inspirado el texto filmico hay que hablar de leyenda y no mito. Existe una delgada línea que separa ambos conceptos pero no es casualidad que la última película de animación inspirada en el Campeador se titule *El Cid. La leyenda* y no el mito.

Un mito da una explicación religiosa para algo: cómo funciona el mundo o de dónde procede tal o cual tradición. Generalmente no existen tentativas por situarlo en un tiempo determinado con respecto al actual, si bien, un ciclo de relatos míticos pueden poseer una cronología interna. De hecho, el mito es atemporal porque los acontecimientos acaecidos son símbolos. En algunas ocasiones el uso popular del término ha derivado en connotaciones negativas para designar las historias de las religiones paganas cuya veracidad era considerada nula. Los personajes que aparecen son en su mayoría divinidades. Por último, no existen pruebas que demuestren la verdadera existencia de los personajes o sucesos narrados.

Una leyenda, por el contrario, es una historia que se cuenta como si se tratara de un acontecimiento histórico, ya que se sitúa cronológicamente, en vez de ofrecer una explicación del porqué de algo. Los protagonistas son héroes o personas que hacen obras admirables y heroicas. Por eso, en muchas ocasiones se recurre al elemento fantástico para ayudar a contar estas narraciones, deformando, distorsionando y exagerando los hechos y la persona original para crear un nuevo personaje. Éste puede tener particularidades locales pero, en esencia, está interconectado con otras construcciones e imágenes de culturas diferentes

“Cuando una persona encarna un modelo para vidas ajenas ha entrado en la vía de la mitologización”
(CAMPBELL, 1991: 35)

“La leyenda y el mito, efectivamente, suelen ir de la mano en la configuración de arquetipos humanos ideados para explicar el origen de los anhelos y frustraciones individuales o colectivos o para acaparar la supuesta personalidad de los pueblos”. (PEÑA, 2003: 73)

Del mismo modo que cada uno de nosotros individualmente no tiene que descubrir de la nada algo que ya fue inventada en su momento, así tampoco debemos caer en la desesperación cuando tengamos obstáculos en el camino pues el héroe (cuyas caras visibles actúan como modelos para el mundo) ha abierto una senda cargada de símbolos que podemos descifrar con el psicoanálisis o con cualquier otra herramienta parecida. De esta forma podemos conectar a cada persona con el héroe que hay dentro de cada uno gracias al fuerte poder de identificación con la mayoría de estos personajes.

2.4.2. El inconsciente colectivo

Este concepto fue acuñado por el psicólogo suizo Carl Jung (1875 - 1961) y se basa en sus experiencias con personas con esquizofrenia, puesto que trabajó en el hospital psiquiátrico de Burgholzli (Suiza). Jung distinguió el inconsciente colectivo del personal, en tanto que éste se centra en la experiencia única e individual de cada persona, mientras que, el primero recoge y organiza las experiencias personales de una manera similar con cada miembro de la especie humana en este caso. Aunque en un principio siguió la teoría freudiana sobre el inconsciente como un conjunto de estratos psíquicos formados por deseos reprimidos más tarde desarrolló su propia teoría sobre el inconsciente para incluir algunos conceptos nuevos. El más importante de todos ellos fue el arquetipo.

“Mi tesis, pues, es la siguiente: a diferencia de la naturaleza personal de la psique consciente, existe un segundo sistema psíquico de carácter colectivo, no personal, además de nuestra consciencia inmediata que es de naturaleza perfectamente personal y que nosotros (aunque le pongamos como aditamento lo inconsciente personal), consideramos como la única psique empírica. Este inconsciente colectivo no se desarrolla individualmente sino que es hereditario. Consta de formas preexistentes, los arquetipos que pueden llegar a ser conscientes sólo de modo secundario y que dan formas definidas a ciertos contenidos psíquicos”. (JUNG 2002: 42)

Los arquetipos constituyen la estructura del inconsciente colectivo (son disposiciones psíquicas innatas para representar el comportamiento humano básico en diferentes situaciones). El nacimiento, la muerte o el parto son experiencias compartidas por los seres humanos en todas las épocas, que recogen una sabiduría común a toda la humanidad. Estas experiencias se organizan en campos comunes (arquetipos) dentro del inconsciente colectivo. De este modo nos encontramos con arquetipos como el de madre, niño, amante, guerrero, sabio, etc.

Los arquetipos se manifiestan a través de las imágenes arquetípicas (en todas las culturas y las doctrinas religiosas) en sueños y visiones. Por lo tanto el trabajo de Jung se centra en la interpretación de los símbolos. Los arquetipos aparecen en forma de personajes en los mitos y cuentos de hadas de todos los pueblos, dando voz al inconsciente colectivo. Hoy en día los encontramos también en el cine, la literatura, el arte o la publicidad. Existe una gran cantidad de arquetipos y Jung ha declarado que no hay un límite numérico pero se han simplificado en unos cuantos como por ejemplo: la persona, la sombra, el ánima, el héroe, etc....

Con respecto al arquetipo de este estudio Ken Burke, Profesor de Estudios Fílmicos en el Mills College de Oakland, afirma que cualquier personaje puede considerarse héroe, no solo aquellos que tienen que enfrentarse a problemas concretos como dragones, guerras o adversarios sino también todos los que de alguna forma puedan experimentar conflictos más cotidianos que suponen reflejo de la superación personal, a imagen de los individuos de la sociedad donde se crean estas historias:

“Further this theme, developed in its specific applicability to American film as it reflect our society, has been elaborated both in mythological terms by Burke and in structuralist terms by Schatz, who analyzed the evolution of film genres from the use of determinate spatial conflicts (westerns, gangsters) to more indeterminate conflicts of social integration (musicals, screwball comedies). Nevertheless, it would still be useful here to repeat one of the foundations for much of the study listed above Campbell’s basic conception of the hero myth”. (BURKE, 1992:6)⁵

2.4.2.1. El arquetipo del héroe

Los héroes no son reales, son construcciones. Todas las sociedades tienen historias similares de héroes porque estos personajes expresan un profundo aspecto psicológico de la existencia humana. Se los puede ver como una metáfora de la búsqueda humana de autoconocimiento. En otras palabras el héroe nos muestra el camino a nuestra propia conciencia a través de sus acciones. Jung llamó al proceso de formación de una conciencia “individuación” por el cual podemos reconciliar los aspectos conscientes e inconscientes de la psique.

“El arquetipo del héroe representa al ego en la búsqueda de su identidad e integridad. Durante el proceso que conduce a la forja de un ser humano íntegro y completo, todos somos héroes que nos enfrentamos a los guardianes, monstruos y colaboradores internos. [...]. En nuestro interior podemos encontrar a todos los villanos, embaucadores, amantes, amigos y enemigos del héroe. La labor psicológica que todos afrontamos consiste en integrar estas partes separadas en una sola entidad equilibrada y completa” (VOGLER, 2002: 66)

Por tanto, cuando un héroe mata a un monstruo no lo está haciendo literalmente en el mundo real. Ese dragón se refiere a una parte del inconsciente como la lujuria o la ira con cuya muerte intenta controlar esa parte de su ser. Este tipo de narraciones son al mismo tiempo, un registro de encuentros primitivos con el inconsciente y un mensaje para las personas que entran en la lucha por superarse a sí mismos. Funcionando de este modo el arquetipo heroico da a los hombres y mujeres una luz a cuestiones importantes tales como la vida después de la muerte, el indulto al sufrimiento o la sensación de que el orden rige sus vidas.

El conjunto de las historias de héroes puede ser considerado como un mapa de carreteras que nos llevan a la asimilación exitosa de la mente, consciente y racional con la mente inconsciente de la parte animal. Las imágenes del héroe conquistando a la muerte o retornando de una exitosa batalla

⁵ “Con respecto a este tema, desarrollado en su peculiar posibilidad de ser aplicado a las películas americanas como reflejo de nuestra sociedad, ha sido elaborado tanto en términos mitológicos por Burke como en términos estructurales por Schatz quien analizó la evolución del género filmico desde el empleo de conflictos espaciales determinados (westerns, gangsters) hacia conflictos más indeterminados de cara a la integración social (musicales, comedias de enredo). No obstante, podría ser todavía útil repetir uno de los fundamentos para la mayoría de los estudios enumerados sobre la concepción básica campbelliana del héroe mítico”. (Traducción del investigador)

proveen a la restringida mente consciente de una nueva materia prima con la que ampliarse, lo que obliga a los consumidores de historias de héroes a crecer interiormente.

Los héroes son una pequeña parte de la mitología de una cultura que cumplen una función social. Ellos han sido útiles durante miles de años a las personas que los ven, como seres humanos ideales, una especie de super-persona capaz de hacer frente a problemas que superan al común de los mortales. Además son capaces de reproducir especularmente la sociedad en la que se gestan y sus valores. Mercea Eliade ha conseguido establecer una conexión satisfactoria entre los postulados simbolistas y funcionalistas que, por otra parte, no son excluyentes.

“In traditional societies, according to Eliade, the reliving of the deeds of the gods and heroes imparted a sacramental aspect to human existence which was rich in significance. Myth permeated daily life through work and handicrafts. Eliade’s ideas bridge the interpretation of myth in primitive societies to myth in modern life. With the industrial revolution and the secularization of work, man feels himself to be the prisoner of work in which he can never escape from time. He, in reaction, expends his religious impulse in leisure time, in entertainment where one must look for the myths of modern man” (BREEN, CORCORAN, 1982: 16).⁶

Durante la mayor parte de la historia, la religión ha sido el principal motor para reproducir los rasgos de la sociedad dominante usando figuras míticas para ilustrar los principios morales y sociales. Esto permite la formación de una concepción social común de aspectos vitales como la muerte o el sexo. Actualmente, las industrias culturales (muy presentes en el tiempo de ocio) han recogido gran parte de la tradición mítica, para adaptarla a los nuevos formatos.

En una sociedad exitosa y cohesionada deben existir medios mediante los cuales se adoctrine a los miembros en el sistema social de valores, normas y moral. Una de las características menos nobles de estas figuras es su papel como difusores de principios, fundamentos y reglas desde los grupos de poder. Si alguien observa el perfil clásico de un héroe se encuentra con que la mayoría son guerreros que luchan e incluso matan para resolver sus problemas. Reflejan la historia violenta de sus respectivas sociedades por la conquista de otras comunidades. Si tenemos en cuenta los postulados funcionalistas ocurre lo mismo con la construcción del héroe cidiano cuyo principal fin es mantener el orden socio-político en los momentos de cambio. Es un mito de continuidad.

“En el caso del Cid la estilización mítica se produce en múltiples dimensiones: política, social o religiosa según el ángulo que elijamos para su contemplación. En todas ellas, pueden percibirse, sin embargo,

⁶ “En las sociedades tradicionales, de acuerdo con Eliade, el revivir de las andanzas de los dioses y los héroes impartía un aspecto sagrado a la existencia humana que se llenaba de significado. El mito impregnó el trabajo y la artesanía de la vida cotidiana. Las ideas de Eliade tienden puentes entre la interpretación del mito en las sociedades primitivas y el de la vida moderna. Con la Revolución Industrial y la secularización del trabajo, el hombre se siente prisionero del trabajo del que nunca pueden escapar. Como respuesta, dirigen su impulso religioso al tiempo de ocio, en el entretenimiento donde se deben buscar los mitos del hombre moderno” (Traducción del investigador)

unos rasgos semejantes, un denominador ideológico común: la apología de la continuidad en cada uno de los ámbitos de actualización en que sitúa la experiencia vital del Campeador” (PEÑA, 2003: 74)

El héroe no sólo refleja la apariencia y los valores del grupo social dominante sino que además justifica sus crímenes contra los otros, mostrando la fortaleza del personaje. Conseguir independencia, usurpar el poder son muestras de una violencia, por lo general, nada favorable para los grupos marginados. Obviamente esto refuerza la violencia como el único medio para obtener el poder. De hecho, para las personas que viven en una nación de héroes violentos sería difícil imaginar otra forma. Y, por desgracia, ser dominado militarmente ha sido, históricamente, muy eficaz a la hora de mantener el control por parte de los grupos privilegiados. En el actual mundo globalizado, sin embargo, las agresiones de estas figuras que se han convertido en símbolos nacionalistas/étnicos pueden ser perjudiciales para la cooperación entre los distintos pueblos.

“In the absence of a, multi- cultural, comparative framework, we usually cannot conceive the reality of the lives of people who do not live as we do. We can see that other societies are culturally constructed but we feel that our world is not at all the result of a historical process. As innocent myth-consumers, we read our myths as facts instead of as culturally-constructed images”. (BREEN, CORCORAN 1982: 25)⁷

Por tanto, en sentido literal la película de *El Cid* adquiriría un nuevo significado para convertirse en una manifestación cultural que está relacionada con la famosa teoría sobre el “choque de civilizaciones”⁸ que describe Huntington entre Oriente y Occidente, que vino a sustituir (desde el fin de la Guerra Fría) el enfrentamiento entre ideologías: comunismo y capitalismo. España, por situación geográfica, se sitúa en la frontera entre la civilización occidental y la musulmana colocándose en una encrucijada de culturas que no siempre dio lugar a una fructífera convivencia. El héroe justifica las acciones de una nación (pero solo si el individuo forma parte del grupo que representa el héroe).

Otro aspecto del héroe potencialmente peligroso es la mala adaptación de su historia a los medios de comunicación como el cine. En el análisis que hizo Campbell, y del que hablaremos más adelante, la historia del personaje heroico posee tres partes: separación, iniciación y retorno. Es importante dejar claro que el protagonista no solo soluciona el problema, sino que emprende un camino de regreso hacia el entorno del que partió para compartir su descubrimiento con sus semejantes.

⁷ “En ausencia de un marco comparativo multi-cultural, no podemos, por lo general, imaginar la realidad de las vidas de personas que no viven como nosotros. Podemos ver que otras sociedades están culturalmente construidas pero sentimos que nuestro mundo no está, sólo, construido mediante un proceso histórico. Como inocentes consumidores de mitos, leemos nuestros mitos como hechos en vez de como imágenes construidas culturalmente”. (Traducción del investigador)

⁸ “Las líneas de ruptura entre civilizaciones sustituyen las fronteras políticas e ideológicas de la Guerra Fría como puntos álgidos de crisis y derramamiento de sangre”. (HUNTINGTON, 1993: 5)

“From this premise, much American fiction film and television has developed into a cult of adolescence individual (usually male) always coming of age, but never facing the full challenge of ancient heroes that included community leadership, marriage and death. (...). However, American culture with its role-modeling media images, has often given us an arrested adolescent who consistently avoids social responsibility and marital commitment”. (BURKE 1993: 7)⁹

He aquí, una posible consecuencia de cómo el trasvase y adaptación de la oralidad y la escritura de las narraciones míticas al formato visual ha desfigurado el valor primigenio del mito: el crecimiento personal, favoreciendo la superficialidad de la imagen y el individualismo autodestructivo en donde el punto de equilibrio entre el sujeto y su comunidad está descompensado. Los antiguos héroes regresaban después de sus viajes para llevar una vida madura, casarse, y enseñar la sabiduría adquirida al resto de miembros de su comunidad. Sin embargo, la falta de representación de esta parte de su vida en los medios modernos conduce a la “adolescencia detenida” que evita constantemente la responsabilidad social y el compromiso matrimonial. El resultado es un proceso incompleto de “individuación” (llegar a ser individuo pleno).

2.4.3. El Monomito

Diversos investigadores han sugerido que las historias de héroes de distintas culturas tienen la misma estructura subyacente. Otto Rank, un seguidor de Freud, argumentaba que las historias de los nacimientos de héroes tienen una estructura edípica común. Otros autores, incluyendo a Lord_Ranglan, también han sugerido que las historias heroicas comparten una estructura similar. Sin embargo, puesto que, sus estudios se centran en la etapa infantil y juvenil de la vida del héroe no van a ser tan recurrentes en este estudio.

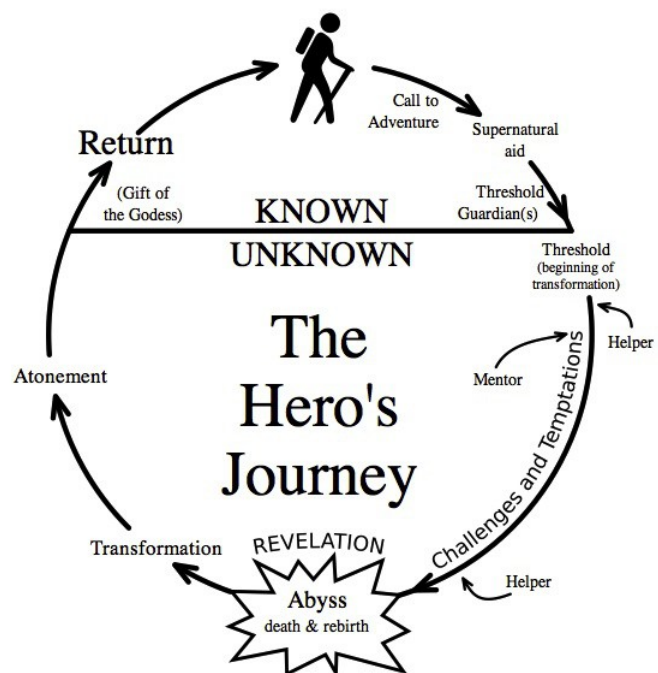


Ilustración 2: El viaje del héroe según Joseph Campbell

⁹“Desde esta premisa, la televisión y el cine americano se ha desarrollado dentro del culto a la adolescencia individual (generalmente masculina) siempre mayor de edad, pero nunca orientado a los antiguos héroes llenos de retos que incluían el liderazgo comunitario, matrimonio y muerte. (...). Sin embargo, la cultura americana con sus modelos de conducta plasmados en las imágenes de los medios de comunicación nos ofrecen, a menudo una adolescencia estancada que, consecuentemente, evita las responsabilidades sociales y los compromisos matrimoniales”. (Traducción del investigador).

El viaje del héroe (también llamado monomito) es un término que creó el mitólogo Joseph Campbell para referirse a un patrón básico que podemos encontrar en muchas narraciones provenientes de diferentes culturas, épocas y regiones. Además tomó prestado el término del monomito de James Joyce en su obra *Finnegans Wake* (1939). Se trata de una obra que utiliza un lenguaje idiosincrático donde se ponen en relación diferentes unidades léxicas que dan lugar a neologismos como en este caso.

En el monomito se siguen las mismas etapas que la de los ritos de paso: separación, transformación y regreso. Con esto se produce un cambio de estado en el individuo para pasar de un nivel (que muere simbólicamente) a otro que resurge del anterior (resurrección). Se trata de una idea que está extendida en este patrón monomítico: morir para vivir.

“Los llamados “ritos de iniciación”, que ocupan un lugar tan prominente en la vida de las sociedades primitivas (...), se distinguen por ser ejercicios de separación formales y usualmente severos, donde la mente corta en forma radical con las actitudes, ligas y normas de vida del estado que se ha dejado atrás. Después sigue un intervalo de retiro más o menos prolongado, durante el cual se llevan a cabo rituales con la finalidad de introducir al que pasa por la aventura de la vida a las formas y sentimientos propios de su nuevo estado, de manera que cuando, finalmente, se le considera maduro para volver al mundo normal, el iniciado ha de encontrarse en un estado similar al de recién nacido.” (CAMPBELL, 1959: 13)

El concepto de los ritos de paso como una teoría general de la socialización fue enunciado por el antropólogo Arnold van Gennep en su obra *Los ritos de paso* (1909) para referirse a los ritos que marcan la fase de transición entre la niñez y la plena inclusión en una tribu o grupo social, aunque puede extenderse a otros momentos vitales de gran importancia como el nacimiento o la muerte donde los rituales van dirigidos al círculo familiar y social donde se desarrolla el individuo para que puedan cambiar su mentalidad mediante un proceso de transformación que viene dado con el rito:

“Propongo, en consecuencia, llamar ritos preliminares a los ritos de separación del mundo anterior; ritos liminares a los ritos ejecutados durante el estado de margen y ritos postliminares a los ritos de agregación al mundo nuevo” (VAN GENNEP, 2008: 38)

La película de El Cid es una epopeya de más de dos horas que narra cómo el personaje de Rodrigo va evolucionando de joven a adulto. En ella, se observa como se pasa de un mundo ordinario y cotidiano (su juventud en un mundo cristiano pacífico y unido) a varios mundos especiales (su madurez en un entorno hostil y dividido y más adelante dentro de la órbita musulmana). Se produce una transfiguración con cambios en la morfología externa del personaje como la barba característica que refleja la madurez y sabiduría del protagonista, así como, otros cambios que asemejan a Rodrigo con la imagen retratada por Marceliano Santa María como pleno

caballero. Esta transformación se produce justo después de la separación que llega de la mano del destierro. Aquí debe abandonar todo lo que hasta en ese momento había representado su vida para poder enfrentarse a desconocidos peligros que le harán triunfar si consigue vencerlos. Según el psicoanálisis esto ocurre en cada uno de nosotros si abandonamos y nos separamos del mundo consciente para dirigirnos a lo inconsciente y vencer a nuestros miedos, fobias o neurosis como podemos observar en la Ilustración 1.

Campbell describe 17 etapas a lo largo de este viaje. Son muy pocos los mitos que contienen todas las fases: algunos contienen casi todos pasos mientras que otros solo unos pocos. Algunos héroes pueden centrarse solo en una de las etapas mientras que en otros pueden hacer frente a las etapas en un orden diferente. Sin embargo, hay algo que permanece en todas las leyendas de superhombres que es la organización de todos estos puntos en tres amplias secciones:

1. **Salida o Separación:** se refiere a la del héroe de la aventura antes de la misión donde se desprende de su mundo cotidiano y su familia, mediante una serie de actos preliminares. “El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días, hacia una región de prodigios sobrenaturales...” (CAMPBELL, 1959: 25)
2. **Iniciación:** donde ocurren la mayor parte de los incidentes. El héroe es puesto a prueba en un mundo especial y distinto. Es aquí donde realiza sus conquistas, triunfos y logros. “...se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva;...” (Ibid.)
3. **Retorno:** el protagonista elige regresar a su casa con conocimientos y competencias adquiridas en el viaje o quedarse en el mundo especial compartiendo su sabiduría con su nueva comunidad. “...el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos.”(Ibid.)

La duración del viaje cotidiano-cinematográfico que vamos a comenzar a analizar abarca desde el día en que el Cid quiere celebrar sus esponsales (que tendrán que ser retrasados) hasta su muerte. Dentro de este largo camino hay una clara división entre la conquista del amor de Jimena, por un lado, y la conquista de Valencia por otro, por lo que Rodrigo se verá en una encrucijada sobre qué está por encima. El primer triunfo asociado al camino que debe recorrer la heroína (desde el punto de vista masculino) y el segundo relacionado con el viaje del Cid. La boda es considerada un rito necesario para convertir a un joven caballero o una dama en un adulto. Por comparar esta película con la vida de Cristo cuya historia queda reflejada en otra cinta, donde participan el productor Samuel Bronston y el guionistas Philip Yordan, *Rey de reyes (King of Kings, 1961, Nicholas Ray)* es en una boda donde comienza la vida pública de éste otro héroe del cristianismo, hecho que no se recoge en este filme¹⁰ de 1961, pero sí en otras versiones cinematográficas.

¹⁰ En lugar de comenzar su vida pública con las bodas de Caná, la película sitúa el cruce del primer umbral en el bautismo del Jordán.

2.4.3.1. El viaje del héroe en la mujer

Una de las cuestiones que han sido planteadas sobre la forma en que Campbell dio a conocer el monomito del viaje del héroe en su obra *El héroe de las mil caras* versaba sobre si centraba únicamente en el viaje masculino. Aunque esto no es del todo cierto puesto que en el libro se mencionan personajes como la princesa del cuento de los hermanos Grimm *El príncipe rana* o la diosa sumeria Inanna en su epopeya de descenso al inframundo, las cuales adquieren importancia en el esquema de Campbell. Sin embargo, esta cuestión lleva planteándose desde la publicación del libro. Al final de su vida Campbell dijo lo siguiente cuando su interlocutora le preguntaba por el viaje de la heroína:

*“All of the great mythologies and much of the mythic story-telling of the world are from the male point of view. When I was writing *The Hero with a Thousand Faces* and wanted to bring female heroes in, I had to go to the fairy tales. These were told by women to children, you know, and you get a different perspective. It was the men who got involved in spinning most of the great myths. The women were too busy; they had too damn much to do to sit around thinking about stories” (CAMPBELL, 2008: 243).¹¹*

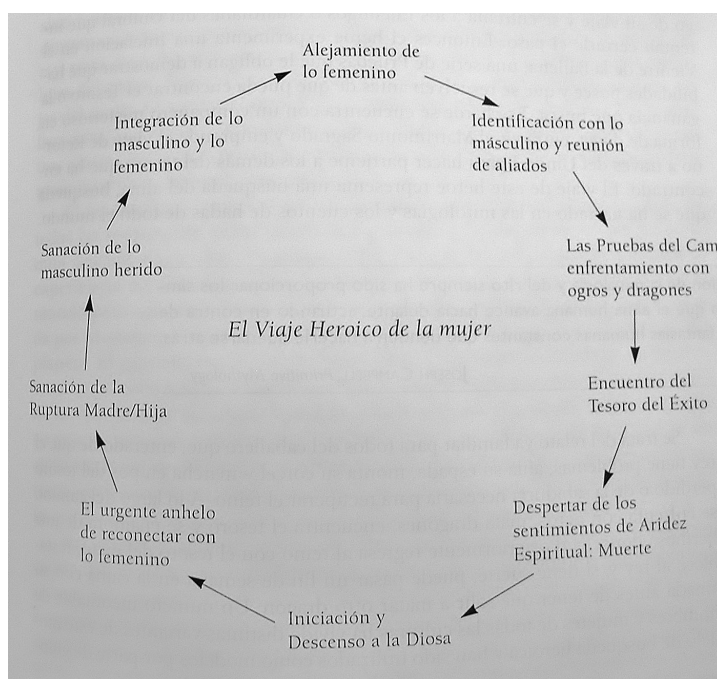


Ilustración 3: El viaje heroico de la mujer según

Maureen Murdock

“Todas las grandes mitologías y gran parte de los narradores de mitos del mundo tienen un punto de vista masculino. Cuando estaba escribiendo *El héroe de las mil caras* y quería traer a colación héroes femeninos me tenía que ir a los cuentos de hadas. Éstos eran contados de madres a hijos, ya sabes, y te dan una perspectiva diferente. Eran los hombres los que se involucraban en el hilado de la mayoría de los grandes mitos. Las mujeres estaban muy ocupadas, tenían demasiado que hacer como para sentarse a pensar historias” (Traducción del investigador).

En este sentido, es correcto decir que la figura del Rodrigo ha sido modelada a lo largo de los siglos por hombres desde el misterioso autor del *Cantar de Mio Cid* hasta los guionistas de la versión cinematográfica. Sin embargo, el condicionante del género, a la hora de escribir las gestas de héroes o heroínas no está muy claro porque fueron también hombres los que escribieron, versionaron y utilizaron la imagen de Juana de Arco en Francia.

Sin embargo, han surgido diversas publicaciones que intentan ahondar en el viaje de la heroína aduciendo que existen gran cantidad de ejemplos de mujeres

protagonistas aunque no necesariamente deben representar este papel para poder ser heroínas como se pretende demostrar en el trabajo. Destacamos la labor de Maureen Murdock (Ilustr. 2) muy influida por la corriente simbólica con fines hermenéuticos y la de Valérie Frankel (Ilustr. 3) cuyo cuadro comparativo reproducimos abajo.

El camino que sigue la mujer comienza con una **separación** de lo femenino puesto que la mayoría son “hijas del padre” con el que tienen un estrecho vínculo, puesto que, crecen dentro de una sociedad patriarcal. Seguidamente, la mujer adquiere valores masculinos y se rodea de hombres que la ayuden. Poco a poco, se va enfrentando a diferentes pruebas del camino en pos de conseguir el el “tesoro del éxito” definido desde el punto d vista masculino. Sin embargo, cuando obtiene el tesoro (el mito romántico del matrimonio es el caso de Jimena) inculcado por los hombres, se da cuenta de que, aunque parece que tiene todo la falta algo lo que la provoca un estado de frustración.

Tras esta primera etapa de separación, comienza la referente a la **iniciación** y la necesidad de reconectar con la feminidad perdida. La solución que encuentra la protagonista es rodearse de mujeres en un convento donde encuentra la ayuda que necesita. Es ahí, donde se cura esa deteriorada relación entre madre e hija. La abadesa, a la que se le asigna el arquetipo de la mentora tiene una energía maternal, al igual que los mentores de Rodrigo se asemejan al padre perdido que asesora en momentos de necesidad.

COMPARISON OF MODELS THE STEPS OF THE JOURNEY		
<i>Campbell's Hero's Journey</i>	<i>The Heroine's Journey</i>	<i>Stages</i>
The Ordinary World	The Ordinary World	Innocence and Discovery
The Call to Adventure	The Call to Adventure	Innocence and Discovery
Refusal of the Call	Refusal of the Call	Innocence and Discovery
Supernatural Aid	The Ruthless Mentor and the Bladeless Talisman	Innocence and Discovery
The Crossing of the First Threshold	The Crossing of the First Threshold	Journey through the Unconscious
The Belly of the Whale	Opening One's Senses	
The Road of Trials	Sidekicks, Trials, Adversaries	Journey through the Unconscious
The Meeting with the Goddess	Wedding the Animus	Meeting the Other
Woman as the Temptress	Facing Bluebeard Finding the Sensitive Man Confronting the Powerless Father	
Atonement with the Father	Descent into Darkness	Meeting the Self
Apotheosis	Atonement with the Mother Integration and Apotheosis	
The Ultimate Boon	Reward: Winning the Family	Meeting the Self
Refusal of the Return	Torn Desires	Meeting the Self
The Magic Flight	The Magic Flight	
Rescue from Without	Reinstating the Family	
The Crossing of the Return Threshold	Return	
Master of the Two Worlds	Power over Life and Death	Goddesshood and Wholeness
Freedom to Live	Ascension of the New Mother	Goddesshood and Wholeness

Ilustración 4: Comparación de los modelos de las etapas del viaje masculino y femenino

Finalmente se relata la etapa del **regreso e integración** de los principios masculino y femenino que estaban dispersos, desmembrados y desequilibrados. Para conseguir el equilibrio entre ambos principios, se termina por convertir la energía masculina, que antes era dañina en algo positivo. Es por esto, que Jimena recupera su capacidad de iniciativa, independencia para actuar como mentora de hombres. El “matrimonio sagrado” entre ambos principios se ha completado, por lo que, comparte su conocimiento adquirido con el resto.

En *El viaje heroico de la mujer: etapas y claves del proceso femenino*, se reconfigura la estructura del mito del héroe masculino considerado, tradicionalmente “androcéntrico”. A partir de ahí, crea una estructura mítica de heroínas que responda a las necesidades particulares, las luchas y los deseos de la mujer en la era actual.

“La heroína se convierte en una guerrera espiritual; esto exige que aprenda el delicado arte del equilibrio y que tenga paciencia para permitir la lenta y sutil integración de los aspectos femenino y masculino de sí misma. Primeramente la heroína anhela perder su ser femenino y fundirse con lo masculino, y una vez que lo ha hecho, empieza a darse cuenta de que esto no es ni la respuesta ni el fin.”.
(MURDOCK 1999:18)

A pesar de que el hombre y la mujer pertenecen a la misma especie y por más que ciertos grupos se empeñen en reclamar la igualdad a todos los niveles ciertamente hay algo que nos diferencia. Esto se aprecia también en la ruta que el género femenino hace a lo largo de su vida frente al masculino. Si bien, el concepto de heroísmo es algo que ha ido cambiando con el paso del tiempo.

“El mito de inferioridad y de la dependencia de las mujeres de los años cincuenta y principios de los sesenta fue cambiado por el mito de la supermujer de los años ochenta y noventa. Estas mujeres que buscaban la igualdad política, económica y espiritual con los hombres [...] acababan sumidas en el más profundo de los agotamientos” (MURDOCK, 1999:22)

En la actualidad, la solución propuesta es conseguir un equilibrio entre los dos extremos anteriormente señalados de tal forma que la mujer no se olvide de quién es. La única diferencia que podemos establecer entre la aventura del hombre y de la mujer afecta solo a la forma, número de etapas o arquetipos del camino, puesto que la meta para ambos sexos sigue siendo la misma: conseguir la conjunción de la dualidad consciente/inconsciente, masculino/femenino, los otros/ el yo. Tras una primera etapa de inocencia y de búsqueda ambos realizan un viaje por el subconsciente para encontrarse con el otro y, más allá, consigo mismo para recibir una recompensa y, más tarde ser aclamado como un héroe, un santo o un dios.

El viaje de la mujer está sometido a ritmos y a repeticiones cíclicas. Al igual que las fases de la luna con cuya imagen se ha venido asociando a la figura femenina desde los principios de la humanidad. No es de extrañar que autoras como Valerie Frankel hagan una descripción de los arquetipos femeninos teniendo en cuenta las fases lunares.

“Los viajes masculinos tal vez, sean más lineales, y procedan desde un objetivo externo al siguiente mientras que en el caso de las mujeres el viaje puede girar sobre sí mismo o describir espirales centrífugas o centripetas”. Quizá sea la espiral una analogía más precisa para definir el viaje de la mujer que otras formas como una línea recta o un círculo” (VOGLER 2002: 22)

Como se muestra en el cuadro comparativo de ambos géneros se sigue un mismo camino hacia la divinidad femenina (goddesshood) como masculina (godhood) entendida como la integridad de la dualidad antes descrita. Por eso, en muchas narraciones ocurre un matrimonio o un acto que una a ambos sexos. Este hecho, traería la felicidad (“y fueron felices para siempre”, “y fueron felices y comieron perdices”) si sabemos solucionar nuestros problemas y logramos reducir la extensión del inconsciente. Al final del camino los héroes pueden encontrar esa apoteosis espiritual (la felicidad como recompensa) lo que se convertiría en el equivalente semiótico del objeto deseado personificado en muchas ocasiones en la figura femenina.

2.5. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La figura del Cid ha sido, desde siempre, foco de interés de la investigación histórica medieval. Además nos encontramos con ciertas conmemoraciones que avivan, más si cabe, la investigación sobre el héroe castellano como el VII Centenario del Cantar de Mio Cid (1307 – 2007) o el IX Centenario de la muerte del Cid (1099 – 1999). Son fechas propicias para repasar e introducir nuevos datos que ahonden en el discernimiento entre la persona real y el personaje de la leyenda. Por tanto, la mayor parte de la bibliografía que disponemos sobre el cid histórico nos viene dada a través de actas de congresos, catálogos de exposiciones, además de artículos y libros de reconocidos especialistas sobre el tema.

También hay diversos trabajos que se han centrado en el cid filmico. Se han publicado libros y artículos que realizan comparaciones entre el individuo que realmente existió y su construcción mítica en el filme. En este sentido, es reseñable el trabajo realizado por Juan Antonio Barrio Barrio profesor del Departamento de Historia de la Universidad de Alicante. También se encuentran diversas lecturas críticas, históricas o incluso políticas sobre el objeto de estudio en cuestión. No hay que olvidar el reciente trabajo conjunto de Miguel Losada y del realizador y guionista Víctor Matellano (*El Cid. Edición Especial 50th*) quienes ya publicaron con anterioridad (por separado) importantes trabajos sobre el cine español. Se trata de una investigación histórica actualizada que realiza un repaso por los diferentes departamentos que poseía este proyecto así como de los recursos y medios que tuvieron a su disposición para sacarlo adelante en la España del franquismo.

Aunque hubo intentos anteriores de sistematización de los mitos (Evémero en el siglo III a. J.C., Apolodoro de Atenas en el siglo II a. J.C, la tradición cristiana), los estudios científicos sobre ellos no comenzaron hasta el s. XIX. A partir del último tercio de dicho siglo se desarrollaron diversas tendencias en el campo de la investigación mitológica entre las que cabe mencionar la mitología comparada, la escuela antropológica británica el simbolismo, el funcionalismo y el estructuralismo.

A la hora de enfrentarse al mito existen diversas opciones que se pueden aglutinar en dos vías principales: el relativismo cultural o particularismo y el universalismo dentro del cual se enmarca este trabajo. Los primeros intentan enfatizar las diferencias y los segundos las similitudes entre diferentes corpus mitológicos para llegar a una protomitología de donde surge el resto.

Entre los investigadores actuales existe un sector que defiende las insustanciales coincidencias entre las narraciones de diferentes culturas. Por citar algunos ejemplos destacamos la labor de mitógrafos como Leslie Northup de la Universidad de Florida o Robert Segal que prefieren esta línea conceptual ante las sentencias absolutas de los universalistas. No reconocen la importancia que el mito personal puede tener al usarlo con pacientes, para que puedan superar sus neurosis adaptando las imágenes arquetípicas de la Antigüedad clásica a las circunstancias de cada uno.

“While some academic mythographers have never forgiven Campbell for fostering this frenzy of personal myth appropriation, there is no question that the popularization of myth has spawned deepened interest in scholarly as well as self-help circles” (NORTHUP, 2006: 1)¹²

El método de estudio comparativo se basa esencialmente en la reconstrucción histórica. El máximo exponente de esta tendencia es Max Müller, quien defendía en sus trabajos la existencia de una edad mitológica, a lo largo de la cual se formaron los mitos, que se expresaron en una lengua de la cual derivaron todos los dialectos indoeuropeos.

La escuela antropológica británica está representada principalmente por E. B. Taylor y J. G. Frazer y analiza los mitos como residuos de un estado salvaje que perduran en épocas civilizadas. También se les denomina evolucionistas porque Freud inspirado por Frazer remitirá diferentes estados evolutivos de la sociedad: animismo, totemismo, politeísmo, monoteísmo y por último la etapa científica que supera los anteriores.

Bajo la influencia psicoanalítica, los antropólogos dieron al mito una interpretación simbólica. Freud estudió el pensamiento de los pueblos primitivos, y estableció un paralelismo entre primitivos y neuróticos y entre mitos y sueños, a la vez que afirmó que el mito es portador de signos, cuyo sentido está en el inconsciente. Jung, en *Introducción a la esencia de la mitología* (1949) y en

¹²Mientras algunos mitógrafos académicos nunca han seguido a Campbell durante el fomento de este frenesí del mito personal no hay duda de que la popularización del mito ha generado un profundo interés en el ámbito académico así como en los círculos de auto-ayuda.

escritos anteriores completó (deformó según otros) la teoría, agregándole la noción del inconsciente colectivo.

Dejando de lado el enfoque Simbolista, cuyas ideas y autores (Jung, Campbell, Eliade...) han sido explicados en el apartado anterior surge el Funcionalismo que no trata de buscar la significación mística o erudita de los relatos arraigados en el folklore que configuran el corpus mitológico de una cultura, sino que insiste en la función social de los mitos dentro de la vida comunitaria. El sentido del mito según esta corriente parte de la siguiente premisa: fundamentar las costumbres, el orden social y las normas de convivencia, presentándoles una justificación narrativa, garantizada por la tradición y aceptada por todos. Entre los autores que han desarrollado esta idea destacan Radcliffe-Brown, Evans-Pritchard y B. Malinowsky.

De acuerdo con este último antropólogo social de origen polaco existen tres clases de necesidades individuales: las necesidades básicas como alimentarse, vestirse o reproducirse, la necesidad de una sociedad o un grupo para la satisfacción de las primeras, y la necesidad de la mitología que tiene, en muchas sociedades, el mismo papel integrador social que la religión o la educación técnica para mantener la cohesión del grupo

“El mito, tal como existe en una comunidad salvaje, o sea, en su vívida forma primitiva, no es únicamente una narración que se cuente, sino una realidad que se vive. No es de la naturaleza de la ficción, del modo como podemos leer hoy una novela, sino que es una realidad viva que se cree aconteció una vez en los tiempos más remotos y que desde entonces ha venido influyendo en el mundo y los destinos humanos. Así, el mito es para el salvaje lo que para un cristiano de fe ciega es el relato bíblico de la Creación, la Caída o la Redención de Cristo en la Cruz. Del mismo modo que nuestra historia sagrada está viva en el ritual y en nuestra moral, gobierna nuestra fe y controla nuestra conducta, del mismo modo funciona, para el salvaje, su mito”. (MALINOWSKY 1993: 36)

Otra teoría muy difundida entre los investigadores de la mitología es el Estructuralismo. Éste se asienta sobre la idea elemental de estructura. Los dioses no se ven como figuras sueltas e independientes, sino que en su interrelación se definen en un sistema. La mitología recoge y resume la ideología colectiva que se expresa en un sistema estructurado. Un precursor fue G. Dumézil, quien defendía la tesis de que la ideología trifuncional de los indoeuropeos (soberano, fuerza y fecundidad) incidía de un modo directo sobre la mitología y la estructura social. Estas tres funciones quedaban reflejadas en los mitos a través de las figuras del soberano (plano político y religioso), el guerrero (la fuerza) y el campesino (la fecundidad).

La tendencia estructuralista está representada por Lévi-Strauss, quien analiza el relato mítico siguiendo el mismo esquema que los lingüistas de la escuela estructural. Para Lévi-Strauss los elementos constitutivos del mito están jerarquizados de la misma manera que lo están los morfemas, los lexemas y los fonemas. Además define la noción de mitema como una unidad constituida por un objeto material, una secuencia corta, que permuta en diversos mitos diferentes. A partir del análisis de varios miles de mitos amerindios y de sus numerosas variantes, en las que se establecen una serie

de oposiciones binarias en la base de una lógica que es posible teóricamente formalizar, Lévi-Strauss busca en la mitología la manifestación de un saber constitutivo permanente, característica del espíritu humano.

Por último, no hay que olvidar la labor que realizó el folklorista ruso Vladimir Propp que, si bien, su estudio tiene muchos nexos de unión con el viaje del héroe, solo es aplicable para el género de los cuentos, mientras que, Campbell consigue hacer extensiva su teoría a toda la narrativa. Sin embargo, ambos métodos de estudio son considerados como formas del relato y no como fórmulas a seguir por lo que se enmarcan dentro de la tradición formalista.

2.6. MÉTODO

El método de investigación empleado en este trabajo es el hipotético-deductivo. A partir de las leyes o principios generales que han postulado diversos investigadores y mitógrafos, mencionados en el marco conceptual, se analizará el objeto de estudio. Las teorías de las que partimos harán las funciones de herramientas de trabajo para examinar con precisión las diferentes partes de la película.

Tras establecer la hipótesis de trabajo a partir de un hecho observable se obtienen una serie de deducciones de la afirmación principal con las que se trabaja para poder corroborarlas mediante observaciones empíricas. El contenido y la forma serán analizados conjuntamente. A través de símbolos podemos descubrir significados implícitos que a primera vista no se observan.

Se trata de un trabajo multidisciplinar en el que se aúnan distintas especialidades para poder enfocar el objeto de estudio desde diferentes perspectivas. Como en la mayoría de los análisis de obras artísticas, se ha de ir a los antecedentes de construcciones heroicas del personaje masculino y femenino, tanto las que afectan al contenido (fuentes literarias, dramáticas...) como al aspecto y forma externa de los personajes. Después se identificarán los principales perfiles arquetípicos de los personajes por separado para terminar con el viaje del héroe donde se observa cómo interaccionan estos personajes a lo largo del largometraje.

Primeramente se recurrirá a la historia, la literatura o la pintura para descubrir el germen de este proyecto cinematográfico y las claves que inspiraron a sus autores, afincados en España. Se establecerá un recorrido por las obras cidianas de diferentes artes que que puedan

Con respecto al segundo apartado, se realizarán una serie de fichas de los personajes que representan un arquetipo en su relación con el o la protagonista de la película. Cada personaje será

analizado en función de unas etiquetas que permitirán un desglose de los caracteres interpretados, tanto de su apariencia física como de su psicología interna. El primer acercamiento se realizará a partir de los símbolos que le rodean y lo identifican. Seguidamente se estudiará qué arquetipo de Jung representa y cuál es su equivalencia en la vida real. En este punto, se intentará escudriñar el objeto de estudio con el prisma de los años 60, época en que se realizó esta obra. A continuación, se establecerán las funciones dramáticas que se descubren de la relación que mantienen con los protagonistas de la película para finalizar con la localización en el tiempo de la trama.

En el tercer y último capítulo se identificarán las estructuras míticas que sirvieron a los guionistas a la hora de desarrollar la película, una serie de imágenes culturales heredadas que se mantienen en el inconsciente colectivo y que son recurrentes en la configuración de la historia dramática como así lo atestigua el monomito en sus vertientes masculina y femenina para estudiar y comparar las similitudes y diferencias existentes en ambos géneros.

Para ello, se visionará la película del Cid tanto doblada al español como en su versión original. También se recurrirá a los periódicos de principios de los años 60 para situar la mirada del investigador en el contexto de la época así como recavar obras de arte en las que se pudiesen inspirar los autores de la obra. Los libros de cabecera de esta investigación serán la trilogía formada por los autores Campbell (El héroe de las mil caras), Vogler (El viaje del escritor) y Murdock (El viaje heroico de la mujer).

2.7. JUSTIFICACIÓN DEL MATERIAL

Dejando de lado la gran cantidad de material audiovisual que ha dado el Cid como documentales o series de animación y centrándonos en obras exclusivamente cinematográficas encontramos una larga lista de películas cuyo análisis conjunto se podría llevar a cabo en un trabajo de mayores dimensiones. Los motivos que nos decantaron a elegir la película de Mann son los siguientes:

- Es la primera película del Cid que se produce en tierras españolas. Por ello, se levantaron muchas críticas cuando vieron el producto final porque creían que la intención era retratar a un Cid más verista¹³ dando como resultado una mezcla de distintas imágenes construidas del Cid a lo largo del tiempo.
- La segunda película realizada en España, *El Cid Cabreador* (1983, Angelino Fons), se enmarca dentro de otros filmes similares que parodian sucesos de la historia de España

¹³ “El Cid nunca pretendió ser un filme histórico, sino un filme espectacular, aunque sin duda, creemos que su rodaje en España favoreció el que su producción tendiera a ser más precisa” SEMPERE, I. (2010) La recreación de la biografía en el cine de Samuel Bronston. El caso de la preproducción de El Cid. *La biografía filmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine* (2, 2010, Madrid). Gloria Camarero (ed.). Madrid: T&B editores, 2011, pp. 628-645

como *Juana la Loca... de vez en cuando* (1983, José Ramón Larraz) o *Cristóbal Colón de oficio descubridor* (1982, Mariano Ozores). En su mayor parte, esta película caricaturiza escenas de la de 1961, con el fin de deconstruir el héroe levantado por Charlton Heston. Por tanto, un análisis de esta película no se entendería sin haber estudiado previamente *El Cid* de 1961.

- La película de *Las Hijas del Cid* (1962, Miguel Iglesias) constituye una secuela del objeto de estudio de esta investigación aprovechando el gran éxito que cosechó el año anterior. Rodrigo Díaz está vivo en la diégesis de la historia pero siempre aparece fuera de campo a través de menciones y referencias de los personajes que vemos.

2.8. PERTINENCIA DE LA INVESTIGACIÓN

En todas las películas existe la figura del héroe. No solo nos estamos refiriendo a los filmes de superhéroes sino a personajes de cualquier género que estén conectados bajo el arquetipo heroico. Existen matices que nos hacen clasificar estas imágenes arquetípicas en diferentes categorías. Por ello, es importante distinguir entre los que proceden del mundo del cómic, popularmente conocidos como superhéroes. El universo de Marvel y DC constituyen, en conjunto, una nueva mitología por descubrir. Por otra parte, frente a las imágenes construidas en la cultura americana que se extienden por todo el mundo, en Europa abundan figuras con una base histórica real cuya vida se ha ido entremezclando con la ficción para dar lugar a los héroes históricos como el Cid, Juana de Arco o Jesús de Nazaret.

Resulta interesante redescubrir aquellos mitos locales que configuran la historia local y cuyo interés nos lleva a centrarnos en el formato audiovisual y cómo afecta a la construcción del personaje en un nuevo medio de comunicación para el que no estaba pensado originariamente. Los héroes históricos en el cine poseen un particular problema frente al resto: la *historiofotía*. Se trata de un debate abierto entre Historia y Cine que se inició en 1988 por el historiador Hayden White quien acuñó el término en una edición de la *American Historical Review*, publicación oficial de la Asociación Americana de la Historia. La pregunta que se plantea es la de si puede existir un discurso fílmico de la historia.

La figura de Rodrigo Díaz de Vivar ha sido ampliamente estudiada desde diferentes puntos de vista. Aquí se intentará ahondar en su construcción heroica dentro del cine así como volver la atención a la olvidada Jimena y cómo desde el punto de vista arquetípico sigue un viaje femenino hacia la heroicidad. Todo ello, teniendo en cuenta que el punto de vista de quién construyó su personaje (director, productor, guionistas) era masculino. Jimena no es sólo un agente pasivo en la trama cinematográfica. Más allá de las historias del papel femenino en las historias de caballería en

1961 se un arco típico del personaje que será analizado sin dejar de lado a su marido para evitar la descontextualización.

Hay que añadir la necesidad innata del ser humano de los mitos, y más en los tiempos de crisis en los que más se busca a los héroes. Con ello, las personas pueden desconectar de lo que les rodea al trasladarse a un lugar lejano en el tiempo y atractivo por su exotismo. No es casualidad que el número de películas de héroes clásicos (300, Inmortals, Alejandro Magno), medievales (El Reino de los Cielos, Robin Hood) y superhéroes (Green Lantern, X-Men, Iron Man) se haya incrementado en la última década. Incluso se está pensando en hacer una nueva adaptación del Cid.

3. CAPÍTULO 1: LOS INGREDIENTES PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL HÉROE CINEMATOGRAFICO

3.1 LAS FUENTES ARTÍSTICAS

Sería impensable para este trabajo hacer un recorrido a lo largo de la vasta iconografía y literatura que han suscitado Rodrigo y Jimena. Sin embargo vamos a intentar describir aquellas representaciones escultóricas, pictóricas y literarias que han podido servir de inspiración, o bien, por la cercanía en el espacio y en el tiempo con los autores de la obra cinematográfica, o bien, por ser imágenes y hechos transmitidos de generación en generación que acaban convirtiéndose en parte de la leyenda.

Pero las fuentes no son solo los únicos ingredientes que poseen los héroes de esta película, sino también, la experiencia de los autores creando héroes con un estilo propio, puesto que, están influidos por la cultura norteamericana, en concreto por el Mito de la Frontera del Lejano Oeste. Todo ello, sin olvidar la experiencia personal del productor, Samuel Bronston, y de su séquito que se vieron obligados a desterrarse a tierras españolas puesto que tenían problemas con el *macarthismo*.



Ilustración 5: El Cid, obra de Anna Hyatt cercano a Hollywood.

3.1.1 Las fuentes monumentales

La figura más extendida del Cid de la que más similitudes guarda con el personaje de la ficción es la representada en la estatua de la escultora Anna Hyatt Huntington cuyas copias están difundidas a lo largo y ancho de todo el mundo. Se trata de una imagen más universal frente al castizo y barbudo Rodrigo de Juan Cristóbal¹⁴ erigido en Burgos.

“La primera [copia] fue construida en 1927 y se encuentra actualmente en Nueva York, [...] La estatua muestra a un Cid glorioso, con mano alzada sujetando una lanza, que parece estar alentando a sus tropas a seguirle en la batalla. Las otras estatuas de idéntico modelo se encuentran en San Diego y San Francisco-la cuarta está en España (CATOIRA,2008)

¹⁴Una parte del público de la película se escandalizó al ver que el Cid no llevaba apenas barba en la primera parte del filme y que en la segunda no la llevaba tan poblada como les recordaba esta estatua como así afirma el reportaje de

En España, en concreto existen actualmente dos copias de este modelo, la primera en Valencia de donde fue señor, mientras que la segunda se encuentra en Sevilla, lugar hacia donde se dirigió para cobrar unas parias al rey de la antigua taifa. América Latina también tiene una copia de esta estatua, en concreto en la ciudad de Buenos Aires en concepto de la herencia cultural española.

Aquí se observa al guerrero portando una lanza que es el arma que más se va a visionar en el filme en manos del Cid por encima de la espada que está presente en la imagen que en 1955 a petición de Franco se erigió en Burgos a cargo del andaluz Juan Cristóbal. He aquí un Cid más entrado en años que el anterior, con una espesa barba que le aporta virilidad y sabiduría. El yelmo con forma apuntada pudo inspirar aquel que lleva Rodrigo en las guerras finales de la película. Por tanto, la escultora Hyatt quiso centrarse más en la parte humana de Rodrigo mientras que, Cristóbal muestra la cara más legendaria del Cid, aquella que cabalga por la playa en la escena final de la película.



Ilustración 6: El Cid esculpido en San Pedro de Cardeña (1676)

Otra imagen más que se une a éstas es la escultura que se encuentra en el monasterio de San Pedro de Cardeña en donde su imagen se confunde con la de Santiago Matamoros, puesto que, en la película Babieca es blanco, al igual que el caballo del apóstol. Aunque a lo largo de todo el largometraje el protagonista se va convirtiendo en un férreo defensor de valores como la paz y la convivencia entre ambas culturas, en el clímax la batalla es inevitable entre la facción almorávide con Ben Yusuf a la cabeza y el Cid por otra.



Ilustración 7: Doña Jimena, obra de Joaquín Lucarini

No hay que olvidar en este punto que el cenobio burgalés fue el más interesado en presentar a un Cid santo puesto que en aquella época había cierto afán por aumentar los peregrinos potenciales y por consiguiente los ingresos del monasterio. La comunidad de monjes poseía los restos de los mártires de Cardeña, San Sisebuto pero la importancia de canonizar a Rodrigo, podía suponer un aumento de popularidad a San Pedro de Cardeña, pues era un héroe conocido más allá de las fronteras de Castilla. Sin embargo, ese proceso canónico inconcluso lo supo rematar el cine.

“Era, [El Cid] igualmente, quien más beneficios podría desplegar sobre la casa, ya que si a su fama mítica se le unía su condición de santo podría atraer múltiples peregrinos [...] lo que llevaría aparejado múltiples ingresos. Sin embargo, era también el que más problemas podía tener a priori, en un proceso de canonización oficial. (PAYO HERRANZ, 2007: 335)

Guillermo Bolín en la revista *Blanco y Negro* (28/01/1961) p. 42

A la hora de describir la imagen que de Jimena han hecho escultores y pintores debemos centrarnos en el código del peinado. Entre las escasas representaciones de la mujer del Cid destacamos la escultura erigida en el ciclo cidiano esculpido en el puente de San Pablo de Burgos. La efigie fue erigida por el escultor español de la primera mitad del siglo XX Joaquín Lucarini. Esta imagen de Jimena con las tradicionales trenzas pervivía en 1953, tan solo ocho años antes del estreno de la película en donde se sustituyen por el moño de casada, mientras que en las primeras escenas Sofía Loren aparece únicamente con una trenza al igual que sus hijas. Además, a la hora de mostrar el cabello en el filme lo hace solo en la intimidad con su marido.

“Cuando se habla de la cabellera de las mujeres, solía ser vista como símbolo de seducción. Tal vez ahí reside el porqué las mujeres tenían que cubrirse la cabeza [...] Se recogían las mujeres su cabellera en trenzas para anunciar su virginidad (una trenza) o el estar casadas (dos trenzas). Más tarde fueron sustituidas por el moño (así iban las casadas)”. (DENEBA,...)

En la misma escultura de 1953, Jimena aparece con dos palomas en su hombro derecho que representan a sus hijas. En la cinta, en el momento de la presentación de Sol y Elvira, aparecen dos palomas en el pozo del claustro del convento, con lo que se continúa con una tradición simbólica que ha perdurado durante siglos. Los orígenes de esta alegoría se pueden encontrar en la literatura. En *Las Mocedades de Rodrigo*, obra de teatro del siglo XVII de Guillén de Castro Jimena para expresar sus ansias de venganza por la muerte de su padre recurre al “Romance de las quejas de Doña Lambra” donde



Ilustración 8: En la presentación de las hijas del Cid aparecen dos palomas blancas en la fuente.

compara al hombre con el gavilán que hiera a la mujer representada en la paloma.

Es por esto, que este ave de caza es una representación de la masculinidad que se asocia al propio Rodrigo como se observa en la melodía *El halcón y la paloma* (*The falcon and the dove*, 1961) compuesta por Miklós Rozsca, autor de la banda sonora. Por otro lado, la paloma se asociaría a la eminencia dócil personificada en Jimena.

3.1.2 Las fuentes pictóricas: Marceliano Santa María

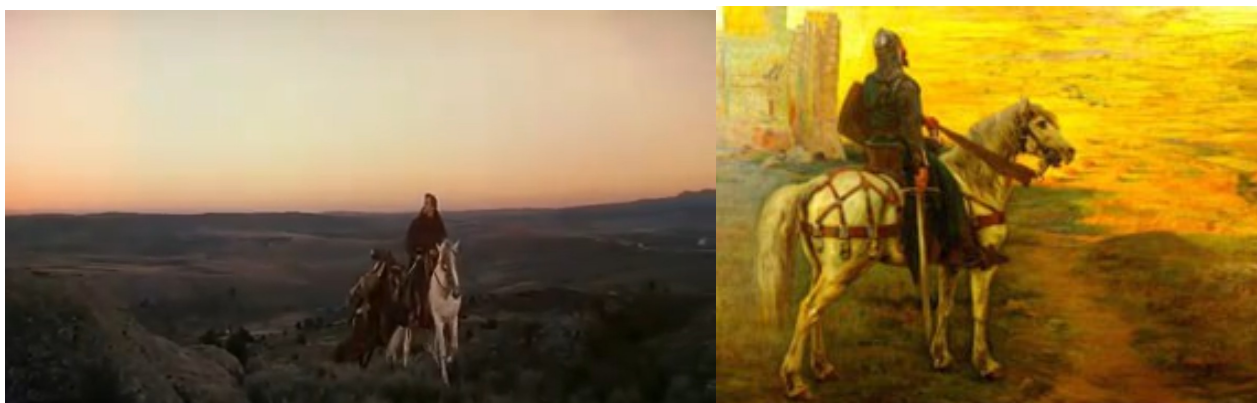


Ilustración 9: Marceliano Santamaría con el cuadro *Se va ensanchando Castilla* (dcha.) y Anthony Mann demostraron ser dos grandes paisajistas.

En este punto nos vamos a centrar en este pintor burgalés por su gran interés en la pintura histórica medieval y por su cercanía en el tiempo con el objeto de estudio¹⁵. A finales del siglo XIX se pone de moda entre los artistas pictóricos representar paisajes rurales, campesinos y gentes del medio rústico. Sin embargo, Marceliano Santamaría no va a concebir ese paisaje castellano sin la figura del Cid. En este contexto pinta el cuadro *Se va ensanchando Castilla*. En el lienzo se recrea a un Cid solitario y desterrado que se convierte en una víctima al igual que el cinematográfico. El Cid como héroe damnificado es una imagen necesaria para su encumbramiento. Cuanto mayores sean las penurias y fatalidades que tenga que superar el héroe, más reconocido será su triunfo.

“La veta cidiana-como toda pintura de historia que se derrumba hasta casi desaparecer de las exposiciones nacionales hacia 1890 – parecía agotarse. Otros mitos, los paisajes - las gentes del pueblo- irrumpen a partir de la última década del siglo. Pero ¿acaso puede entenderse el Cid fuera del paisaje, desde la Castilla que le da una dimensión de autenticidad sin retórica?” (REYERO, 2007: 368)

Anthony Mann es un director muy paisajista como se demuestra en la mayoría de sus *western* que se desarrollan principalmente en exteriores con alguna excepción. La importancia del paisaje tanto en el pintor como en el director de cine radica en su conexión con la psicología de los personajes que en ellos se encuentran. Con ello, el paisaje refuerza el estado emocional del protagonista, quien da sentido al conjunto. El héroe es definido por el paisaje pero a diferencia de Santamaría no es un fondo estático ya que va cambiando conforme vaya avanzando la trama desde el ocaso del destierro en la ilustración 9 hasta el sol en su cenit en el momento de la apoteosis como se ve en la ilustración 38 o identificar un paisaje nocturno en las playas de Peñíscola cuando se acercan las tropas de Ben Yusuf.

¹⁵Nació en Burgos en 1866 y murió en Madrid en 1952 a los 86 años, tan solo 9 años antes del estreno de la película.

“Mann's landscapes are not those about which one says, “How beautiful!. Without their characters, his western spaces look ordinary even meaning less. It is the character placed within the landscape that brings meaning and relevance to the settings he chooses”. (BASINGER, 2007: 69)¹⁶

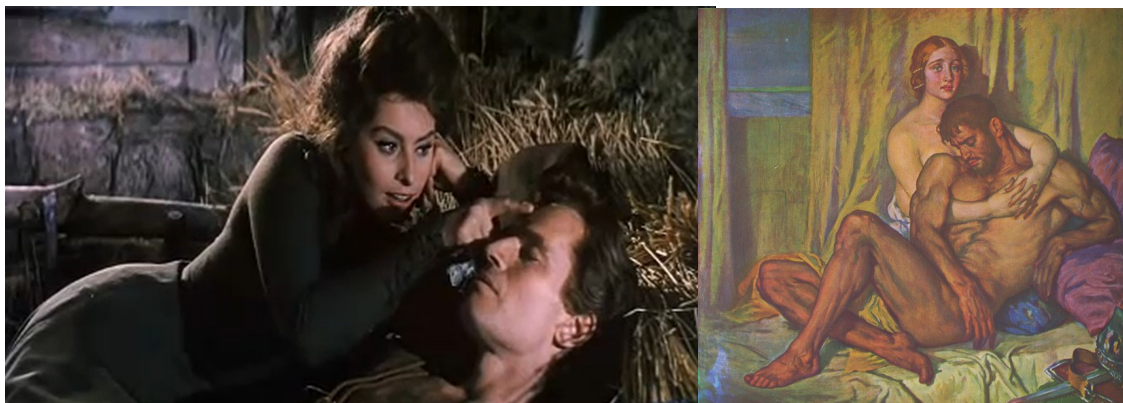


Ilustración 10: El cuadro de Marceliano Santa María titulado *Figuras de Romance* pudo inspirar la escena romántica de la película.

Puesto que fue burgalés, la temática cidiana va a ser muy recurrente en su obra como en el caso del lienzo titulado *Figuras de Romance* que data de 1934 época en la que el pintor ya había sido admitido como académico numerario en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En una época en la que primaban los movimientos artísticos de vanguardia gracias a este cuadro academicista el artista fue condecorado con la Medalla de Honor de la Academia ese mismo año. Este cuadro se adscribe a la corriente del Simbolismo, movimiento que nació a finales del siglo XIX en Europa como reacción al realismo.

“El sentido trascendente del simbolismo (sea al nivel que sea, filosófico, literario o artístico), hemos de entender que su misión es la de transmitirnos un mensaje que despierte nuestra atención sobre los misterios que rodean nuestro existir, presuponiendo con ello una misteriosa correspondencia entre las ideas y las cosas” (Historia Universal de la Pintura, 1997: 164)

Este óleo ha sido interpretado en clave cidiana, aunque se podría aplicar a cualquier guerrero. En él se observa al caballero en su descanso nocturno con sus armas tendidas en el suelo y a la dama, su amante, en un estado de vigilia puesto que se la observa intranquila y abrazando al hombre como si temiera que la fuera a dejar para ir al día siguiente a la batalla. Jimena, en esta ocasión, ejerce un papel más activo en la escena, puesto que ella, es el sujeto que actúa y su amado, dormido, el que recibe la acción (en este caso el abrazo). Es interesante el juego de miradas en donde la mujer apela al fuera de campo, lugar en el que se sitúa el espectador, como si fuese a robarle al hombre. Desde un punto de vista mitológico al Cid (con una anatomía definida y una tez oscura al estilo de

¹⁶“El paisaje de Mann no es aquel en el que uno expresa: “¡Qué belleza!”. Sin sus personajes los espacios del western parecen ordinarios e incluso carecen de sentido. Es el personaje ubicado dentro del paisaje el que aporta el significado y la relevancia al escenario que él escoja”. (Traducción del investigador).

los campesinos que suele plasmar en su obra) se le ha considerado una especie de dios de la guerra, mientras Jimena representaría la delicadeza de la diosa del amor.

“El pintor recupera un tema tópico, el del reposo del guerrero, aunque también se hallan claras referencias a la tradición clásica de Marte y Venus.” (PAYO HERRANZ, 2007: 386)

El lienzo pudo inspirar la escena de la película correspondiente a la reconciliación entre Rodrigo y Jimena, quienes, planean estar juntos durante mucho tiempo e irse lejos de aquellas tierras para comenzar de nuevo. Es una escena con cierto grado de erotismo donde se insinúa la posible consumación de los amantes para, de esta forma, superar la censura. Sin embargo, la realidad se impone las ilusiones de la mujer y a la mañana siguiente se produce la separación de los protagonistas en una dolorosa escena donde Jimena se dirige a los soldados agolpados a las puertas del pajar, para acompañar a Rodrigo en su destierro, de la siguiente forma, casi poniendo voz a la dama del lienzo.

<Jimena: No tenéis derecho a lanzarlo al combate. Demasiado ha luchado ya. Pero ¿Por qué ha de ser él? ¿Por qué?>

3.1.3 Las fuentes literarias

Los autores del proyecto cinematográfico recurrieron a las obras literarias y dramáticas que se habían escrito sobre el personaje cidiano a lo largo de la historia creando una mezcla de *cides* de diferente época, integrados en la obra de 1961 con ciertas licencias poéticas. La mayoría de las fuentes no provienen, de por sí, de hechos históricos del personaje sino de relatos que se han ido diluyendo en la leyenda. Son diversas las fuentes en las que se han inspirado los guionistas. La más antigua es la del *Poema de Mío Cid* donde, aún así, se observan rasgos de ficción en la semblanza que se presenta del héroe. De esta obra del siglo XIII se recrean partes del Cantar del Destierro y del Cantar de las Bodas (en lo relativo a la conquista de Valencia).

El siguiente texto de donde se obtiene inspiración se trata de la *Leyenda de Cardeña*. Se trata de una obra de 1256 donde se narra cómo tras la muerte del Cid, Valencia sufre el asedio de los almorávides. Por tanto, embalsaman el cadáver de Rodrigo y lo montan en un caballo, para poder trasladar los restos de Rodrigo, pues corrían el riesgo de ser profanados si se abandonaban en la ciudad. Sus enemigos creyendo que en realidad seguía vivo huyeron atemorizados dando lugar a la leyenda de la victoria más allá de la muerte como así termina la película. El Cid cinematográfico como vasallo fiel quiere cabalgar hacia la victoria, junto con su señor Alfonso VI, a pesar de estar a punto de morir por una flecha clavada en el corazón.

La segunda escena de esta leyenda presente en la película y en la mayoría de los relatos de ficción sobre la figura cidiana es la archiconocida Jura de Santa Gadea donde Rodrigo ejerce el arquetipo de guardián del umbral sobre el nuevo rey para el desarrollo de la trama pero cuya imagen

será enarbolada como símbolo de la continuidad de un poder legitimado por este personaje que se situaba por encima de la autoridad a semejanza de una divinidad inmortal:

“En estas escenas queda consagrado el mito del Cid, no ya sólo como colaborador a ultranza en el mantenimiento del orden político y social sino, sobre todo, como instancia superior, casi trascendente, legitimadora y sancionadora de la continuidad institucional”. (PEÑA, 2003: 76)

Más de dos siglos después de la muerte del Cid, el cantar de gesta titulado *Las Mocedades de Rodrigo* es el origen de la venganza que ejerce el protagonista sobre el enemigo de su propio padre, el progenitor de su amada Jimena, con el fin de restaurar el honor perdido. Sin embargo será en el siglo XVII cuando *Las Mocedades del Cid* de Guillén de Castro añadan a la obra anterior la profusión de personajes y tramas que da vida la cinta de 1961. Sin olvidar, la versión francesa de 1636 que Corneille hizo de esta obra lo que permitió al héroe nacional traspasar las fronteras y adquirir fama en el extranjero.

En estas últimas se rememoran los posibles hechos que Rodrigo pudo haber realizado en su juventud como la famosa venganza contra el padre de Jimena, el odio que ésta siente hacia el asesino o el triángulo amoroso entre Rodrigo, Jimena y la infanta Urraca. También sirve como materia prima para la versión filmada el encuentro con Lázaro mientras peregrina a Santiago, el juicio de Dios de Calahorra y la boda con Jimena.

En la construcción héroe cinematográfico es necesario mezclar los hechos novelados con otros históricos. Es por esto, que se acude a un texto de carácter más oficial y menos popular como la *Crónica de los Veinte Reyes* donde se narra la misión en la que el Cid debe ir a cobrar unas parias a la taifa de Sevilla. Se trata de la misión que debe completar para poder casarse. La escena está inspirada en la Batalla de Cabra. Sin embargo, se ha modificado en gran parte lo que provoca una evidente distorsión de los acontecimientos.

Aquellas partes que no se corresponden totalmente con el mito cidiano o que están íntegramente inventadas son cuestiones que se abordarán en el desarrollo del trabajo como un medio que tiene la estructura interna del guión de adaptarse a lo que se conoce como el viaje del héroe para que la historia pueda avanzar conforme a unas pautas como puedan ser la introducción, el nudo y el desenlace.

3.2 LOS INICIOS DEL CID EN LA CULTURA ANGLOSAJONA

La primera toma de contacto que tuvo el público inglés con las leyendas cidianas fue durante el periodo romántico. El Romanticismo fue un movimiento cultural que surgió en torno al final del siglo XVIII y principios del siglo XIX y que hizo hincapié en la intuición, la imaginación y el sentimiento frente al racionalismo exacerbado que dominaba en la primera mitad del siglo. En este periodo se instauró una nueva acepción para el término cultura como “conjunto de modos de vida y

costumbres”. Ya no se veía a la cultura solamente como un mero “conjunto de conocimientos que permiten a alguien desarrollar su juicio crítico”¹⁷. Ahora había que rescatar del olvido las tradiciones, lo más castizo, lo propio de cada lugar, etc. Todo ello ayudó a configurar los nacionalismos: nuevas comunidades que después de rescatar sus raíces y responder a una pregunta tan trascendental como “¿De dónde venimos?” (en plural) se configuran en grupos con ciertas similitudes que van a establecer una “comunidad ficticia” entre sus miembros pues apenas se conocen entre sí como afirman más tarde los defensores del materialismo histórico¹⁸.

Otra característica de la corriente cultural romántica es exaltar los logros de lo que se percibía como individualistas heroicos y artistas del pasado cuyos ejemplos pioneros elevarían a la sociedad a su mismo nivel. Este será uno de los objetivos de los literatos ingleses: conectar con el pasado para revivir a los héroes y aprender de ellos para mejorar personalmente. Es por esto, que el primer autor inglés del Cid fue Robert Southey (1774 – 1843), un poeta inglés famoso por sus estudios biográficos. En 1808 escribió *Chronicle of the Cid* que fue en su mayor parte una traducción de la *Chronica del famoso cavallero Cid Ruy Díaz Campeador* (Anónimo, 1512). A éste le siguieron otros novelistas y escritores ingleses a lo largo del siglo XIX de los que citaremos algunos.

El escritor escocés John Gibson Lockhart (1754 – 1854), famoso por la biografía de sir Walter Scott que es considerada una de las más importantes en lengua inglesa. Fue un autor interesado en la poesía española como lo demuestra su obra *Ancient Spanish Ballads* (1842). A mediados del siglo XIX iba coleccionando los romances españoles que aparecían en diversas publicaciones como Blackwood’s Magazine o la Edinburgh Annual Register y los recopiló en este volumen. Estas traducciones aparecieron en una época en que la literatura española atraía mucho la atención del público romántico inglés por su gran exotismo al mezclarse cristianos y musulmanes. Desde la edición de este libro en diversos autores que más tarde serían conocidos como hispanistas tales como Frere, Ford, Lord Holland, Lord Mahon y William Stirling en Inglaterra y Prescott y Ticknor en Estados Unidos.

John Ormsby (1829 – 1895) fue célebre por la primera traducción que hizo del Cantar de Mío Cid en 1879 titulada *The Poem of the Cid, A traslation from the Spanish with Introduction and Notes*. También es reconocido por su traducción del Quijote (1885), considerada la más precisa hasta el punto de que conserva las imprecisiones del original.

Por último señalar que en 1887 James Young Gibson, un clérigo escocés escribió *The Cid ballads and other poems and translations*



Ilustración 11: Doña Ximena demanded justice del ilustrador Pogany

¹⁷En Real Academia Española (www.rae.es)

¹⁸Como por ejemplo Benedict Anderson en su obra *Comunidades Imaginadas: Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo* (1993).

from Spanish and German. En esta recopilación aparecen diversos poemas de caballería (no solo del Cid), de filosofía y de amor. Existe otro apartado dedicado a los poemas de musulmanes y de frontera. Para terminar con una traducción del poema de Don Quijote de la Mancha como punto y final a toda la concatenación de obras medievales caballerescas españolas.

En el siglo XX destaca la historiadora y escritora Hélène Adeline Guerber (1859 – 1929) más conocida por sus trabajos sobre la mitología germánica. En su libro *Myths and Legends of the Middle Ages: their origin and influence on Literature and Art* (1919) dedica un capítulo al héroe castellano. A la hora de estudiar el mito cidiano recurre, en gran medida, a las traducciones realizadas por los escritores de la centuria precedente. El texto va acompañado de algunas láminas que lo ilustran para apoyar el perfil romántico de Rodrigo como héroe ideal que se intenta transmitir. El dibujante es el húngaro Willy Pogany (1852 – 1955) cuyos trabajos más conocidos versan sobre las leyendas y los mitos clásicos hechas en estilo Art Nouveau. Las dos láminas a las que nos referimos se titulan *The Cid and the Lion* y *Doña Ximena demanded justice*. En esta última lámina, cuya escena también se recrea en la película, se observa el exotismo del lugar y de la época con una alfombra de un animal africano.

Antes de terminar este apartado es necesario hacer mención del neo-romanticismo del siglo XX. En la década de los años 60 este movimiento que pretendía añadir sentimiento y observación interna a las meras descripciones de los naturalistas contra los que reaccionan. Para ellos, lo importante es el sentido del lugar (*sense of place*), es decir, aquellos elementos que hacen un lugar único y crean un vínculo con las personas (apego al lugar).

Los temas característicos van a ser los anhelos de un amor perfecto, los paisajes utópicos, las ruinas en la naturaleza, y *history-in-landscape* como así se refleja en la película. Esta última característica muestra como se van a idealizar los paisajes históricos rurales (ruinas) en detrimento de los modernos paisajes industriales mientras que las máquinas son consideradas antiestéticas...

A mediados del siglo XX el neo-romanticismo sufrió un abandono en el mundo de las artes cuando hubo fuertes oleadas que patrocinó el estado para extender por el mundo el expresionismo abstracto y el *pop art* de Warhol. De esta manera se intenta situar a Nueva York como nueva capital en cuestiones de arte. Todo ello, tenía una motivación política para poder ampliar su influencia cultural frente al bloque comunista.

En este contexto surge la novela inspirada en la película de Anthony Mann. Se trata de una rareza bibliográfica que no tuvo mucho éxito. *El Cid* “based on screenplay of the unforgettable motion picture – the mightiest romance and adventure in a thousand years” (según la cubierta). Fue publicada por el escritor estadounidense de novela fantástica Robert W. Krepps (1919 – 1980). Se trata de una *romance novel* o novela rosa definido por la RAE como un género literario narrativo “cultivado en época moderna con personajes y ambientes muy convencionales en el cual se narran las vicisitudes de dos enamorados cuyo amor triunfa frente a la adversidad”. Aunque se potencia el tema amoroso de la película, añadiendo ciertos toques de sensualidad, que no se pudieron tratar en la gran pantalla por motivos de censura, también existen escenas de batallas y duelos.

3.2.1 El mito de la frontera y Anthony Mann.

En Norteamérica, la frontera fue el término aplicado al territorio inestable que se encontraba en el borde más occidental de los asentamientos estadounidenses. En un sentido amplio, la noción de “frontera” se corresponde con el límite establecido por un país naciente donde un número ilimitado de tierras libres estaban disponibles y en consecuencia ofrecía un gran abanico de posibilidades. Los *western* ofrecían una imagen romántica e idealizada de aquellos hombres fronterizos (*frontiersmen*): los vaqueros, los ranchos y las minas de oro fueron incluidos en el imaginario colectivo. Para los americanos era la tierra de las segundas oportunidades y esa fue la imagen que los autores de la película *El Cid* tuvieron de la mitad sur peninsular. Si una persona no alcanzaba el éxito en el lugar donde nace tiene que ir a buscarlo al otro lado de la ya mencionada línea imaginaria.

Al este se extendían los trece estados fundacionales, un lugar desde el punto de vista de las antiguas colonias, con mayor “grado de civilización”. A medida que pasan los años este nuevo estado se va adentrando en el interior del continente anexionándose nuevos territorios que pertenecían a los indios nativos. El salvaje oeste se contraponía al burgués este. Estamos en territorio de frontera como ocurriera con la Península en el siglo XI. Un territorio de luchas constantes, de asaltos y de inestabilidad. En medio de este caos reinante surgen los forajidos que están al margen de la ley y que buscan sus propios intereses. El Cid se puede considerar como afirma F. J. Peña algo más que un personaje de frontera:

“En todos los campos dejó muestras de su buen hacer como personaje transfronterizo, destacando no sólo por su peculiar capacidad de adaptación a las diversas condiciones cambiantes que le tocó vivir, sino, sobre todo, por su habilidad para desenvolverse con ventaja en todas ellas, obteniendo en cada lado [de la frontera] el mayor provecho personal posible” (PEÑA PÉREZ, 2005)

En todas las historias los héroes deben cruzar un umbral si quieren avanzar hacia la victoria. Sin embargo, en algunas de ellas como es el caso del objeto de estudio se hacen más patentes por el entorno donde se desarrollan. La conexión que se establece entre el Far West y Al-Ándalus viene de la mano de Anthony Mann. La mayoría se enclavan en el género del western cuyos protagonistas viven permanentemente entre dos mundos distintos.

El viaje del héroe se ajusta muy bien a las historias de frontera en el que el protagonista ha de abandonar su entorno, puesto que ya no le queda nada o ya no es bien recibido en él. Generalmente son héroes solitarios que viajan hacia el Oeste, lugar del sol de poniente. Simbólicamente es el descenso del héroe a un terreno hostil, a la oscuridad o a una muerte aparente. En el Oeste estos aventureros logran prosperar fácilmente pudiendo regresar de donde partieron como hombres nuevos, llenos de riqueza y experiencia. En términos estadounidenses, lo que en realidad consiguen los héroes es cumplir con el Sueño Americano.

Por último, resulta curiosa la hipótesis de Alan Deyermond quien afirma que la fama del Cid podría estar muy presente ya en el Lejano Oeste si nos fijamos en el apodo de uno de los bandidos más famosos del momento. Se trataba de William H. Bonney quien por su juventud se hacía llamar “*the Kid*”. Murió a los 21 años y su efímera vida forjó una leyenda en la zona.

“No es nada cierto que “the Kid” provenga de “el Cid”- “kid”, literalmente “cabrito” significaba niño en el habla popular, y Bonner tenía aspecto muy joven- pero no se puede descartar la posibilidad sobre todo al pensar en el elemento hispánico en el léxico popular del Wild West.” (DEYERMOND, 1999)

La influencia del español en la zona es significativa hasta el punto de hablarse en la actualidad una mezcla del español y del inglés (spanglish). Según Deyermond, a quien le gusta comparar las épocas pasadas (sobre todo la Edad Media) con la actual, las dos palabras argóticas para “cárcel” en inglés provienen del español: “calaboose” (calabozo) y “hoosegow” (juzgado).

3.2.2 La experiencia en la creación de héroes de Samuel Bronston

España ya había adquirido experiencia en la década de los 50 a la hora de construir héroes cinematográficos. Todo ello, gracias al aterrizaje en la Península de equipos de rodaje angloamericanos que vieron en España, un lugar con amplias horas de sol para poder alargar la jornada de trabajo, una gran cantidad de paisajes variados, un equipo técnico cualificado, un Sindicato Vertical durante la Dictadura lo que impedía manifestaciones y otro tipo de reclamaciones laborales y por último, una gran cantidad de beneficios económicos, procedentes de la Guerra Civil, que estaban bloqueados en el país. Con lo cual se decidió fijar la atención en España para poder convertir el dinero en películas y poder sacarlo de España.

En este marco es donde surgen las *Runaway Productions*, una serie de proyectos realizados, fuera de Estados Unidos, en muchos casos, en forma de coproducción entre las grandes productoras de Hollywood y sus filiales en nuestro país. Con ello, comenzará a ser normal observar a las estrellas pasearse por España con frecuencia a los que se les ve como a un tipo de héroes puesto que su figura se diluye entre los personajes a los que interpretan y, en ocasiones, pueden ser más recordados por su actuación.

Gracias a esta etapa se consolida una industria del cine nacional que llega a competir incluso con las grandes producciones norteamericanas. A partir de la llegada de Samuel Bronston se establece una cierta independencia con respecto al otro lado del Atlántico. Muchos cineastas, guionistas o actores extranjeros establecidos en España lo hacen por discrepancias económicas, políticas e ideológicas. Son los desheredados, identificados con el desterrado Rodrigo Díaz de Vivar. Es este proceso de separación del lugar natal y de iniciación en un mundo ajeno al cotidiano a lo que tienen que enfrentarse los héroes en la mayoría de las historias como así lo supo plasmar el equipo de guionistas de la Samuel Bronston Production.

“El importante equipo de guionistas, que a partir de Rey de Reyes estaba a cargo de Philip Yordan, pasó a llamarse pomposamente Story Development Group. Este equipo era el encargado de crear todo tipo de historias para la productora [...] se trataba de una factoría de guiones” (LOSADA y MATELLANO, 2009: 83)

El productor creó una gran cantidad de puestos de trabajo gracias a la gran cantidad de dinero que tenía que gastar procedente de los fondos congelados en España de una industria química. Además de contar con el beneplácito del Gobierno y la ayuda del ejército para la figuración las películas que realizó Bronston se inspiran directamente en el cine de gran formato de principios del siglo XX de los directores David W. Griffith y sobretodo de Cecil B. DeMille. Se trataba de una importante estrategia de este nuevo cine que pretendía mostrar la magnificencia, la monumentalidad y la vistosidad de la película que tenía que competir con la televisión naciente.

“De Bronston se ha dicho que quería emular a Cecil B. DeMille, que también era productor de sus películas, y de hecho, produce una sobre la vida de Cristo, con el mismo nombre que la de DeMille (King of Kings)” (SEMPERE 2010: 5)

Estas películas son consideradas cine de productor, un cine al gusto de la mayoría con el fin de sacar el máximo beneficio. Uno de los motivos por los que Bronston decidió hacerse cargo del proyecto cidiano fue el hecho de que su idealizado DeMille también trató el tema de la Edad Media de una manera muy atractiva en la película *Las Cruzadas (The Crusades, 1935)*. Rodrigo y Ben Yusuf se inspirarían en Ricardo III (Corazón de León) y Saladino. A continuación se comentarán los dos largometrajes que el productor hizo en territorio español previamente al objeto de estudio.

El capitán Jones (1959 John Farrow) relata las aventuras de un importante marinero americano, John Paul Jones, del siglo XVIII. Por otro lado, *Rey de Reyes* (1960, Nicholas Ray) plasma una versión de la vida de Cristo. Son películas épicas que siguen la misma tónica que *El Cid*: se inspiran en hechos históricos que se pueden situar en el tiempo y se incluyen las fuentes literarias que han ido deformando la imagen real de la persona para convertirlo en personaje. La película se centra en las aventuras del arquetipo del héroe cuyas grandes victorias han pasado al terreno de lo legendario produciéndose la misma mezcla histórico-mítica que resulta atractiva y verídica (que no del todo cierta) a ojos del espectador de mediados del siglo XX. Son películas pseudobiográficas que siguen un mismo patrón de desarrollo.

Por ejemplo, John Paul Jones, el primer héroe americano que luchó fielmente en la marina a favor de los Estados Unidos, en la Guerra de la Independencia tiene problemas con las autoridades del Congreso lo que desemboca en una especie de destierro o exilio voluntario, hacia tierras desconocidas, lo que le llevará a estar bajo el mando de la zarina Catalina de Rusia. Si a esto le añadimos el carácter mesiánico, cristiano y revolucionario con que se dibuja al otro héroe, Jesús de Nazaret se obtiene una síntesis de ideas que desembocaron inevitablemente en el guerrero castellano.

Tanto en la película inspirada en los Evangelios como en su sucesora (El Cid) se tomaron precauciones a la hora de situar como antagonistas a los judíos. En la primera apenas hay evidencias que inculpen a los hebreos en la muerte de Cristo y en la segunda no hay rastro alguno de los judíos Raquel y Vidas presentados como usureros en el Cantar. Por lo cual, los autores querían alejarse de todo tipo de polémica, puesto que, a diferencia de la era actual, no iba a reportar mayores índices de audiencia.

3.3 LOS INTENTOS FRUSTRADOS

Fueron muchos los intentos por llevar al héroe castellano a la gran pantalla en la tierra que le vio nacer. El recuerdo del fallecido escritor, poeta y guionista chileno Vicente Huidobro salta a la prensa nacional unos días antes del estreno de la tan esperada superproducción cidiana para hacerle un homenaje y especular sobre como se hubiese plasmado la figura de Rodrigo si se hubiera llevado a la gran pantalla su versión de 1929 titulada *Mío Cid Campeador. Hazaña*. El articulista señala que el propio autor de la obra se la envió al actor y director Douglas Fairbanks “que soñó un día con encarnar el épico personaje” (PÉREZ FERRERO, 1960: 53). Esta versión no está exenta de delirios de grandeza, enfatizando la conquista de Valencia y la victoria tras su muerte que se exagera aún más con la imaginación del autor.

Sin embargo, Douglas Fairbanks no era el único pretendiente que optaba a un puesto de tal envergadura. Dentro del mercado nacional Francisco Rabal se postulaba como candidato, acompañado por Madeleine Fisher en el papel de Jimena. Para ello se contaba con la ayuda del guionista Vicente Escrivá y del apoyo económico de uno de los más importantes productores de mediados del siglo XX, Cesáreo González, fundador de Suevia Films.

Antes del asentamiento de Bronston en nuestro país, hubo más intentos de crear un cid en el séptimo arte en un momento en el que la industria cinematográfica española estaba en pleno auge y Hollywood estaba a la vuelta de la esquina.

“A fines de los cuarenta intentaron hacerla con Tyrone Power bajo la dirección de Rouben Mamoulian [...] e incluso hubo un intento de coproducción con Italia con Ray Milland y Hedy Lamarr en los principales papeles pero ninguno de estos proyectos llegará a buen fin” (LOSADA y MATELLANO, 2009: 140)

Todo ello, apunta la necesidad de convertir al héroe castellano en un icono cinematográfico que gracias al *star system* se convierte en el embajador de España en el extranjero. Fue la obra que más beneficios reportó a la productora a pesar de su elevado coste por lo que la podemos calificar como de un éxito rotundo. Es la primera vez que aparece en el cine sonoro y en technicolor, puesto que el cid mudo y en blanco y negro ya fue estrenado hacia el año 1910 por el director italiano Mario Caserini.

3.4 LOS ANACRONISMOS

Toda película es histórica en cuanto refleja las costumbres y mentalidades de los hombres de una época. Lo que ocurre es que ésta época suele ser más la de la realización de la película que la de la historia narrada en ella suponiendo que ambas no coincidan. Por eso, cuando se visiona el filme suscita algunas críticas en la actualidad puesto que mientras se estaba rodando un periodista afirmaba que no se emplean para el rodaje decorados naturales como la Catedral de Burgos o San Pedro de Cardeña ya que era preferible reconstruirlo en los estudios porque les iba salir más barato en vez de porque se trataba de otra época distinta. Aunque la verdadera motivación de Bronston era gastar, cuanto más mejor, puesto que necesitaba dar salida a los beneficios de empresas norteamericanas que estaban bloqueados en España¹⁹.

“...director y asesores decidieron que, en vez de trasladar todo el equipo a los lugares en que ocurrieron los auténticos episodios -casi todos ellos monumentos nacionales-, era preferible, más cómodo y [...] más barato reconstruirlos aquí. Pongamos por ejemplo la catedral burgalesa -decorado que verdaderamente sobrecoge-, el monasterio de las Huelgas y el de San Pedro de Cardeña.” (BOLIN, 1960)

Ya desde el principio de la película el narrador del prólogo sitúa la historia “en el año 1100 de la era cristiana” con lo que se puede adivinar que el Cid retratado en el largometraje no es el real sino producto, de los comentarios y escritos que se hicieron tras su muerte. En ese año Rodrigo Díaz de Vivar había fallecido y los juglares empezaban a cantar las gestas de este caballero en algunos romances. Además el nombre de España y su palabra latina no era de uso común entre los habitantes de los distintos reinos de la península, al contrario de lo que nos muestra el filme.

Tampoco se ajusta a la realidad el hecho de la muerte del Cid dejando a sus hijas semihuérfanas, sin casarlas previamente con los infantes de Carrión en la leyenda y los infantes de Navarra y de Barcelona en la realidad. Sin embargo, esto se explica por las imposiciones que hizo Sofia Loren al guión, quien no quiso envejecer en la ficción..

Pero si se observa la labor realizada por el equipo artístico dirigido por Veniero Colasanti y John Moore quienes estuvieron nominados en 1962 al Óscar a la mejor escenografía. Fue muy importante la labor de recreación que llevaron a cabo estos escenógrafos. Sin embargo, a la hora de buscar decorados al aire libre se produjeron ciertos deslices que vamos a proceder a analizar.



Ilustración 12: El interior de la Catedral de Burgos tiene influencias góticas, amplios y luminosos espacios

¹⁹“[Bronston] Había conseguido convertirse en agente del importante monopolio químico DuPont con la misión de invertir grandes cantidades de dinero en producciones cinematográficas.” (LOSADA y MATELLANO, 2009:79)

Al igual que muchas fuentes literarias en donde se observa a un Cid de la Edad de Oro del teatro español, así también se aprecian localizaciones que se salen del periodo histórico que se trata de reconstruir tales como el castillo de Belmonte (s. XV) que hizo las veces de la ciudad de Calahorra en disputa entre Castilla y Aragón. Se trata de un castillo construido en un estilo gótico-mudéjar. El interior de la reconstruida Catedral de Burgos en los estudios de Sevilla Films es demasiado elevada para ser de un estilo románico. La grandiosidad y luminiscencia del gótico acentúan la importancia de los actos que en ella se desarrollan en vez de si se representaran en los espacios oscuros y pequeños del románico.

Peñíscola, ciudad costera de Castellón pretende emular a la ciudad de Valencia. Su castillo de origen templario fue levantado durante el siglo XIII al XIV enmarcándose dentro de la Edad Media. Sin embargo, sus murallas se construyeron más tardíamente, en torno a finales del siglo XVI constituyendo otro anacronismo arquitectónico para la película.

Por último a la hora de reconstruir la arquitectura califal del siglo XI los departamento artístico se inspiró más bien en la Alhambra de Granada. Esta decoración nazarí típica del siglo XIV se caracteriza por las columnas con un fuste cilíndrico. Sin olvidar los paños de Sebka una decoración a base de redes de rombos entrelazados formando figuras simétricas que se encuentran tanto en la Alhambra de Granada como en el exterior de la Giralda de Sevilla.



Ilustración 13: Salón del trono de Al-Kadir con columnas nazaríes y paños de Sebka en las paredes.

4. CAPÍTULO 2: LOS ARQUETIPOS EN LOS PERSONAJES DE LA PELÍCULA

A pesar de que el psicólogo Carl Jung aseguró que existen infinidad de imágenes arquetípicas en función del grado de especificidad en el que nos encontremos, en el presente estudio nos centraremos en los principales personajes que, en su relación con el héroe protagonista, son más significativos. En el siguiente análisis se desbrozarán diferentes parcelas de la personalidad, cada una de las cuales, asociada con más fuerza con un sujeto determinado y cuya interrelación favorece la tensión dramática del relato.

El origen etimológico de la palabra personalidad al igual que el término persona provienen del griego 'prosopon' que era como se denominaban a las máscaras que utilizaban los actores en la representación teatral. Cada uno de los papeles que van a dar vida los personajes tienen añadido un arquetipo que se construye en su relación con los que le rodean. Por ejemplo, el arquetipo de la madre no puede funcionar si no está en relación con su hijo. Pero, en la vida no solo adoptamos un único rol. Por eso, en nuestro objeto de estudio, de manera especular a la realidad, los actores se van intercambiando las máscaras con el fin de que la evolución del personaje pueda ayudar a los espectadores en su crecimiento personal. Es importante recordar que, en ocasiones, el cine puede poseer características terapéuticas, puesto que influye en la psique humana, aunque no es un sustitutivo de la psicoterapia.

El héroe como tal debe aglutinar todos los arquetipos para integrarlos en su persona. Árbol arquetípico del héroe y la heroína. Consiste en que en función de las relaciones de las que se nutren los protagonistas con los personajes de su entorno (como si fuesen raíces) Rodrigo o Jimena podrán manifestar o no otros arquetipos (como si fueran ramas) para crear una psicología del personaje completa que permita elaborar el arco del personaje del héroe que pasa por diferentes estados.

La dualidad está muy presente en entre los personajes de esta película. No solo en cuanto a la parte femenina y masculina, sino porque dentro de cada género se adivina la parte negativa y positiva de cada uno de los bandos contendientes, así como, las miserias y virtudes heroicas de cada personaje.



Ilustración 14: El villano Ben Yusuf

ARQUETIPO: **LA SOMBRA**

PERSONAJE MASCULINO: **BEN YUSUF**

ACTOR: **HERBERT LOM**

APARIENCIA:

La sombra es el lado oscuro de la personalidad que contiene la parte animal e instintiva del individuo la cual está reprimida. Viene a ser lo contrario a la persona racional (máscara). Es por esto, que la figura de Ben Yusuf no tiene rostro visible pues su cara queda tapada por un velo negro. Esta despersonificación o deshumanización del sujeto se observará también, más tarde, en *La Guerra de las Galaxias* donde Darth Vader está cubierto con una máscara y tiene una voz metálica.

El color oscuro y uniforme de su vestimenta ayuda a la caracterización de este arquetipo y su asociación con las tinieblas. Su vestuario se justifica porque los almorávides (a quienes gobierna este emir) son norteafricanos y estaban afincados en el Sáhara, de donde son originarios los tuareg del desierto visten un color azul oscuro (en el filme se interpreta como negro) que les destiñe. En nuestro objeto de estudio se describe un arquetipo más específico dentro de la sombra: 'el hombre recto'.

“Un tipo de villano muy peligroso es 'el hombre recto', aquella persona tan convencida de la justicia de su causa que no se detendrá ante nada hasta lograr sus objetivos. Guárdese del hombre convencido de que el fin justifica los medios”. (VOGLER, 2002: 104)

Ben Yusuf, quien cree que su empresa a la que considera heroica, ofrece una justificación divina a sus acciones en la arenga del inicio de la cinta hacia los príncipes musulmanes de la Península con las siguientes afirmaciones:

<Ben Yusuf: El profeta nos ha ordenado gobernar el mundo. ¿En qué lugar de España se glorifica el nombre de Alá? (...) Nos extenderemos, primero, por toda España, más tarde, por toda Europa y al fin por el mundo entero>

Además, el ataque final lo ejecuta mediante un desembarco, creando un campamento en la costa para atacar Valencia. El antagonista viene del mar, un elemento que está relacionado con la idea de muerte, para vencer al héroe. Sin olvidar que el agua, como material onírico, “es el símbolo más frecuente de lo inconsciente” (JUNG, 2002:18).

FUNCIÓN PSICOLÓGICA

Es un símbolo de los sentimientos más profundos reprimidos en el subconsciente de la persona contra los que es necesario enfrentarse. Los miedos, temores y las preocupaciones están presentes en las reminiscencias hacia lo sombrío y desconocido que evoca el término. Nuestra sombra puede aparecer en los sueños, las alucinaciones y las reflexiones, a menudo como algo o alguien que es maligno o despreciable. En muchas películas del género de terror la figura sombría viene a ser un niño puesto que todavía no se ha formado su personalidad y está fuera de los moldes que impone la sociedad y la máscara.

LA HISTORIA SE REPITE

Es interesante descubrir que en 1961 el peligro y las preocupaciones, que se intentaban transmitir con la película al inconsciente colectivo, muestran un gran recelo hacia el exterior. España, como así se menciona en el film, está en una constante amenaza, por lo que, es necesario tomar medidas violentas que impidan el fanatismo y el extremismo que la figura desconocida del otro podría implantar en este país. Sin embargo, la política de aislamiento durante la Dictadura comenzó a suavizarse en la década de los 60. Algunos investigadores van más allá y han querido ver en el arquetipo del malvado antagonista la personificación de alguna ideología en función de la perspectiva del bando en que nos encontráramos.

“La figura del hidalgo castellano servía a la perfección como ejemplo de lucha frente a un invasor extranjero, idea ésta que, de nuevo, se transformó en verdadera soflama para ambos bandos, ya se tratase del comunismo internacional, por una parte, o bien de los nacionalsocialistas, fascistas o cruzados católicos” (GÓMEZ MORENO, 2010:222)



Ilustración 15: El compás en los estandartes almorávides se mantiene durante toda la película

Un símbolo que apoya estas lecturas lo encontramos en los estandartes que porta la facción de los almorávides en donde se puede observar una figura simétrica basada en una circunferencia a la que se añade un ángulo, cuyo vértice se encuentra tangente a la anterior y está enfrentado hacia abajo y que bien se puede asociar interpretar con la figura del compás. En la Edad Media tenía un significado diferente al de 1961, si bien podemos asociarlo con la letra A, inicial de los almorávides.

“Representación emblemática del acto de la creación, que aparece en las alegorías de la geometría, la arquitectura y la equidad. Por su forma se relaciona con la letra A. (CIRLOT, 2006: 147)

En 1961 el compás formaba parte del emblema de la República Democrática de Alemania representando la intelectualidad junto con el martillo, la industria, y la corona de espigas como un

atributo de la agricultura. El ideal comunista que unía en un mismo estado obrero a los que piensan, los que ejecutan y los que sustentan. El compás es el instrumento que tienen en común el comunismo y la masonería, en contra de los cuales se lucha en España. No hay que olvidar que conforme a las leyes franquistas que confundían la masonería y el comunismo se creó un tribunal especial para juzgar estos casos que estaba vigente en el año de la película. Era el precedente del Tribunal de Orden Público

“Con la ley se creaba otro tribunal especial: el Tribunal Especial de Represión de la Masonería y el Comunismo que estaba presidido por un general del Ejército designado libremente por Franco (el primero que lo presidió fue el general Saliquet) e integrado además por un jerarca de la FET de las JONS. [...] si bien su creación es producto de la primera época de la Dictadura [...] permaneció activo hasta 1964.” (GÓMEZ ISA, 2006: 507)

FUNCIÓN DRAMÁTICA

Principalmente se proyecta sobre el villano de la película quien es el encargado de poner a prueba al héroe hasta el momento del encuentro frontal entre ambos personajes. Es la dualidad presente en la eterna lucha entre el bien y el mal donde ambos principios no pueden estar separados pero tampoco coexistir. La diferencia crea una tensión narrativa que permite que la historia avance.

El arquetipo masculino de la sombra se identifica con alguien ajeno al héroe, algo que no ocurrirá en el caso femenino donde la sombra surge en la propia figura de Jimena. Tradicionalmente, el hombre ha realizado sus tareas de guerrero, cazador en la vida pública en cuyo terreno tiene que lidiar con los enemigos externos. Lo que realmente experimenta Rodrigo es un 'encuentro con la sombra'. Esta acción juega un papel muy importante dentro del proceso de individuación porque, con ello, llega a ver lo que podría haber sido pero ha elegido no ser.

“El encuentro con uno mismo significa en un principio encontrarse con la propia sombra. Por otra parte, esa sombra es un paso angosto, una puesta estrecha cuya precaria angostura no puede eludir nadie que descienda a lo hondo del pozo.” (JUNG, 2002: 21)

APARICIÓN:

El personaje de Ben Yusuf aparece desde el principio de la película (antes incluso de que se presente al héroe) para indicar que hay una situación inicial de desequilibrio: el mundo cotidiano y ordinario necesita un héroe. Más tarde, aparecerá en la mitad de la película para indicar que se está aproximando a la batalla final y antes de terminar la cinta Ben Yusuf y el Cid en el clímax cierran la historia.



Ilustración 16: La Infanta Urraca quitándose el velo.

ARQUETIPO: LA SOMBRA + LA GUARDIANA DEL UMBRAL

PERSONAJE FEMENINO: INFANTA URRACA

ACTOR: GENEVIEVE PAGE

APARIENCIA:

Su aspecto externo se tiñe de luto tras la muerte de su padre, el rey Fernando I, al igual que en el caso de Jimena, tras la pérdida del conde de Orgaz. Cuando va a visitar a su dama Jimena al convento se descubre el rostro tapado por un velo negro como el arquetipo equivalente masculino. Asociada a ella y a su hermano siempre hay un halcón, un símbolo que, desde el Antiguo Egipto se viene identificando con la realeza al igual que el águila. En esta labor, podemos ver la huella de Félix Rodríguez de la Fuente como asesor de cetrería. Si bien en la Edad Media tenía otros y complejos significados, destacamos la interpretación desde la óptica de los espectadores del siglo XX como representación de guerra o belicosidad.

“En época más reciente, el “halcón” designa también el representante de una tendencia dura en la política (exterior) en oposición a la paloma, convertida en el animal simbólico del movimiento en pro de la paz”. (BIEDERMANN 1993:222)

El símbolo zoomorfo de la urraca ofrece connotaciones negativas a esta mujer a la que se le añaden elementos de animales voladores como las harpías o las sirenas (en su forma original de mujeres con cuerpo de ave) de la mitología griega. En el Libro quinto de *Las Metamorfosis* de Ovidio el poeta describe cómo unas mujeres que perdieron un desafío contra las Musas son convertidas en urracas y, desde entonces, son “animales simbólicos de la garrulidad y la ratería” (BIEDERMANN 1993:469). Nuestro personaje ha sido modelado de acuerdo a estas características por considerarse una persona inoportuna y de mal perder desde que en el romancero popular²⁰ se observa la predilección del Cid por Jimena dejando a Urraca como la despechada.

FUNCIÓN PSICOLÓGICA:

Urraca es la sombra puramente femenina que representa al subconsciente que arrastra a su hermano Alfonso al *ánima* y a su dama Jimena al *ánimus* desequilibrando los principios masculino y femenino frente a la sombra masculina de Ben Yusuf que desequilibra el poder entre el bien y el mal a nivel político, territorial y externo.

²⁰ Se trata del romance “Afuera, Afuera Rodrigo” (precedente del amor entre Urraca y Rodrigo) que fue adaptado al teatro por Guillén de Castro en *Las mocedades del Cid* (1605) de donde se tomaron gran cantidad de datos para configurar el guión cinematográfico de 1961.

A la muerte de su padre tiene un vínculo tan estrecho con su hermano que algunos llegan a ver una relación incestuosa pero que con el prisma de 1961 la mujer soltera, cuyo padre había muerto quedaba supeditada a su hermano como en este caso. Mientras que Jimena, tras la muerte de su padre queda bajo custodia de su marido.

En el inconsciente colectivo cabe asignarle un arquetipo más específico como es del Jefe que explicaría su soltería al igual que la reina Isabel I llamada la Virgen en la película (*Elisabeth: la Edad de oro*, 2007, Shekhar Kapur). Su exacerbado principio masculino de poder le lleva a no ser deseada por Rodrigo que prefiere a Jimena:

“«She is a temptation to men who like to conquer a woman, or “break her” like a filly. Perhaps the least vulnerable archetype, she may come across as too dominant or masculine to appeal to many men»”
(WALSH, 2010)²¹.

FUNCIÓN DRAMÁTICA:

Es la villana de Jimena contra la que tiene que luchar para superar las pruebas que le pone. Puesto que el camino de heroísmo y superación de la protagonista es más corto, en la película, que el masculino estos dos arquetipos están unidos en el mismo personaje. Es Jimena la que supera a su contrincante: la infanta y tercera del triángulo amoroso que forman con Rodrigo. Urraca quien la pone a prueba a la hora de dilucidar si la heroína es merecedora de conseguir el amor de Rodrigo. Generalmente, en los triángulos amorosos aparece este arquetipo de Morador del Umbral para fortalecer el amor entre los protagonistas.

Más tarde, Urraca, transfigurada en sombra, puesto que, tras la pérdida de su padre no posee marido, adquiere propiedades masculinas como el poder, un territorio (Zamora) o el dinamismo. En este estado, la princesa obliga a Jimena a convencer a Rodrigo para que desista en su idea de hacer jurar a Alfonso de que es inocente de la muerte de su hermano pero desobedece el mandato de su señora pues ya se ha liberado de ella y su luto ha terminado (viste de gris). La sombra femenina ha sido superada y el viaje de la heroína está a punto de concluir.

Urraca representa a la mujer intercesora de todo lo caído que defiende los intereses de su hermano Alfonso. Gracias a su intercesión evita que Sancho y Alfonso se maten a la salida de la cripta donde han enterrado a su padre. También respalda la candidatura del Cid para que represente a Castilla frente a Aragón en el Juicio de Dios de Calahorra y pueda eximir la culpa por la muerte del padre de Jimena en el duelo. Sin embargo, su personaje es oscurecido porque la mujer está excluida en las principales religiones monoteístas de la intercesión entre la divinidad y los fieles atribuidas al varón.

²¹ “«Ella es una tentación para los hombres que les gusta conquistar a una mujer, o bien, “domarla” como a una yegua. Quizás se trate del arquetipo menos vulnerable que puede ser percibida como demasiado dominante y masculina para atraer a muchos hombres»” (Traducción del investigador)

APARICIÓN:

Este personaje se encuentra sobretodo en el viaje heroico de Jimena que tiene lugar en la primera mitad de la cinta. Mientras que, cuando la esposa del Cid supera a la impía princesa, ésta vuelve a aparecer al lado de su hermano hasta que éste se desvincula de ella cuando decide ir a Valencia a ayudar a su vasallo.



Ilustración 17: Evolución de Jimena desde que tiene el pelo suelto, pasando por la negación de su identidad ocultándolo hasta que es salvada por el amor y consigue de nuevo el equilibrio.

ARQUETIPO: LA SOMBRA CONVERTIDA EN HEROÍNA = LA FIGURA CAMBIANTE (ÁNIMUS)

PERSONAJE FEMENINO: JIMENA DÍAZ

ACTRIZ: SOFÍA LOREN

APARIENCIA:

Uno de los arquetipos que aparecen al principio es el de *waif*, que aplicado a Jimena es el de una joven inocente y prisionera de un castillo que necesita ser rescatada pues la iniciativa es una cualidad atribuida al hombre. Así lo describe Susan Walsh citando *The Complete Writer's Guide to Heroes and Heroines*.

“«The Waif has been attacked by feminists, but her appeal to men is undeniable. Men can't help themselves from wanting to rescue The Waif, to be her knight in shining armor. Her yielding, helpless, grateful appreciation is his reward»”. (WALSH, 2011)²²

El aspecto externo de este arquetipo se rige por el luto riguroso que exige la circunstancia, tras la pérdida de su padre a manos de Rodrigo. Durante este periodo, la heroína adquiere el arquetipo de sombra que coincide con un sentimiento contradictorio y cambiante de Jimena: el odio hacia el

²² “La waif ha sido atacada por las feministas pero su atractivo hacia los hombres es innegable. Los hombres no pueden ayudarse a sí mismos sino queriendo rescatar a la waif para ser su caballero de brillante armadura. Su abandono, desamparo, agradecimiento es su recompensa”. (Traducción del investigador)

hombre que ama. Para ello, se convierte en una enemiga para el Cid, llegando a tener su centro de operaciones (donde planea su venganza) en la cripta del conde de Orgaz (su padre). Aquí, una serie de ornamentos apoyan el *thanatos* que irradia este arquetipo como la efigie del sepulcro o la calavera en los capiteles de la cripta.

Jimena cambia continuamente su vestuario que va a la par de su estado de ánimo. Cuando el Cid la quita la capucha dejando al descubierto su cabello se transforma definitivamente en su esposa, puesto que deja al descubierto su identidad femenina reprimida, tachada de sensual y tentadora. En este momento Jimena ha superado con éxito la prueba definitiva y su viaje heroico individual finaliza.

FUNCIÓN PSICOLÓGICA.

De acuerdo con Jung existen determinadas causas que pueden obsesionar al individuo y provocar un 'cambio interior de estructuras'. Es lo que denomina la 'función inferior': la entrada al mundo sub-consciente simbolizado en el espacio subterráneo en el que Jimena se encuentra en este momento. Aquí no hay un simple encuentro violento con la sombra sino una fusión con la misma.

“Un hombre que está poseído por su sombra siempre se quita a sí mismo la luz y se queda enganchado en la propia red. [...] Suele tener mala suerte en todo porque vive por debajo de sí mismo y en el mejor de los casos consigue lo que le perjudica.” (JUNG, 2002: 115)

De acuerdo con la historia debe ser Jimena, la personalidad consciente la que integra a la sombra y no viceversa. Lo contrario provocaría que la conciencia se convirtiera en el esclavo de una sombra autónoma como ocurre con la novela de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Sin embargo, como esta sombra se origina en el seno de las relaciones entre lo masculino y lo femenino debemos de hablar del *ánimus* o la aparición de rasgos varoniles en el inconsciente de las mujeres, a los que se demoniza por indeseables fuera de la identificación con el grupo dominante:

*“El *ánimus*, por el contrario, es rígido, intransigente, le gusta imponer leyes, sentar cátedra, reformar el mundo, es dado a las teorías y a la palabrería, discutiendo y prepotente”.* (JUNG, 2002: 116)

LA HISTORIA SE REPITE:

En la época de la Dictadura, una mujer que no se ajusta a los cánones femeninos por seguir otras opciones que no fuesen el matrimonio o la castidad y que quiere actuar como un hombre es una idea reprimida. Se consideraba al trabajo fuera de casa como una deber masculino, nada deseable para la mujer. El arquetipo que encarna Jimena, en este momento, se erige como símbolo de ideas, conceptos y pensamientos que describen el camino que no debe tomar la mujer. La independencia femenina frente al hombre era reprimida mediante el oscurecimiento, la frialdad y la falta de corazón de dicho personaje, lo que revierte en una situación de desigualdad social. Para que sea feliz debe descubrir el amor y aceptar su destino de madre y esposa.

“La educación recibida había intentado programarla en el sentido de la sumisión al hombre, de la virginidad como único valor específicamente femenino, de la decencia y la honra, del matrimonio y la

procreación como indispensable objeto de su existencia. [...] Hasta 1961 la mayoría de las ordenanzas laborales y reglamentaciones de trabajo en empresas públicas y privadas establecieron despidos forzosos de las trabajadoras al contraer matrimonio y algunos reglamentos del régimen interior de las empresas prohibían a las mujeres ejercer puestos de dirección.”. (ORTIZ HERAS, 2006:8)

Al igual que el Cid con los hombres, el arquetipo heroico de Jimena también tiene un alto poder de identificación con algunas mujeres que se casaron con sus maridos antes de que éstos fuesen a luchar en la Guerra Civil o con las hijas de los que participaron en la contienda.

FUNCIÓN DRAMÁTICA:

A diferencia del hombre que tiene que salir a lidiar con el enemigo en el exterior, la mujer está reservada a la vida privada e íntima. Es por esto, que la principal sombra con la que tiene que enfrentarse Jimena es contra ella misma. Tiene que superar la prueba de la venganza y olvidar querer ser lo que no está destinada a ser para dejar atrás sus impulsos masculinos o *ánimus*.

“En algunos guiones, la persona que empieza siendo el objeto del interés amoroso del héroe, cambia de forma hasta convertirse en una sombra que persigue la destrucción del protagonista. [...] Esto podría representar la lucha que se entabla entre los lados masculino y femenino de una persona, o la obsesión con el sexo opuesto cuando se transforma en un estado psicótico de la mente”. (VOGLER, 2002: 103)

Estamos hablando de las mujeres turbias o *femmes fatales* que desempeñan funciones proteicas, sobretodo en las relaciones hombre-mujer. Si una persona no conoce por completo su sexualidad, va a ser más complicado descubrir la del género contrario. Hay un momento en la trama en la que no se distingue si Jimena está con Rodrigo o contra él. Penélope Prentice a propósito de este arquetipo cita a Riane Eisler una escritora y activista social austro-americana a propósito del enorme poder de atracción y afán de conquista que desprende una mujer seductora.

“«The powerful archetype of woman as evil seductress (from Circe in the Odyssey, to Glen Close's role in Fatal, Attraction) serves to further justify men's domination over women and the Feminine». Fairy tales where Sleeping Beauty passively awaits Prince Charming to wake her "conditions both little girls and little boys to associate passivity and powerlessness with women...”. (PRENTICE, 1992: 3)²³

El hecho de que la heroína femenina esté fusionada con la sombra (al contrario que en el caso masculino) empuja a la justificación y la necesidad por dominar ese sentimiento reprimido por medio del varón, puesto que, ella ha caído en los brazos del sueño inconsciente y, por tanto, del oscuro arquetipo. Esto viene a reforzar la idea de las diferencias de género presentes en el ser humano. Tanto hombres como mujeres están destinados a ser el héroe de sus vidas pero el camino a seguir será distinto.

²³ “«El poderoso arquetipo de la mujer como seductora diabólica (desde Circe en *la Odisea*, al papel de Glen Close en *Atracción Fatal*) sirve para justificar, aún más, la dominación de los hombres sobre las mujeres y lo Femenino». Los cuentos de hadas donde la Bella Durmiente aguarda pasivamente al Príncipe Encantador para despertar sus «condiciones tanto a las niñas como a los niños para asociar la pasividad y la impotencia con las mujeres.... (Traducción del investigador)

Jimena es la hija robada del padre celoso. Si El Cid es el héroe en tanto que es un arquetipo guerrero, ella también es heroína en tanto que amante. Sin embargo según Campbell ambas caras forman parte de un misma energía heroica.

APARICIÓN:

En el primer acto de la película coincidiendo con la 'negativa de la llamada' del viaje del héroe. Jimena, tras la muerte de su padre, rechaza a Rodrigo e intenta acabar con él. Se convierte en su enemiga incluso después de las nupcias entre ambos. Hasta que se produce un cambio brusco en la escena cumbre del segundo acto (como la mayoría del arquetipo de la figura cambiante) que ayuda a Jimena a resignarse a sus verdaderos sentimientos para poder salir del subterráneo mundo de su mente y dejar aparcado esta pareja de máscaras. Ella al fin se enfrenta a sus mayores temores: la naturaleza masculina reprimida y se convierte en heroína.



Ilustración 18: El personaje de Alfonso está continuamente pegado al de su hermana Urraca quien parece gobernar indirectamente.

ARQUETIPO: LA FIGURA CAMBIANTE (ÁNIMA)

PERSONAJE MASCULINO: ALFONSO VI

ACTOR: JOHN FRASER

APARIENCIA:

El principal elemento caracterizador del rey es la feminidad escondida dentro del hombre. El monarca, no ejerce como guerrero, al contrario que su hermano Sancho a quien si vemos guerrear contra los musulmanes y contra su hermana Urraca en Zamora. Adopta un papel de debilidad y pasividad (propio del género opuesto) cuando el Cid rescata a Alfonso de la comitiva que le lleva preso a los “calabozos de Calahorra”. Además es barbilampiño y no le ha crecido barba como a su hermano dando a entender que es el hermano pequeño quien puede tener comportamientos menos maduros. Una vez a salvo dentro de las murallas de Zamora le pide a su hermana como un niño a su madre.

<Alfonso: No dejes que me prendan>.

Se trata de un soberano que está carente de la cualidad de liderazgo pues en la toma de posesión de su cargo en vez de llevar él las riendas del evento como la más alta autoridad de los allí presentes vuelve a adoptar una actitud de sumisión y respeto al Cid que se ha impuesto como guardian del umbral quien determina si el príncipe Alfonso es digno de ocupar tan alto cargo. Es por esto, que durante una gran parte de la película el nuevo monarca descargará sobre Rodrigo la ira regia siendo una actitud de resentimiento infantil ante su honor herido.

FUNCIÓN PSICOLÓGICA:

Si bien puede parecer obvio, los hombres piensan en sí mismos con una perspectiva masculina y las mujeres con una femenina. El género externo, por lo general, se identifica con una consciencia determinada. La otra mitad se esconde en el interior del subconsciente. Para los hombres esa otra mitad es el anima. Al igual que el animus el anima es un estado procedente del inconsciente que invade la personalidad consciente. Provoca un cambio estructural en la personalidad aflorando características femeninas en el hombre. Según Jung, este arquetipo yerra al rodearse de “individuos inferiores” que impiden un correcto proceso de crecimiento, maduración o individuación del personaje.

Es en el mundo onírico quien sirve de guía a Alfonso para indicarle que se está equivocando con el castigo que ha impuesto alejando de su persona a un buen soldado. Supone una advertencia que avisa al personaje de una posible caída si sigue con esa actitud y no se redime como así sucedió en la Batalla de Sagrajas donde Rodrigo no acudió en ayuda de las tropas reales lo que supuso una derrota más para el orgulloso rey castellano.

<Alfonso: Luchaba contra un enemigo sin ver su rostro. Lograba partirle en dos con mi espada. Caía y al mirarle en el suelo no era mi enemigo lo que veía sino mi propio brazo derecho>.

LA HISTORIA SE REPITE:

Las relaciones entre el Caudillo y la monarquía tuvieron un desarrollo similar al que pudo tener el Cid con el rey Alfonso VI. Si nos remitimos a los hechos históricos, la causa del destierro del Cid fueron las razzias que desarrolló este vasallo, por su cuenta y desobedeciendo a su señor, en el territorio fronterizo con la taifa de Toledo con la que el rey Alfonso VI tenía buenas relaciones con el fin de anexionarse este reino. Éste descargó la ira regia sobre Rodrigo por esta traición a su autoridad y porque se ponía en peligro la política exterior con Al-Ándalus.

Por otra parte, en la película, al contrario que en la realidad, se recurre a la Jura de Santa Gadea para explicar el destierro como una reacción a un desacato a la autoridad real. Lo único que está haciendo Rodrigo es ejercer de guardián del umbral (como explicaremos más adelante) y garantizar que el nuevo rey que va a gobernar sea digno de tal cargo. Franco muy identificado con el Cid y ejerciendo el mismo arquetipo que él dejó claro en una entrevista con el ABC, el 18 de Julio de 1937 lo siguiente.

“La nueva España que hoy forjamos, tiene tan poco en común con la liberal y constitucional en que reinasteis que habrá de constituir para los españoles un motivo de preocupación y recelos vuestra formación y las obligadas prácticas políticas de antaño». La carta concluía con la petición de que el rey velase por su heredero.” (PRESTON, 1999: 151).

Con esto, se pone fin a las buenas relaciones que tuvieron ambos hombres en los últimos años del reinado de Alfonso XIII, quien había condecorado con medallas militares al Caudillo y le había tenido en gran estima. Sin embargo, al final de la película Alfonso VI y el Cid se reconcilian y luchan juntos, dejando la puerta abierta a un futuro retorno de la monarquía a España.

FUNCIÓN DRAMÁTICA:

El mito del hombre fatal en el cine fue menos frecuente que el de la mujer fatal, porque la sociedad patriarcal excluía de la imagen del varón los rasgos de ambigüedad y melancolía. El resultado que ejerce la sombra femenina (Urraca) sobre su hermano provoca que esté durante la mayor parte de la película negando al héroe hasta que al final se da cuenta del error que había cometido. El vigésimo verso del Cantar de Mío Cid describe a este personaje como un mal señor (*¡Dios, que buen vasallo, si oviesse buen señore!*), sentencia que se repite en más de una ocasión a lo largo de la película. El orgulloso y prepotente Alfonso VI es retratado como alguien a quien le gusta recibir cualquier tipo de presente sin ofrecer ni recompensar a cambio. Es propio de un comportamiento infantil donde el niño solo satisface su ego sin haber descubierto todavía al 'otro' como medio para establecer un intercambio y no solo un flujo unidireccional. De ahí la frase que Jimena dirige a Alfonso “Hace falta más que valor para ser un rey” insolencia que junto a la desobediencia del Cid la llevará a la cárcel junto a sus hijas.

APARICIÓN:

A lo largo de toda la película hasta el clímax en que se transforma en el arquetipo del aliado. El *ánima*, a diferencia del *ánimus* permanece más en el hombre que su equivalente femenino simbolizando cómo la mujer tiene un desarrollo más precoz que el hombre (en la pubertad). Los *hommes fatales* han sido reprimidos a lo largo del tiempo por la sociedad patriarcal. Por eso, este personaje de la historia fílmica deja entrever implícitamente que posee rasgos de ambigüedad.

La duda que genera este arquetipo sobre en qué bando se sitúa (por ser cambiante) provoca que a lo largo de la película se genere una tensión sobre cómo va a desarrollarse la trama. Al principio, no confía en la destreza de Rodrigo para representar a Castilla en el juicio de Dios de Calahorra, más tarde es salvado por el Cid de su hermano Sancho y le pide ayuda para que se una a él en Zamora. A continuación, se corona como rey y ante la humillación de Rodrigo en la jura desterrará a su vasallo de sus dominios. Solo volverá a necesitar su ayuda por interés en la Batalla de Sagradas. Al fin, (en contra de cualquier dato histórico) el rey se redime de sus errores y ofrece su amistad a Rodrigo cuando llega a Valencia en su ayuda contra Ben Yusuf.



Ilustración 19: Las distintas caras del arquetipo del mentor las encarnan estos personajes secundarios

ARQUETIPO: EL MENTOR

PERSONAJES MASCULINOS: SACERDOTE, DON DIEGO, LÁZARO Y DIOS

ACTORES: TULLIO CARMINATI, MICHAEL HORDER, ... , (PERSONAJE EN OFF)

APARIENCIA:

Por lo general, son personas ancianas que por su sabiduría y por su experiencia acumulada pueden ser de gran ayuda al héroe y ejercen una relación paterno-filial. Son personajes que necesitan ayuda y en recompensa ofrecen al héroe sus sabios consejos. En este caso, se unen varios personajes como el padre de Rodrigo, un representante de la religión y un ermitaño leproso sediento que lleva una calabaza vacía de agua, atada a una cruz, muy utilizada por los peregrinos. Estos dos últimos llevan sendas vestiduras talaras con cogulla lo cual ofrece un aspecto más sagrado y sobrenatural al personaje. El hábito religioso es un signo de pertenencia a una comunidad y recuerda a aquel que lo lleva que está consagrado. Ambos llevan un cinturón (también llamado cingulo) que “hace referencia a un afán de reprimir la sexualidad y por ello ya en época temprana se convirtió en símbolo de continencia y de castidad” (BIEDERMANN 1993:108).

Cabe mención especial, la asociación de Lázaro con un leproso cuya explicación se extrae de la Biblia (Lc 16, 19-30) donde una parábola explica cómo el dolor, la enfermedad y la pobreza están justificadas con la esperanza de un mundo mejor en la otra vida. Además, Lázaro se convirtió en el patrón de los leprosos y, muchas leproserías recibieron este nombre.

“Figura simbólica de la persona que en la tierra sufre pobreza y enfermedad y que, en cambio, se verá indemnizada en el más allá, mientras que su contrafigura, el «rico libertino» sufrirá dolor en el llameante fuego del infierno después de la muerte.”

Al igual que ocurría en la Odisea, la diosa Atenea y el dios cristiano son personajes en off de la aventura pero que se manifiestan en el héroe. La primera en la persona de Mentor y en el objeto de estudio, en la figura de su ministro (el sacerdote) y de uno de sus santos (Lázaro). Además ejerce una protección especial sobre Rodrigo en el Juicio de Dios.

FUNCIÓN PSICOLÓGICA:

La figura del mentor representa los deseos más nobles de la conciencia humana. Se le denomina el *Sénex* porque se trata de la persona que va a llenar de sentido los vacíos existenciales de la vida del protagonista. En algunos casos, los

*“El mago es sinónimo del viejo sabio, que se remonta en línea directa a la figura del hechicero de la sociedad primitiva. Es, como el *Ánima*, un demonio inmortal, que ilumina con la luz del sentido las caóticas oscuridades de la vida pura y simple. Es el iluminador, el preceptor y maestro, un psicopompo (conductor de almas)” (JUNG, 2002:36)*

Es el yo que va a reprimir los deseos del ego. Hace las funciones de la conciencia que nos ayuda a discernir cuál es el camino correcto y cual no para elegir con plena libertad, responsabilidad y con conocimiento de causa. Está muy relacionado con el arquetipo del padre que ofrece consejos y ayuda a sus hijos inexpertos. Es la imagen difundida de Dios por la religión cristiana. Es lo que necesita el Campeador cuando no tiene a su padre en los momentos de desesperanza y tinieblas.

Es un arquetipo que se relaciona con el respeto a la sabiduría y a la ancianidad como elementos directamente proporcionales, pero también, relacionado con la espiritualidad y el misticismo. En la España de la Dictadura se firmó nueve años antes de esta película el Concordato con la Santa Sede el 27 de Abril de 1953. La historia se repite cuando se vuelve a unir el poder eclesiástico al Gobierno, tras la adhesión a una religión específica para declararse estado confesional.

FUNCIÓN DRAMÁTICA:

La principal función de estos personajes es la didáctica. Consiste en enseñar al héroe, no solo en el sentido intelectual, sino también en el espiritual que permita desarrollar con éxito el proceso de individuación. En el caso de Don Diego, es él y todos los allí presentes, los que asisten a una clase de defensa de la paz y de la vida, puesto que en muchas ocasiones, el proceso de aprendizaje entre maestro y alumno es bidireccional.

Vogler apunta la función dadora de un talismán, amuleto o arma que ayudará al héroe en todas las pruebas que tenga que superar pero que tiene que ser ganado. El principal objeto que los mentores dan al Cid son consejos que representan la ayuda emocional de la que carece el racional Rodrigo. Sin embargo, el último mentor, agradecido por la caridad del Campeador no solo le da su bendición, sino que le dona como obsequio a Jimena quien se convertirá a partir de ese momento, en compañera incondicional del viaje que van a emprender juntos y la que aporta la parte sentimental que permite que la pareja esté complementada. Esta escena está inspirada en la aparición de san Lázaro al joven Cid cuando realizaba el Camino de Santiago.

“El don o la ayuda del donante debe merecerse, ganarse por medio del aprendizaje, el sacrificio o el compromiso. Los protagonistas de los cuentos suelen ganarse la ayuda de animales o criaturas mágicas como resultado de haber sido amables para con ellos en un principio” (VOGLER, 2002:79)

Mientras que, Don Diego o el sacerdote ofrecen al héroe indicaciones y asesoramiento con un fin motivacional, este último ofrece algo más allá de una simple mujer cosificada como talismán. Lejos de eso, Lázaro representa el iniciador de los misterios del amor y del sexo al igual que los *shakti* de la India que son una “manifestación de Dios, un mentor que conduce al amante a la experiencia de lo divino” (VOGLER, 2002:81). Gracias a él, la trinidad está doblemente representada en las tres cruces del calvario (localizado como entorno de la escena) y el amante, el amado y, por fin, el amor que no se ve pero se percibe en la relación de la pareja.

Una última función que tiene este guía es el de la protección. Un personaje que no aparece pero al que se hace referencia en todo momento es la divinidad. En el Juicio de Dios de Calahorra se empieza a descubrir la predilección que siente el ser superior por Rodrigo a quien acompaña, apoya y favorece en los momentos más delicados y con quien establece contacto a través de sus enviados: los mentores.

APARICIÓN:

Al comienzo del primer acto (Sacerdote y Don Diego) y en el momento cumbre o más crítico del segundo acto.



ARQUETIPO: LA MENTORA

PERSONAJE FEMENINO: ABADESA

ACTRIZ: BÁRBARA EVEREST

APARIENCIA:

Al igual que sus equivalentes masculinos en el camino de la mujer se representa a la Iglesia Católica como mentor, guía y ayuda para los hombres y mujeres, personificada en la figura de la abadesa del convento donde Jimena decide ir a buscar cuál es su verdadera vocación. Toma la imagen de una anciana sabia con capacidad de liderazgo en su comunidad. Probablemente la heroína se dirige a ella y no a otro miembro de la comunidad por ser de la misma condición social. Viste amplia túnica y capa además de llevar un velo en la cabeza símbolo de castidad y de pertenencia a Dios.

“También las monjas, al ingresar en un convento reciben el velo nupcial y se convierten así en «místicas esposas del Salvador»”. (BIEDERMAN 1993: 69)

FUNCIÓN PSICOLÓGICA:

Esta figura se equipara con la de un director espiritual al que se acude en los momentos de desorientación. Además de representar el enlace entre la vida espiritual e interior y el mundo exterior.

FUNCIÓN DRAMÁTICA:

Dejando de lado que, según algunos historiadores, Jimena no estuvo enclaustrada en el convento de monjes de San Pedro de Cardeña durante el Destierro del Cid, la pregunta que suscita la película, inspirada en el Cantar de Mío Cid, es por qué no aparece un convento masculino en vez del femenino. La respuesta, siguiendo el juego de los arquetipos, es sencilla. La exacerbación del principio masculino que está padeciendo Jimena (que posee la energía del *ánimus*) la hace buscar el camino correcto, hacia su felicidad en otras mujeres para saber cuál es su función en el mundo, abrazando, de nuevo la feminidad.

Es ahí, donde sus impulsos, provenientes del inconsciente, se irán aplacando en un proceso gradual que se puede observar en su vestuario de Jimena. Si cuando entró en la comunidad monástica estaba completamente tapada con el luto de su padre, a continuación, en la visita que le hace Urraca sus vestiduras pasan a ser grises simbolizando el progreso que va consiguiendo en el camino de superación de la heroína.

APARICIÓN:

En el primer acto.



Ilustración 20: Al-Moutamin adquiere la máscara del heraldo en esta escena.

ARQUETIPO: **EL HERALDO**

PERSONAJE MASCULINO: **AL-MOUTAMIN**

ACTOR: **DOUGLAS WILMER**

APARIENCIA:

La palabra “heraldo” significa mensajero. Es la persona que trae una notificación, un reto o una profecía en la mayoría de los casos. Al igual que el gallo es la señal de que un nuevo día comienza²⁴, este arquetipo es el enviado por la historia para anunciar el comienzo de una aventura. Será el protagonista

quien decida libremente si llevar a cabo este viaje heroico o no. No es casualidad que la película se inicie con un amanecer, provocando en el espectador la expectativa de que la energía del heraldo no tardará en aparecer.

Si en la anterior escena el Cid es enviado por Dios como respuesta a las plegarias de un sacerdote, el emir de Zaragoza es un heraldo de Alá y recoge el testigo del profeta Mahoma. Rodrigo también recoge el testigo de Cristo cuando carga con la cruz al modo en que Jesús lo hizo al ir al Calvario. Puesto que, ambos son enviados por un mismo Dios, acabarán luchando en el mismo bando y se apoyarán mutuamente, puesto que está inspirado en el personaje de Avengalbón señor de Molina de Aragón que aparece en el Cantar. De forma similar al ángel Gabriel, que según la leyenda, se le apareció al Cid como mensajero para prometerle un futuro exitoso, Moutamin es un enviado de Dios/Alá con dones proféticos. Ve algo que el resto no ve o no quiere ver.

FUNCIÓN PSICOLÓGICA:

Consiste en empujar a un individuo a cambiar su forma de vivir. Es el detonante que implica al protagonista, lo que desemboca en el punto de giro: una acción llevada a cabo por aquel que ha escuchado y ha respondido de forma valiente y positiva. Generalmente, se materializa en una voz interior que proviene del subconsciente y que nos llama a una transformación personal. Esto se produce cuando terminamos una etapa de una nuestra vida para comenzar otra pero no de forma mecánica a través de la inercia, sino con conocimiento de las diferentes opciones a elegir.

FUNCIÓN DRAMÁTICA:

La principal función dramática es la de motivación al héroe para que se decida a iniciar la aventura. En este caso se trata de una persona, aunque puede ser cualquier cosa. Además Moutamín acaba de ser capturado tras presenciar la arenga de la sombra Ben-Yusuf y posee cierta información del gran desequilibrio que se avecina.

²⁴ “El gallo en la mitología “como heraldo del sol pertenece a Apolo”. (BIEDERMANN, 1993:205)

“A menudo, el heraldo es, simplemente, un medio para transmitir al héroe noticias de una nueva energía que habrá de alterar el equilibrio.” (VOGLER, 2002: 93)

Por eso, en muchas ocasiones, este personaje es un agente de las fuerzas del mal, cercano al subconsciente desde donde asoma a la superficie de la conciencia. En algunos casos, (como en este) se puede desvincular del mal y actuar en favor del bando del héroe. Además el comienzo del viaje de Rodrigo se sitúa, justo en el momento en que recibe el sobrenombre Cid de manos de este musulmán. Con lo cual, se establece una meta a la que el héroe debe aspirar: no está llamado a ser simplemente Rodrigo, sino El Cid. Más allá de ser un simple mortal está llamado a ser un santo, un dios, un héroe.

LA HISTORIA SE REPITE:

Según una lectura política Moutamin simbolizaría al “rojo redimido”²⁵. Se trata de una figura que explicaría el porqué de la fuerte complicidad que se establece en la película entre el Cid y este personaje cuando en otros relatos lo desempeña su inseparable Alvar Fáñez. Al parecer uno de los hermanos del Generalísimo, Ramón Franco fue republicano y más tarde se pasó al bando en el que militaba su familia.

“En la realidad, como sabemos, Ramón Franco, reconciliado con la derecha en la Guerra Civil murió en oscuro accidente aéreo. Francisco no olvidó fusilarle en Raza, una vez redimido de su pasado rojo con una traición. Pero al margen del ajuste de cuentas fraterno que al pensar la película pensó también en un ajuste de cuentas ideológico con todo lo representado por las formas de pensamiento radicales a las que se adhirió su hermano” (ELORZA 1999: 826)

Parece ser que, que si bien en 1941 cuando se estrenó la película *Raza*, (José Luis Sáenz de Heredia, 1941) el arquetipo del rojo redimido que era representado por un personaje, inspirado en el hermano del Caudillo, era duramente castigada puesto que se estaba desencadenando una dura represión contra la población civil. Sin embargo, en los años 60 se produce una coexistencia pacífica con él.

APARICIÓN:

El arquetipo se localiza al inicio de la aventura aunque este personaje saldrá mas adelante como aliado del Cid. Se trata de un gran aliado puesto que socorre al protagonista en los dos umbrales cruciales de la historia

²⁵ El Cid (como si fuese una proyección de la figura del Dictador) “pone armonía entre las diversas etnias e ideologías de la península (su amigo, el moro Moutamin, simbolizaría al «rojo redimido»)”. (DE ESPAÑA, 1995: 201)



Ilustración 21: El conde Ordóñez (a la izqda.) se alía con Al-Kadir (a la dcha.) en contra de Rodrigo. No todos los enemigos del Cid son musulmanes.

ARQUETIPO: EL GUARDIÁN DEL UMBRAL

PERSONAJE MASCULINO: CONDE ORDÓÑEZ, AL-KADIR

ACTORES: RAF VALLONE, FRANK THRING

APARIENCIA:

Es el vasallo de la sombra y se sitúa en la antesala de la Iniciación y del Retorno, según la estructura de Campbell. Son los dos guardianes del umbral de la trama. El primero sirve para medir si verdaderamente es digno del amor de la mujer que funcionará como talismán durante toda su aventura, y el segundo permite calibrar si realmente es merecedor de la ciudad de Valencia. Aunque ambos son de mundos diferentes tienen una conexión cuando Ordóñez traiciona al Cid en una expedición y ayuda a Al-Kadir ha hacerle una emboscada.

FUNCIÓN PSICOLÓGICA:

Consiste en calibrar al ego, mediante una serie de pruebas que permitan el crecimiento personal del mismo hasta convertirlo en el yo, el culmen del proceso de individuación. Cuando se inicia un cambio, esta energía es necesaria para poder demostrar que la persona ha actuado plenamente consciente y libre.

FUNCIÓN DRAMÁTICA:

De todas las opciones que se le presentan al héroe con respecto al primer umbral decide no luchar contra el conde Ordóñez sino perdonarle la vida, cruzando, al fin, la barrera hacia un nuevo horizonte de crecimiento personal después de haberse dado cuenta que la muerte no es el camino a seguir. Ésa era la respuesta más común frente a otros personajes que presentaban obstáculos al Cid: el duelo a muerte contra el conde de Orgaz y el Juicio de Dios contra el campeón de Aragón. Los tres se dispusieron al servicio de Jimena. A los dos primeros los mató sin piedad pero con el tercero pudo empatizar y dejar de lado las voces de su ego reflejadas en la figura del infante Sancho que le animaba a tomarse la justicia por su mano. Más adelante, Ordóñez se transformará en aliado.

“Una de las maneras más eficaces a la hora de enfrentarse al guardián del umbral consiste en ponerse en la piel del adversario, como si se tratara del cazador que pretende introducirse en la mente del animal acechado”. (VOGLER, 2002: 88)

Los errores serán redimidos en un acto heroico mediante un sacrificio en favor del bando por el que está luchando. Llega incluso a morir por el Cid, haciendo una profesión de fe, como si ya fuera una divinidad como así se lo hace saber al villano Ben Yusuf antes del encuentro final, en el clímax con Rodrigo.

<Yusuf: ¿Es que crees en Él como yo creo en el Profeta?

Conde Ordoñez: Sí creo.

Yusuf: Esto será más que una batalla. Será vuestro dios contra el nuestro.>

Si se vuelve la mirada hacia el segundo Guardián del Umbral Rodrigo aprende a aprovecharse de este arquetipo para poder salir victorioso. No hace falta pelear contra él consiguiendo la destrucción de ambos personajes. El Campeador se aprovecha del egoísmo y la vanidad de Al-Kadir para derrotarlo poniendo al pueblo de su parte. Por eso, será recibido como libertador con los brazos abiertos. Su estrategia consistía en dejar sitiada la ciudad para que sucumbieran al hambre y más tarde el héroe les ofrecería el alimento que necesitan, con lo que le abrirán las puertas.

APARICIÓN:

Se localizan en los dos principales umbrales de la historia: al pasar del primer al segundo acto se encuentra el Conde Ordoñez y Al-Kadir juntos. Como el primero es vencido por el héroe solo queda el emir de Valencia sobre quien triunfa en el paso del segundo al tercer acto. Sin embargo también hay otros guardianes secundarios que encontramos cada vez que los protagonistas se enfrenten a un obstáculo.



ARQUETIPO: EL HÉROE

PERSONAJE

MASCULINO: RODRIGO

VIVAR

ACTOR: CHARLTON HESTON

APARIENCIA:

Si bien la apariencia que tiene Rodrigo es cambiante a lo largo de la película, si que se

igo (a la izqda.) y el Cid adulto (a la dcha.) en las dos partes en la que se divide la película.

pueden asociar a él ciertos elementos que le acompañan en la mayor parte de la cinta como son los típicos de la literatura caballeresca romántica, que más tarde, parodiará Cervantes con Don Quijote: la espada, el caballo, la armadura, que va variando conforme avanza la trama, y la característica barba que aparece en la segunda mitad de la película. Ésta última es símbolo de masculinidad y sabiduría puesto que es un atributo del hombre y, en ocasiones, del anciano sabio.

“El hecho de que, también en Occidente, se equiparasen barba y dignidad de varón (pars pro toto) lo indican locuciones como el juramento medieval «por mi barba» (por mi honor)” (BIEDERMANN 1993: 65)

En varias escenas se aprecia que entre su vestimenta destaca una capa de pelaje animal. Esto no es más que otro signo que recalca la fortaleza del héroe. Es cierto, que en las tierras castellanas hay grandes cambios de temperatura. Sin embargo, recuerda a la hazaña del griego Heracles que, tras dar muerte al león de Nemea se viste con su piel. La paleta de colores de la vestimenta de este personaje recurre en varias ocasiones al color blanco, símbolo de la pureza y al color rojo, relativo a la sangre y a la guerra. Se trata de un color que aparece en varias ocasiones en el Cantar tanto en el vestuario como explícita o implícitamente en la sangre derramada.

“En dos ocasiones el rojo es el color de las pieles que posee y viste el Campeador. La primera es un regalo que don Rachel le pide al Cid (178) “una piel vermeia, morisca e ondrada”. Según Michael la seda roja cubría esta piel de varios animales: armiño, conejo u oveja. Esta combinación sugiere la pureza blanca interior del Cid y su carácter bélico exterior. [...], semejante piel vermeja se pone el Cid para asistir a las Cortes de Toledo “sobr'esto una piel vermeia, las bandas d'oro son,/ siempre la viste Mio Çid, el Campeador”. (WEINER 2001: 101)

Otro elemento asociado a su semblante externo es la forma en que los autores han retratado a Babieca. Se trata de un caballo blanco. Su función visual es destacar la figura del Cid sobre el resto de sus soldados que poseen otros de colores pardos y oscuros. En un sentido más legendario viene a confundir al Cid con la representación iconográfica de Santiago Matamoros, cuyo equino, según la tradición, también era blanco. Si tenemos en cuenta los orígenes norteamericanos de los autores se

puede establecer también un paralelismo entre Babieca y Silver, el caballo blanco del Llanero Solitario, en la famosa serie de televisión de los años 50.

FUNCIÓN PSICOLÓGICA:

Para ser un héroe lo fundamental es conseguir que el ego, que todos tenemos se transforme en el yo superior. Por eso, se establece un camino ascendente hacia un mayor conocimiento personal. Con todo, por el camino se tienen que ir integrando en sí mismo todos los anteriores arquetipos, para luego, manifestarlos en la propia personalidad.

Éste arquetipo puede representarse con la imagen de un árbol. Para ser un héroe el delgado tronco del ego tendrá que nutrirse de diferentes raíces/arquetipos que permitan fortalecer la propia personalidad. Ésto provocará un robustecimiento del estrecho tronco del ego para convertirse en un rígido yo que pueda albergar un gran número de ramas, tantas como raíces haya desarrollado. Este árbol arquetípico, es válido para evaluar la heroicidad de cualquier persona o personaje, puesto que todos estamos llamados a ser héroes, si bien, cada rama representaría un arquetipo del que nos hemos nutrido. Es por ello, que si una persona no ha experimentado el enfrentamiento contra un guardián del umbral con éxito no podrá ejercer correctamente esta energía con el resto.

Es interesante citar el sub-arquetipo del guerrero dentro de las diferentes modalidades de héroe como aquella que más se ajusta a el personaje del objeto de estudio. Así se refiere Susan Walsh a esta imagen del inconsciente colectivo descrita por los autores de *The Complete Writer's Guide to Heroes and Heroines*. Un hombre que prioriza el deber por encima de cualquier cosa.

«Conspicuous examples are relatively uncommon in real life, though there are many men who fit this description flying under the radar. His commitment, passion and nobility will garner him intense respect among his peers. Sexual attraction is generated via the admiration of women. He is likely to prioritize his work over everything else, including relationships». (WALSH, 2010)²⁶

Sin embargo, el Cid sabe anteponer su familia a sus campañas. Según Vogler de los dos tipos de héroes que existen en las historias, el Cid encaja dentro de los héroes resueltos a actuar de buen grado cuya actividad ayuda a que la aventura no se pare. Se caracterizan por no tener un arquetipo del mentor fijo que les esté continuamente ayudando. No hay que olvidar que a la hora de clasificar este personaje dentro de los tipos de héroes hay un ingrediente que posee el protagonista y que parece contradictorio: el antiheroísmo. Más allá, de que el Rodrigo de la vida real pudiese ser un soldado a sueldo ('héroe trágico') en la película esto se refleja mediante la figura del desterrado ('antihéroe herido'):

²⁶ «Ejemplos claros son relativamente poco frecuentes en la vida real, aunque hay muchos hombres que encajan en esta descripción, escapando a la norma. Su compromiso, pasión y nobleza les hacen ganar intenso respeto entre sus coetáneos. La atracción sexual se genera a través de la admiración que despiertan en las mujeres. Es probable que prioricen todo su trabajo frente a todo lo demás, incluso a sus relaciones» (Traducción del investigador)

“El antihéroe herido podría ser un heroico caballero en su armadura deslustrada, un solitario que ha rechazado a su sociedad o que ha sido rechazado por ella. Estos personajes podrían vencer en última instancia y podrían gozar de la simpatía del público en todo momento, pero a ojos de la sociedad son marginados y proscritos” (VOGLER, 2002:72).

LA HISTORIA SE REPITE:

Es casi indiscutible la identificación que Francisco Franco tiene con El Cid como lo es hecho de escoger el apelativo de Caudillo. En 1955 inaugura en Burgos una imponente estatua hecha por el escultor español Juan Cristóbal con un gran homenaje al modelo a seguir que ofrece la Dictadura. Sin embargo, el gran enemigo del nuevo Cid no es el Islám sino el comunismo uno de cuyos últimos bastiones se asentaba en la ciudad del Turia adonde se trasladó la capital de la República durante la Guerra Civil Española.

“Y si los grandes dictadores de los años treinta gustaban de verse citados en el cine a través de personajes históricos (el caso más típico es el de Federico el Grande como precursor y «doble» de Hitler), también Franco vio complacido ese deseo gracias precisamente a un extranjero, el productor Samuel Bronston, que en El Cid (1961, dir, Anthony Mann) presentó un héroe español arquetípico con más de un rasgo tomado del mito franquista” (DE ESPAÑA, 1995:201)

Quizá este fue el precedente para que la semblanza y la biografía del dictador apareciese reflejada en una película, que no dejaba de ser un instrumento de propaganda para el Régimen. Se trata del largometraje titulado *Franco, ese hombre* (1964, José Luis Sáenz de Heredia), culmen del cine documental como un fenómeno del totalitarismo²⁷. Se produjo un proceso de asimilación al régimen de este héroe civil, que unido al héroe religioso y patrón de España, Santiago Matamoros, en muchas ocasiones se confundían. En la época del régimen todo era propaganda desde coplillas como éstas en la FET de las JONS hasta el encargo del primer gran proyecto cidiano cinematográfico de Rodrigo Díaz de Vivar.

*“Despierta España, que el tiempo viene
de abrirse al sol las rubias mieses,
tras un destierro secular
el Cid ha vuelto a cabalgar” (LECHADO, 2007: 314)*

Desde entonces, los héroes, entendidos como personas que sobresalen por encima de otras, empezó a no ser algo positivo en un momento como fue la transición a la democracia. Lo mismo ocurrió con otros países que poseían dictaduras como Alemania donde también se entroncó con la mitología germana. Ambas sociedades han pasado por una época caracterizada por la fobia al héroe que se está atenuando en los tiempos de crisis, precisamente cuando más se demanda. Basta observar como el mercado del cine de Hollywood aprovechando esta necesidad ha bombardeado las salas de cine con una gran cantidad de héroes americanos.

²⁷ Recordemos que el Noticiero Documental (NO-DO) hablaba continuamente del Dictador.

En líneas generales, el Cid que interpreta Charlton Heston constituye una mezcla entre el histórico y el legendario. Es el que quiso mostrar al mundo España desde el punto de vista de Ramón Menéndez Pidal en su famosa obra *La España del Cid*, constituyendo un instrumento de comunión nacional y patriótica, dentro de la estructura propagandística del régimen. Era el verdadero embajador cultural de España en el mundo, sustituido en la actualidad por D. Quijote.

FUNCIÓN DRAMÁTICA:

Estamos ante un caballero andante, romántico y fiel vasallo cuyo viaje no termina con la conquista del amor (*eros*), representado en su relación con Jimena, sino también de la muerte real (*thánatos*) tras la conquista de Valencia en la escena final donde el Cid cabalga hacia la inmortalidad porque ha conseguido superar estos dos principios o misterios. No solo consiste en conseguir la plena felicidad de uno mismo sino también, la de los demás, sacrificándose por el resto.

“Sacrificar es la disposición del héroe de desprenderse de algo de mucho valor, quizá la propia vida, en beneficio de un ideal o del grupo al que pertenece”. (VOGLER, 2002: 68)

El Cid, sacrifica su vida por “España” y por la fidelidad que le ha unido siempre a su rey como a sí se plasma en la película. Este holocausto adquiere una categoría sagrada y convierte al Cid en un mártir de la patria. Más allá de la identificación que el Caudillo, en sus ansias de grandeza, pudiera tener con el héroe castellano, la función del héroe es conectar con el espectador para que ambos puedan darse la mano para caminar juntos por la trama de la película. Esta es la verdadera identificación que se hace en la película, desde el punto de vista cinematográfico, si bien, otras impresiones llevarían a identificar al Cid con algún posible familiar del público que hubiese fallecido por la misma causa, y que automáticamente le convirtiese en héroe nacional del bando dominante.

Es importante recordar que hay dos momentos en la cinta donde se muestran dos encrucijadas en las que el héroe debe decidir. En las dos aparecen las mismas opciones, su familia o su comunidad. En la primera ocasión se decanta por ir a salvar a su esposa e hijas de los calabozos del rey Alfonso y en la segunda da su vida por su país. Para que se produzca este cambio se debe resaltar la última función dramática del héroe que consiste en un crecimiento personal que le ayudará a realizar un profundo cambio en su personalidad a través de un continuo proceso de aprendizaje. Como se ha señalado más arriba para que un personaje adquiriera la condición heroica ha tenido que crecer gracias a su relación con distintos arquetipos para luego manifestarlos con personas de su entorno. A continuación se describe esto en la siguiente tabla:

TABLAS ARQUETÍPICAS DE LOS HÉROES

RAÍCES	TRONCO	RAMAS
Conde Ordóñez, Al-Kadir	El guardián del umbral	Jura de Santa Gadea
Al-Moutamin	El heraldo	Él lo ejerce con Jimena
Don Diego, Lázaro, Sacerdote	El mentor	Barba Lo ejerce con el rey aconsejando Sagrajas
Ben Yusuf	La sombra (<i>Ánimus, ánima</i>)	Conde Gormaz

Tabla 1: Árbol arquetípico del héroe: Rodrigo Díaz de Vivar.

En esta tabla se observan los arquetipos con los que se ha enfrentado el protagonista lo que ha permitido que hayan sido asimilados por él para integrarlos en su personalidad y ejercerlos correctamente sobre otros personajes de su entorno.

Como se puede apreciar en la Tabla 1 entre los guardianes del umbral destacamos al Conde Ordóñez que más tarde acabará siendo un aliado. Al igual que, más tarde realizará el Cid con el rey Alfonso VI, convirtiéndose en guardián de la tradición de las antiguas costumbres. Es el arquetipo más famoso del Cid como afirma la inscripción de San Pedro de Cardeña “*Per me reges regnant*” (Por mí, los reyes reinan). Sin embargo, tras ejercer este rol con el monarca, ambos volverán en el futuro a ser aliados. La excepción a estas conversiones la encontramos en Al-Kadir por ser un vasallo de la Sombra.

La llamada a la aventura es transmitida por Al-Moutamin al Cid al principio de la aventura. Más tarde, el mensaje será difundido de la boca del Cid a Jimena. Más tarde el heraldo también acaba siendo un aliado.

Con respecto al papel del mentor no es muy relevante y se distribuye entre varios personajes. En la segunda parte de la película la barba actúa como una máscara identificativa de este arquetipo que ejerce sobre varios personajes entre ellos el rey a quien ofrece sus consejos en materia militar. De ahí el sobrenombre de Campeador que significa maestro del campo de batalla.

Por último, si en diferentes lugares y épocas se ha exaltado la muerte del padre de Jimena como La primera hazaña del Cid, aquí se muestra como un acto antiheroico. El Cid está preso de la sombra de la cultura y del deber que le obliga a matar a alguien por honor. En la escena del largometraje la acción se produce por la noche, mientras que El Cid vencedor del duelo sale de entre las sombras del decorado.

RAÍCES	TRONCO	RAMAS
Urraca	El guardián del umbral	-
Cid	El heraldo	Ella lo ejerce con conde Ordóñez
Abadesa	El mentor	Cid y Alfonso VI
Urraca	La sombra	Cid

Tabla 2: Árbol arquetípico de la heroína: Jimena Díaz.

Con respecto a la heroína, a diferencia de su marido, posee una guía más estable encarnada en la Abadesa. Los conocimientos que haya podido ir adquiriendo a lo largo del filme los exterioriza aconsejando a su marido e incluso al igual que El Cid aleccionando a la autoridad

<Jimena: Se necesita algo más que valor para ser todo un rey>

La influencia negativa del *ánimus*, que posee Urraca, intenta evitar el triunfo del amor y es contagiada a Jimena, quien tiene sed de venganza hacia Rodrigo. Por ello, el proceso de conversión en la mujer es mucho más largo y acentuado. Se llega a convertir en una peligrosa enemiga para el Cid, planeando su destrucción. La oscuridad de su ropaje ayuda a esta identificación.

Por otra parte, la llamada a la aventura es recibida por Jimena con reticencia, olvidándose por completo del mensaje transmitido por Rodrigo. Solo ya avanzada la película ella acepta la aventura en el momento del matrimonio místico. Más tarde, se va a convertir en el canal que lleve positivamente a la aventura al Conde Ordóñez.

Por último, el papel de guardiana del umbral lo encarna de nuevo la infanta puesto que el camino de la mujer es presentado de forma más simple. Aún así, Jimena no es retratada como centinela de ningún límite lo cual muestra que el personaje está desposeído de un aspecto importante. Rebuscando se puede considerar que la heroína se adquiere este papel al final de la película cuando se la observa a ella junto a sus hijas en lo alto de las murallas de Valencia viendo marchar a su marido, transformándose en una especie de protectora o guardiana del legado que les deja Rodrigo.

5. CAPÍTULO 3: EL VIAJE DE LOS HÉROES

5.1 PRIMERAS IMPRESIONES

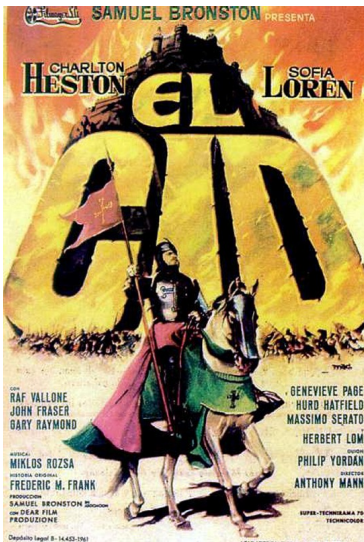


Ilustración 23: Cartel dirigido al público español (27 Dic. 1961 estreno en Madrid)

La crítica de la película en Burgos es buena porque “hay un respeto y un alto sentido de admiración” hacia la figura cidiana. En otras palabras, “no es ningún campeón ridículo de la democracia como acostumbra el cine yanqui a presentar a los grandes hombres de la Historia” (RUIZ VALDERRAMA, 1962:5). El público burgalés se presenta como alguien que, por el hecho de residir aquí se sabe todos los detalles de la historia, antes de ver el film, por lo que las invenciones y cambios de los guionistas, que no se sustentan por el romancero y la tradición de los siglos, son vistos con recelo.

Son diversos los carteles que presentan la película. Sin embargo, traemos a colación el que se difundió en España. En él se observa, además de los elementos identificativos del reparto, productora y distribuidora, algunos elementos que refuerzan lo que nos vamos a encontrar:

- ♦ La **montaña** con el castillo que se erige en la cima es la meta del Cid que se encuentra en la parte inferior. Esta imagen es la que el espectador tiene antes de ver la cinta, como una invitación o un reto que el caballero medieval ofrece en su mirada

Con la intención de comprender cuáles fueron las primeras impresiones que suscitó la película entre los burgaleses y las actitudes que manifestaron iniciamos la aventura en la que los espectadores son invitados a participar. Por lo general, el entusiasmo es unánime al ver el hijo ilustre de la propia ciudad difundido, en una producción a gran escala, por gran parte del mundo. La solemnidad del acto, al que asisten las principales autoridades, ayuda a discernir el heroísmo civil del personaje. Tanto en el estreno de Madrid (28 de Diciembre de 1961), como en el de Burgos (3 de Enero de 1962) se realizaron sendas “galas de beneficencia” dando unos tintes de heroicidad al 'sacrificio' de desprendimiento en favor de los más necesitados de la comunidad con parte del dinero de la entrada. Hay que recordar que, aunque no es una película navideña, se estrena en las fechas en que se conmemora el 'nacimiento de un héroe'.

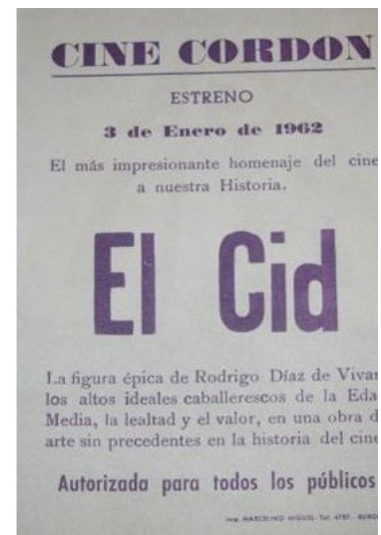


Ilustración 24: Cartel dirigido al público burgalés (3 En. 1962 estreno en Burgos)

apelativa al observador de la escena. En el duro camino de ascenso (símil del que se realizará a lo largo de la película) se percibe el contraste entre dos planos: el mundo cotidiano del héroe, imbuido en una serie de guerras y el mundo especial al que aspira, la cumbre gobernada por la paz. Según Cirlot, “la montaña, la colina, la cima están asociadas a la idea de meditación, elevación espiritual, comunión de los santos” (CIRLOT, 2006: 317). Campbell explica que el héroe es el “ombbligo del mundo” y permite una especial conexión entre la Tierra y el Cielo o la divinidad como ocurre con la montaña.

- ♦ La **pedra** con la que está tallado su nombre y el título de la película, con el fin de preservarse en el devenir de los siglos para alcanzar la inmortalidad entre la Historia y la Leyenda. Todo ello, enmarcado en una forma triangular, metáfora de la perfección.
- ♦ El **fuego** que aparece a lo largo del camino de ascenso es un símbolo de transformación y regeneración que permite el cambio necesario para pasar de ser simplemente Rodrigo al Cid. Como asegura Cirlot en su Diccionario de Símbolos el fuego es el “mediador entre formas de desaparición y formas de creación” (CIRLOT, 2006: 215). Es el cambio que el espectador observa a lo largo del viaje del héroe o del arco típico del personaje principal.

El título de la película es breve y directo e indica el sobrenombre de un caballero castellano. La importancia del título radica en que no está traducido y es igual para todos los idiomas: *El Cid*. Y aún en la obviedad y simplicidad del título que indica *a priori* una biografía, se esconden diferentes interpretaciones del origen y etimología árabe del nombre. La más aceptada es la siguiente:

“La etimología árabe del nombre propio Cid, antropónimo y topónimo, es generalmente conocida: ambos nombres vendrían directa e indirectamente del árabe sayyid, con significado de señor.” (EPALZA, 1990:1)

Por tanto, si el título equivale a El Señor, nos da una idea de la gran veneración que se ha llegado a labrar en torno a esta figura. Además en la tradición cristiana Señor es sinónimo de Dios como así se afirma en diferentes partes de la Biblia.

No hay que olvidar en estas primeras impresiones a los títulos de crédito que en esta película se presentan como imágenes bosquejadas, que recuerdan a la serie de grabados de Goya como el de la Tauromaquia donde aparece *El Cid Campeador lanceando un toro*. En esta presentación se esbozan diferentes escenas que más tarde se verán en la película a modo de *storyboard*. Que permite ir introduciendo al espectador en un espacio y tiempo lejanos a los que solo podemos llegar a través de la imaginación desde una perspectiva actual, muy lejos de como pudiera ser en realidad, la Edad Media española.

En este proceso de presentación de la historia que permite ir rompiendo barreras con el público para acercarse progresivamente se empezarán a vislumbrar imágenes que tengan tres dimensiones,

que posean movimiento y color (a diferencia de los títulos de crédito). Es aquí cuando se contextualiza la historia con el prólogo. Se trata de un discurso pronunciado por un narrador omnisciente y donde presenta al héroe, al villano y la época en la que se sitúa la trama. Y como en toda historia, los primeros fotogramas captan un amanecer muy relacionado con la idea de nacimiento, de comienzo. Se trata de un inicio clásico visual, cuyo equivalente en palabras sería: “Erase una vez...”

5.2. PRIMERA ETAPA: EL MUNDO ORDINARIO

Es importante delimitar el mundo cotidiano frente al mundo especial y marcar un fuerte contraste entre ambos para que sea más fácil visualmente para el espectador situar al héroe en uno u otro. En este caso, el mundo cotidiano es Castilla o 'España' como así se nombra en la película para hacer partícipe y aglutinar a todo el público español en la aventura. Mientras que, el mundo especial es Al-Ándalus, en concreto Valencia. Todo ello, está muy influido por el mito de la frontera norteamericano²⁸.

El tema que se pone de relieve durante toda la cinta versa en torno a la fidelidad, el vasallaje y los principios férreos, bien arraigados para poder dar la vida por los demás (como cualquier héroe). Sin embargo, de todas las características de los héroes se pone especial énfasis en la lealtad, como forma de inculcar este valor en la sociedad española de los 60. Lo que si es cierto, es que la mayoría de los personajes, masculinos o femeninos, tienen que demostrar a quien rinden sumisión. Es una forma de presentar cierto inmovilismo en lo que a estratos sociales se refiere, puesto que, Rodrigo aunque en la realidad fuese un “príncipe cristiano en un reino musulmán” no quiere estar por encima de su rey y señor Alfonso.

El personaje de Ben Yusuf establece lo que está en juego en su arenga de la primera escena²⁹. Se trata de España, el primer bastión que ha de caer en manos árabes para a partir de ahí extenderse por todo el mundo. Esta última coletilla permite incluir a los espectadores heterogéneos de los diferentes países donde se estrenó esta obra. Además según Vogler el nivel de riesgo en la apuesta (donde haya mucho que perder o ganar) es directamente proporcional al éxito de la historia.

Por último, es interesante analizar cuál es la entrada a escena del héroe y la heroína. El primero es el hombre esperado, un mesías que pueda conseguir con sus actos liberar a los cristianos del yugo de los musulmanes. Rodrigo aparece en medio de la crisis que supone una *razzia* en donde se observa al héroe portando un crucifijo señal de su fe católica que bien se pudo inspirar el Crucifijo

²⁸ El mito de la frontera del Lejano Oeste es aquél lugar salvaje y fuera de la ley en el que la vida es dura pero donde muchos han probado fortuna y han prosperado rápidamente, algo similar a lo que le ocurre al protagonista en este largometraje influido por el género del *western*.

²⁹ Al igual que la película de *La guerra de las Galaxias* el villano aparece antes que el héroe para mostrar el desequilibrio imperante en el mundo ordinario, al que deberá hacer frente el protagonista.

románico de las batallas o del Cid³⁰. Cristo será el modelo a seguir en esta aventura y esta encomendación inicial a la divinidad para pedir su bendición era similar a la que se hacía cotidianamente en gran cantidad de actos públicos (burgaleses) en los años del estreno.

Por otro lado, la heroína entra en escena a través de una puerta de una habitación en la que está encerrada como la mayoría de las princesas de los cuentos. En ese momento Jimena es el objeto pasivo que espera ser rescatada por su prometido, para poder casarse y 'ser felices'. El arquetipo femenino que se muestra aquí es el de *waiif*, que se traduce como niño abandonado sin hogar, como ya se ha explicado más arriba. En esta ocasión su antagonista, la infanta Urraca, aparece casi simultáneamente.

5.3. SEGUNDA ETAPA: LA LLAMADA A LA AVENTURA

Rodrigo comienza en una situación mundana de normalidad. Estamos ante un doncel que no viste armadura y que como todos los miembros de su sociedad guerra contra los musulmanes que son considerados invasores. Al igual que hizo su padre, el Cid también captura prisioneros de guerra para los cuales tiene dos opciones (que siempre se han hecho): a) pedir un rescate por sus vidas b) ahorcarles en la plaza de la ciudad.

Sin embargo, el Cid elige una tercera opción motivada por la conversación que desprende la energía de la llamada a la aventura. Al-Moutamín le habla de que la violencia solo lleva a más violencia y la sed de venganza nunca se acaba. Es entonces cuando el futuro héroe libera a sus prisioneros a condición de que nunca más guerreen contra el rey cristiano Fernando. Es un ejercicio de madurez que indica que “el horizonte familiar de la vida se ha sobrepasado” (CAMPBELL, 1959: 37). Ya no sirven las decisiones que toman nuestros padres. Por tanto la disposición de Rodrigo sobre sus primeros cautivos de guerra va a ir en contra de la moral dominante.

Al igual que otros héroes, el Cid rechaza el sistema impuesto que dice en todo momento lo que debemos hacer para así conseguir sacar todo lo que hay en nuestro interior, en un ejercicio de autoconocimiento personal. Con ello, se intenta conseguir ser auténtico, rechazar las exigencias impersonales que impone el sistema y confiar más en sí mismo para ser más independiente. Pero esto, solo lo conseguirá después de hacer el viaje interior, simbolizado en la aventura que está a punto de comenzar.

“En semejante contexto la tarea del heraldo es anunciar que el mundo donde habita el héroe es por completo inestable y que se impone una restauración del equilibrio que exige el paso a la acción, el riesgo y el embarque a la aventura (VOGLER, 2002: 134)

³⁰“El Cristo de las Batallas, imagen que llevaba el obispo Jerónimo, primer pontífice salmantino de la reconquista, a las contendas del Cid”. (www.catedralsalamanca.org/catedralnueva.htm)

Esta imagen es similar a cuando la moral dominante que es lo consciente, lo conocido y lo normal choca con algo que empieza a emerger del subconsciente. Es el mundo especial que le está llamando a entrar en él y desprenderse del mundo cotidiano. En palabras de Joseph Campbell “el destino ha llamado al hombre y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida” (CAMPBELL, 1959: 40). Aquí no hay que olvidar las palabras del sacerdote que acompaña a Rodrigo hasta Vivar, su tierra natal que ha de abandonar y que se sitúa como punto de partida:

<Sacerdote: Has tomado el camino más corto pero no hacia donde ibas sino hacia tu destino. Dios es quien te ha enviado>.

El hombre no puede escapar a este destino: crecer, desarrollarse y morir. Al igual que Rodrigo todos somos enviados a cumplir la misión que nos ha encomendado la voz de la conciencia (desde un punto de vista interno) o la divinidad (desde un punto de vista externo), que hace el papel de destinador e indirectamente, se reviste del arquetipo de heraldo. De él ha venido como enviado y a él vuelve en un recorrido circular. La mayor parte de este viaje va a transcurrir por zonas inexploradas llenas de peligros. El subconsciente, en nuestro caso, va a venir representado por una tierra lejana (a la que llegará Rodrigo tras el destierro).

Como en todo episodio de llamada siempre hay un mensajero que se caracteriza por ser odioso, oscuro o “lo que el mundo juzga como el mal” (CAMPBELL 1959:37). La figura del heraldo se corresponde con sus prisioneros musulmanes de tez oscura. En particular, Al Mutamin, odiado en el entorno en el que se encuentra, es el autor del toque de atención dirigido al joven Rodrigo para que reflexione, construya su propia personalidad como ocurre en la adolescencia y no se deje llevar por sus coetáneos. Además, le promete al protagonista su amistad (en este caso aceptada) y se convertirá en su adyuvante facilitando al héroe su aventura. No está destinado a ser simplemente Rodrigo ya que el emisario le advierte de que puede llegar a ser un gran Cid . Ésa es la principal meta del hombre llegar a ser con su vida un héroe, un santo, un cid, o similar.

5.3.1. La llamada a la aventura de Jimena

Rodrigo, después de ser denunciado por traición se ve a escondidas con Jimena la cual no cree en las acusaciones contra su amado. En un momento de su conversación Rodrigo afirma que posee un recuerdo difuso de lo que pasó³¹. Se trata de un foganazo que ha tenido y que poco a poco ha de ir dilucidando (sobretudo más adelante con la ayuda sobrenatural). Pero en estos momentos, la sensación que predomina en su mente es de confusión y desconcierto.

³¹ Alfonso VI también sufre una llamada a la aventura mediante una pesadilla. Sin embargo, no vamos a analizar el viaje heroico que pudieran hacer el resto de los personajes.

<Cid: “Ignoro si hice bien. En realidad, no sé cómo ocurrió. Fue una cosa muy rara”.>

Al igual que sucedió con la transmisión del conocimiento del bien y del mal, en la manzana que Eva ofrece a Adán, aquí ocurre algo similar pero al revés. Él se encarga de formular la llamada en Jimena. El mensaje es solo una excusa; en este caso la pregunta que se plantea es ¿por qué no hemos de convivir moros y cristianos en paz?³². Esto es solo una herramienta para despertar en Jimena la autenticidad del estado adulto, la formación de la personalidad así como la independencia de su padre, necesaria para formar una nueva familia.

El mensajero (en este caso Rodrigo) es una persona odiada en estos momentos contra la que pesa una grave acusación. Jimena comprende el mensaje pero ella, que nunca se había planteado semejante cuestión, alude a las imposiciones externas basadas en la tradición guerrera entre ambos pueblos para esquivar ese viaje interior (hacia lo desconocido) necesario para progresar como heroína. Sin embargo, la mujer en estos momentos posee una doble dependencia emocional: de Rodrigo y de su padre. Según ella, que no comprende la naturaleza de lo que realizó Rodrigo lo acepta con resignación pensando que “debe estar bien hecho” en un acto de sumisión que deberá superar.

Pese a la docilidad y pasividad que demuestra Jimena en esta conversación, se observa una segunda llamada a la aventura más implícita: la llamada del amor que no es excluyente a la anterior pero que en algunas ocasiones va a situar a Rodrigo en una encrucijada para dilucidar qué está por encima.

5.4. TERCERA ETAPA: LA NEGATIVA A LA LLAMADA

A menudo, cuando se produce la llamada el futuro héroe primero se niega a prestarle atención. Recordamos que el mensaje destinado al Cid, en nuestro caso, versa sobre la convivencia pacífica entre todas las personas con independencia de raza o religión y también sobre el amor matrimonial. Sin embargo, Rodrigo antepone el sentido del deber y sus obligaciones a la invitación que ha recibido para conseguir la felicidad. En vez de pacifismo venga el honor (concepto muy subjetivo) de su padre y su linaje matando a su contrincante en un duelo encerrado en su “cultura” y su ego sin poder ir más allá para intitularse como héroe. Se convierte en un objeto pasivo que necesita de un mentor para conseguir una redención que llegará en la siguiente etapa después de “tocar fondo”.

³² Esta es la verdadera traducción que se puede escuchar de la versión original pero que la censura se encargó de tachar en el doblaje al español sustituyéndola por “De repente pensé ¿por qué nos matamos unos a otros?”.

“Encerrado en el fastidio, en el trabajo duro o en la “cultura” el individuo pierde el poder de la significativa acción afirmativa y se convierte en una víctima que debe ser salvada” (CAMPBELL, 1959:41)

La muerte del conde de Orgaz es una imagen simbólica. Se produce un rito preliminar necesario para consumar el amor matrimonial entre Rodrigo y Jimena: un rito de separación similar al rapto de la novia en algunas culturas. Aquí se retrata la muerte del padre de ella a manos de su posible yerno en un acto muy parecido a un héroe de la mitología clásica como es Edipo. El elemento femenino del que carece el conde lo proyecta en la sobreprotección que brinda a su hija, la cual es una persona obediente y complaciente de la voluntad de su padre. Pero entra en escena El Cid que representa el anhelado hijo varón del padre de Jimena y como hiciese Edipo con Layo así actúa Rodrigo con su suegro conscientemente. Esta muerte representa como el héroe se aleja de su camino.

5.4.1. Jimena, la “hija del padre”.



Ilustración 25: Jimena, la *hija del padre*.

Es la imagen de quien rechaza la llamada a la aventura. Muchas de las características de este personaje cinematográfico coinciden en esta parte con la representación de la “hija del padre” de Murdock. Se convierte en alguien constantemente enfurecido porque no consigue la felicidad. En realidad está atrapada en la cultura dominante patriarcal que la obliga a comportarse de esta forma ante la muerte de su progenitor.

“Una hija del padre es aquella mujer que, de niña, suele tener una estrecha relación positiva (o enormemente conflictiva) con su padre y mantiene con él un estrecho vínculo en la madurez. Esa mujer se identifica con su padre y le idealiza y por ello se identifica con los hombres y con los valores masculinos, viendo a las mujeres y los valores y opiniones femeninos como algo secundario.” (MURDOCK, 1999: 40-41)

Al igual que Atenea reconoce a un único progenitor, en la película, no se habla para nada de la madre de la que se desvincula. Esta diosa con muchos atributos masculinos representa los deseos del padre por tener un hijo varón. Tener este estrecho vínculo con el padre hace que se proyecte sobre ella otra imagen de sí misma distinta de la real. Ella cree que la voz masculina de su interior la llevará al éxito puesto que ve a su padre como una figura idealizada. Si la mayoría de las niñas quieren ser princesas es porque desean 'heredar' el reino de su padre y sustituirlo.

El padre es excesivamente controlador de la sexualidad de su hija y pone trabas a la hora de aprobar la relación entre Jimena y Rodrigo. Tras la muerte del conde Gormaz, ella recoge el testigo

y la herencia masculina para ser igual al hombre. La responsabilidad del cambio en Jimena se la atribuye al padre, quien la arrastra al mundo masculino para que venga su muerte como el hijo que nunca tuvo. Con ello, se exculpa a la heroína, quien actúa poseída por el espíritu paterno, aunque en la realidad el culpable es la sociedad como ya hemos apuntado.

<Conde Orgaz: Véngame como un hijo. No me dejes morir sin venganza>.

Estas son las palabras que el conde transmite a su hija antes morir. Por tanto, la venganza será la fuerza que tendrá que superar la heroína si quiere aceptar la aventura igual que la primacía del honor en el personaje masculino (ambas fuerzas son signos de la cultura de la que tienen que desprenderse). Jimena niega la llamada en la medida en que desearía ser lo que no está destinada a ser: un varón. Su meta en la vida es crecer y convertirse en una mujer. Tampoco se deja llevar por los sentimientos, que la llevarían a ser feliz, al negarse a reconocer que Rodrigo es el hombre de su vida.

Es interesante observar el código de colores que transmite el atuendo de Jimena. Primeramente está vestida de blanco para la boda que no se celebra porque necesita recibir una preparación previa. La negatividad lo sucede cuando se viste de negro por el luto de su padre y se convierte en una persona fría y calculadora que se deja llevar por la razón (principio masculino) y por el entorno en el que se encuentra. En vez de permitir que afloren los sentimientos la mujer se aferra a las normas preestablecidas que dictan lo que se debe hacer en cada momento.

Según Campbell “Lo que representa es la impotencia de prescindir del ego infantil con su esfera de relaciones y de ideales emotivos” que cuando no se mantienen provocan en el individuo tal frustración y confusión que se amuralla en sí mismo y prefiere desoir “la psique interior” que se encuentra desorientada. Es la mujer que teme enamorarse por lo que pudiera suceder fortaleciendo su inseguridad. Por eso, Rodrigo y Jimena se encierran en las paredes de “su yo infantil”. El primero actuando en nombre de su padre del que necesita independizarse y la segunda dolida por la muerte actúa por medio su figura paterna que le obstaculiza cruzar el umbral a la madurez.

5.4.2 La segunda negativa a la llamada

Si la primera hace referencia a su relación con Jimena, en ésta, está en juego su valentía como conquistador. El rey Fernando intenta persuadirle para que abandone el gran paso que va a dar diciendo al Cid que el alférez de Aragón ha ganado en 27 torneos. Sin embargo, Rodrigo cree que la muerte de su segundo adversario puede redimir la culpa del duelo que ha mantenido con el padre de Jimena. Con ello, aprende a renunciar incluso a su vida por su sentido del deber y su honor un valor muy apreciado en el siglo XVII época de *Las Mocedades del Cid* donde se narra el torneo con don Martín González.

El Cid se convierte en una "víctima que espera ser salvada" mediante este juicio de Dios. Sin embargo, Calahorra representa el límite de las regiones conocidas, de la parte consciente. Todavía le falta ir un poco más allá de ese umbral para que el héroe acepte el viaje que está destinado a llevar a cabo. Mata a todo aquél que envía Jimena para asesinarle cuando, como veremos en el siguiente paso, la solución al odio, a la violencia y al desquite no es la venganza sino el perdón.

Las gamas cromáticas que se utilizan en esta escena vienen a confirmar visualmente la contraposición entre los dos bandos si tenemos en cuenta la Teoría de los Colores Oponentes del psicólogo del siglo XIX Karl E. Hering. Según él, y tras realizar una serie de estudios con sujetos humanos "todas las experiencias de color surgen de tres sistemas básicos cada uno con dos elementos opuestos rojo o verde, azul o amarillo y negro (sin color) o blanco (todos los colores)" (GERRIG y ZIMBARDO 2005 :112). Estas parejas de colores, unos cálidos y otros fríos, serían a su parecer antagónicos como se intenta plasmar en los fotogramas de la película (rojo y blanco de Castilla y León frente al verde y negro de Aragón). Hay que matizar que aunque la enseña de la comunidad autónoma de Castilla y León es de las más antiguas de Europa su diseño se remonta al momento en que ambos reinos se unieron de forma permanente en el año de 1230³³ bajo el mandato de Fernando III el Santo para constituir una sola nación que en tiempos de la película no estaba consolidada.

Como se ha explicado, existen en la película dos negativas a la llamada a la coexistencia pacífica mediante la muerte de dos guardianes del umbral. El primero, guardaba a la mujer que le va a permitir experimentar el amor y el segundo protege las fronteras del reino, indispensable para poder salir de Castilla y hacer grandes hazañas que le reportarán gloria y fama.

5.4.3. Descenso e Iniciación



Ilustración 26: El descenso de Jimena se simboliza bajando las escaleras.

Este camino de descenso se inicia debido a un hecho traumático como lo fue para Jimena, la pérdida de su progenitor al que se ha ligado a la vida. El comienzo de esta etapa se escenifica en la bajada de Jimena por una escalera helicoidal para auxiliar a su padre moribundo. Durante esta fase, se van experimentando diferentes sentimientos como la irritabilidad, el dolor o el desprecio que descarga en la figura masculina de

³³Junta de Castilla y León

http://www.jcyl.es/web/jcyl/ConoceCastillayLeon/es/Plantilla100Detalle/1139829793703/_/1139852983515/Texto?plantillaObligatoria=PlantillaContenidoTextoSeccionesUnido

Rodrigo, autor del asesinato. En este caso, el descenso que hace esta mujer es literal, puesto que, se encuentra en una escena, bajo tierra, en la cripta de su padre, hasta que decida volver a la superficie, metafóricamente.



Ilustración 27: Jimena en la cripta de su padre.

“Esta iniciación se experimenta en forma de muerte, de forma que la heroína pueda renacer. Se encuentra sumergida entre dos identidades”. (MURDOCK, 1999: 71)

Al mismo tiempo, que la heroína consigue el “Tesoro del Éxito”, definido desde el punto de vista masculino, como el hecho de tener marido, ejercer poder sobre el hombre o una posición social respetable comienzan a surgir en el personaje femenino una aridez espiritual que desemboca en un proceso de iniciación y búsqueda de su verdadera identidad, de aquello que le falta para autorrealizarse: la reconstrucción de las partes femeninas que se rompieron al rechazarlas por medio de la ausencia de la figura materna. La mujer se encuentra en este momento frágil y exhausta por querer llevar a cabo una gran cantidad de tareas, en su afán por igualarse al hombre que no le reportan la felicidad y tranquilidad necesarias para aplacar su crítico interior que le ha engañado.

Al mismo tiempo, que la heroína consigue el “Tesoro del Éxito”, definido desde el punto de vista masculino, como el hecho de tener marido, ejercer poder sobre el hombre o una posición social respetable comienzan a surgir en el personaje femenino una aridez espiritual que

“Se siente traicionada, no sólo por sí misma sino también por la mente cultural que la animó a ser una buena chica y le dijo que si confiaba en una forma de pensar masculina orientada hacia la consecución de objetivos, sus esfuerzos heroicos se verían recompensados.” (MURDOCK, 1999:70)



Ilustración 28: La aridez espiritual y la falta de comunión con su marido se manifiesta al no beber el vino.

bienes (oro, fruta, alimento). Es el “Tesoro del Éxito”, una riqueza a la que le falta algo que descubrirá más adelante.

Una escena que representa esta aridez espiritual se aprecia cuando tras haberse casado con su marido, en la cena de la noche de bodas aparece Rodrigo comiendo y ella sin comer. Cuando le ofrecen un cáliz (símbolo femenino) con vino ella se niega. Esto representa su falta de apetito por la vida y su ausencia de verdadera comunión con su esposo, con quien no comparte el alimento, puesto que, el 'matrimonio sagrado' o la unión de los principios masculino y femenino, aún no se ha producido. En el fotograma se observa a una Jimena colmada de

Centrando la atención en la actuación que Sofía Loren hace en la película, se descubre un insano perfil de mujer que no sabe envejecer, contribuyendo más si cabe, a la veneración de la juventud en la cultura visual actual. Esto es causa y motivo de muchas depresiones (y caminos de descenso) en mujeres que pierden la esperanza de atraer a los hombres porque ya no se sienten atractivas puesto que, el único modelo femenino para envejecer bien consiste en aparentar menos de lo que se tiene en realidad.

“This (society's ideas) creates an arrogance that can result in a general disdain for any woman older than thirty-five. And because we in a mid-years also reflect society's contempt for all but the very young, modern maidens, we, too, turn our backs on our grandmothers as we look to our daughters for inspiration and thruth” (KAIGLER-WALKER, 1997: .

En la última escena, solo aparece Jimena con sus dos hijas desterrando de la imagen a la tercera generación, la última etapa de la mujer: la ancianidad a quien se omite dejando incompleto el camino de la mujer.

5.5. CUARTA ETAPA: LA AYUDA DEL MENTOR

En esta ocasión aparece el mentor múltiple desde el sacerdote del principio a Lázaro pasando por el ejercicio paternal del rey Fernando I, cuyo arquetipo de guía, le asemeja con los presentadores de los concursos actuales de la televisión donde prestan un apoyo moral al concursante/héroe/protagonista pero a la hora de enfrentarse a la prueba lo hace solo el individuo. Da la impresión que a la hora de la construcción de un héroe cristiano el verdadero mentor es invisible y se manifiesta en el Juicio de Dios protegiendo a Rodrigo. Mientras, a lo largo de la película no existen una dos figuras (sacerdote y monje/leproso), *hombres de Dios*, que le dan consejos a Rodrigo en nombre de la divinidad católica.

Aún así, esta etapa no tiene mucha relevancia en la película, puesto que, son pocas las enseñanzas que necesita. Sin embargo, el encuentro con Lázaro es un momento mágico y muy rico que han sabido aprovechar los guionistas para reunir a los dos amantes, transportando a Jimena directamente desde la Corte, salvando una gran transición. La mujer no es un amuleto u objeto que emplea el guerrero para combatir mejor sino que ella también necesita de él para poder ser madre.

5.5.1 La reconciliación con la Madre.

Evidentemente en la película no hay un personaje que actúe como la madre biológica de Jimena. Sin embargo, existen otras mujeres que establecen una relación arquetípica materno-filial. La imagen de ruptura entre la hija y la madre, de la que quiere separarse y diferenciarse para construir

una nueva identidad, se materializa en los vínculos que se establecen entre la infanta Urraca y Jimena. El oscuro personaje de Genevieve Page representa las partes reprimidas de la mujer que tendrá que superar la heroína.

“Las madrastras, brujas y locas se retratan normalmente, como mujeres que presentan obstáculos a la niña en desarrollo. Se las describe como malas, crueles, represivas, manipuladoras, celosas y avariciosas” (MURDOCK, 1999: 123 - 124)



Ilustración 29: El abrazo materno-filial de Jimena y la Abadesa

dos hijas gemelas. En este proceso reconciliador la Madre ayuda a la Hija en su propia maternidad.

Más tarde, la reconciliación llega de un abrazo entre la Abadesa y Jimena. Pasará dos tiempos con ella, el primero, en un estado de preparación personal para conocer su propia identidad femenina donde da rienda suelta a su creatividad, originalidad e intuición. El monasterio se convierte en un lugar donde se cuidan por igual la mente y el cuerpo para que se dé cuenta de su capacidad creadora y no destructiva. El segundo, es un tiempo de buena esperanza, pues la heroína va a dar a luz a sus

5.5.2 Reconectando con lo femenino



Ilustración 30: Jimena recuperando su naturaleza femenina.

Esta etapa coincide con la ayuda sobrenatural que recibe el héroe de su mentor. La protagonista necesita recuperar el equilibrio perdido para poder 'volver a ser mujer'.

“Durante esta etapa del Viaje Heroico la mujer desea tener mujeres mayores que ella como mentores, celebrar lo femenino creando rituales con otras mujeres, atender a los ritmos de su propio cuerpo...” (MURDOCK, 1999:98)

En este momento de la trama, Jimena recurre a un convento femenino, y en particular a la Abadesa, que encarna la Diosa perdida, olvidada y diluida a lo largo del tiempo, para restaurar el principio femenino, que estaba siendo aplastado por el sentido del deber de la cultura patriarcal. Es el momento de comenzar el ascenso en este viaje atendiendo más a los sentimientos y las emociones internas, en vez de a la racionalidad masculina. Pasa de un mundo de competitividad (valor masculino) en la corte, donde Urraca es su contrincante por el amor de Rodrigo a otro de cooperación (valor femenino) así como la creatividad.

“La mujer que se ha sentido desgajada de su naturaleza femenina puede empezar lentamente a reivindicar quien es a medida que siente la afluencia de su creatividad. Esta renovación puede ocurrir en el jardín, en la cocina, decorando la casa, en una relación, tejiendo, escribiendo o bailando”.
(MURDOCK, 1999:102)

Es así como comienza la verdadera preparación para la función creadora de la mujer que se culminará con el parto de sus dos hijas. Se produce un importante contraste entre la persona que estaba convencida en destruir la vida de su amado y la nueva mujer, creativa, inspirada en dar vida. La escena en la que Jimena aparece tejiendo es una imagen de su acondicionamiento espiritual para conocerse primero a sí misma con el fin de poder recibir de nuevo el principio masculino que había desechado.

En este afán por reconectar con la naturaleza femenina no solo las imágenes sino que la banda sonora refuerza lo que nos transmite la imagen. En la escena de la Ilustración 30 se escucha un coro de monjas que canta la *Salve Regina* una oración dedicada a la Virgen María, un modelo de la maternidad. Los cantos también están relacionados con la energía femenina de la creatividad. La *salve* es una plegaria que invocan los cristianos a María, igual que la petición que la infanta viene a hacer a Jimena. Ante la Virgen se arrodillan las personas de cualquier condición mientras que en esta visita Urraca se despoja de su condición real situando a la heroína por encima de la autoridad, como hará Rodrigo a continuación en la Jura.

<Urraca: No vengo aquí en calidad de reina>.

En muchos cuentos, como el de *La dama sin manos* de los hermanos Grimm, se dice que el rey o el hombre va a la guerra, porque tiene que realizar su propio viaje heroico (como el Cid) y la esposa (Jimena) se queda a cargo de la reina-madre por lo que vuelve al convento a esperar a su amado, mientras ella realiza una doble espera: a su marido y al hijo que va a dar a luz.

5.5.2.1. El tapiz de la reina Matilde o de Bayeux

Se trata de un elemento que crea intertextualidad entre la obra cinematográfica y el trabajo textil medieval que plasma, mediante una estructura narrativa, la gran hazaña de Guillermo, el Conquistador. La escena concreta que está bordando Jimena coincide con la Batalla de Hastings, el clímax o contienda final plasmado en el tapiz donde los normandos vencen a los anglosajones. La tradición ha venido afirmando, hasta hace poco tiempo, que la esposa y las sirvientas de este héroe francés diseñaron el lienzo.

“La portion de broderie sur le cadre de Jimena s’inspire d’une partie de la scène 53 de la véritable Tapisserie. On peut lire les lettres DERUN SIMUL extraites de la légende hIC CECIDERUN(T) SIMUL ANGLI ET FRANCI IN PRELIO [Ici Anglais et Français succombèrent en même temps durant le

combat]. Cependant, le bouclier de gauche comporte ici une croix et surtout, un personnage de soldat avec une lance et un bouclier rond ont été ajoutés”³⁴. (PECCATTE, 2011)



Ilustración 31: "Ceciderun simul" es la parte del Tapiz de Bayeux que está tejiendo Jimena.

asociada a Jimena, indica que estamos ante el clímax de la heroína, el enfrentamiento final con su Sombra.

Si encajamos al símbolo dentro del viaje de la heroína deja de ser un mero ornamento de contextualización. Esto provocará que la protagonista se vaya entroncando con todo un linaje de mujeres (desde la Abadesa, a Penélope pasando por Matilde) al que la protagonista se acoge para recuperar el principio femenino perdido. Proyectado sobre el personaje de Jimena existen dos interpretaciones. La primera se trata de un guiño a la futura victoria final que va a tener el Cid sobre Ben Yusuf en Valencia, en una especie de anticipación de acontecimientos (*flashforward*). La segunda,

5.6. QUINTA ETAPA: EL CRUCE DEL PRIMER UMBRAL

Van Gennep utilizaba la expresión “pasar el umbral” refiriéndose a cruzar dos mundos, dos espacios, dos modos de vida, dos maneras de comportarse. Es un punto de inflexión en la historia. Por eso no es casualidad que este cruce se materialice en la primera incursión del Cid en tierras musulmanas cuando va a cobrar los tributos al reino de taifa de Sevilla y sale del reino de Castilla que representa el mundo conocido por Rodrigo, más allá del cual "está la oscuridad, lo desconocido y el peligro" y lo inconsciente representado por Al-Ándalus. Este episodio se corresponde con una deformación literaturizada de la Batalla de Cabra entre el rey de Sevilla y el Cid frente al rey de Granada junto con García Ordóñez.

En los momentos de cambio aparece este arquetipo que intenta por todos los medios poner impedimentos para evitar el progreso. El guardián del umbral es un ser o conjunto de seres que tienen dos vertientes: el destructor y el protector. Se trata de alguien que cierra el paso a todo aquel que no está a la altura de la aventura. El ogro y la sirena se unen en el mismo personaje para representar esos peligros violentos y libidinosos. El *thánatos* y el *eros* corresponden a dos fuerzas

³⁴ “La parte del bordado sobre el bastidor de Jimena se inspira en una parte de la escena 53 de la verdadera tapicería. Se pueden leer las letras DERUN SIMUL extraídas de la leyenda hIC CECIDERUN(T) SIMUL ANGLI ET FRANCI IN PRELIO. [Aquí, Inglés y Francés sucumbieron a la vez durante el combate]. Sin embargo, el escudo de la izquierda consta aquí de una cruz y sobretodo, de un soldado con una lanza y un escudo redondo han sido añadidos”. (Traducción del investigador)

del inconsciente que van a empezar a aflorar en esta zona liminar en la que se encuentra el héroe porque está a punto de dejar atrás su mundo ordinario para dar el gran salto a la aventura. El ogro según Juan Eduardo Cirlot es una figura "entroncada con antiguos mitos basados en los aspectos más salvajes de la prehumanidad" además de "desempeñar una función catártica de advertencia". Mientras, las sirenas "son símbolos de la imaginación pervertida y atraída por las finalidades inferiores por los estratos primitivos de la vida".

En nuestro caso, este personaje se identifica con García Ordóñez (vasallo del arquetipo de la Sombra de Jimena). Primeramente se ofrece para acompañar al séquito de Rodrigo y del infante Sancho por tierras musulmanas para cobrar los impuestos desempeñando una función protectora. Sin embargo, es el responsable de la emboscada que sufre el ejército castellano pues pacta con otro guardián del umbral, Al-Kadir, (vasallo de la Sombra encarnada en el villano Ben Yusuf). Sin embargo, los verdaderos motivos de este acto responden al triángulo amoroso en el que Jimena busca venganza y Ordóñez busca el amor de Jimena, el cual no es el verdadero porque ella no le corresponde. Además, se está dejando llevar por el sentido del deber o la moral dominante que la obliga a recuperar el honor familiar. Con ello, una vez más, sigue rechazando la llamada a la aventura que le ha propuesto Rodrigo sobre la convivencia pacífica entre las personas.

Continuamos el viaje del héroe con la finalidad de matar al "yo infantil" y dar a luz al "yo adulto" hasta llegar al punto de no retorno en el que el protagonista ya ha embarcado en su viaje personal. En este momento, el héroe deja de lado su mundo ordinario para entrar en un limbo en

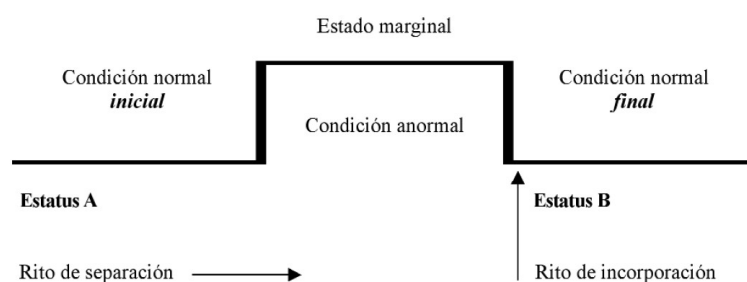


Ilustración 32: Las estructura de una película (separación, iniciación y retorno) se asemeja a la de los ritos de paso. (NEILA, 2011: 174)

un período de transición entre dos estados. Si recurrimos a la imagen de Edmund Leach, Rodrigo ha abandonado su condición normal inicial para pasar a un estado marginal anormal (Ilustración 32) como puede ser la adolescencia (a modo ilustrativo): un período donde no se es niño pero tampoco adulto.

<Cid: No quiero que cueste más sangre mi matrimonio>.

Con esta, afirmación tan rotunda, Rodrigo comienza el fin de la primera parte de la película que se centra en el proceso de cambio interior que se materializa en la nueva actitud del héroe: una persona clemente y misericordiosa, capaz de estar a la altura de la aventura que va a comenzar a continuación. El Cid ha dejado de matar y ha empezado a perdonar la vida. Ya no es un hombre

orgullosa y vengativa porque "deja el ego atrapado ... y sigue adelante". Es así como el protagonista ha vencido verdaderamente a su guardián permitiendo su crecimiento personal. De tal forma, que más adelante su enemigo se convierte en aliado.

La infanta Urraca es la otra guardiana de este umbral que Jimena debe derrotar. Al igual que en el caso de Rodrigo la figura del despechado es la que hay que vencer para que triunfe el amor puro. Las sirenas representan el amor concupiscente que se debe superar para conseguir a la verdadera alma gemela. Está continuamente tentando a Jimena para que no se case con Rodrigo. El nombre de este personaje femenino puede ofrecer reminiscencias a las mujeres aladas (sirenas) a las que se enfrentó Ulises. Además, las urracas son caracterizadas por su avaricia o egoísmo, puesto que, suelen llevarse a su nido objetos pequeños, especialmente si son brillantes como ocurre con la nobleza de Rodrigo. Jimena cruza el umbral cuando acepta con resignación la propuesta de matrimonio aunque sea por una orden real.

Con esta etapa de la historia, ambos héroes ponen punto y final al primer acto de la película lo cual se representa más visualmente con la muerte del rey Fernando I en una escena cuyo decorado reconstruye muy logradamente la cripta de San Isidoro de León donde fue enterrado el monarca junto con su esposa. El nuevo reinado de Sancho inicia el segundo acto de la película.

5.7. SEXTA ETAPA: LAS PRUEBAS, LOS ENEMIGOS Y LOS ALIADOS

Siguiendo con la imagen de la ilustración 32 esta etapa se corresponde íntegramente con ese estado marginal de iniciación, puesto que, durante todo el segundo acto, Rodrigo va a estar a caballo entre dos mundos: el cristiano y el musulmán.

Se crea un gran contraste entre el final del primer acto y el principio del segundo. Si al principio destacaba el reinado pacífico y unido de Fernando I, esto va a ser sustituido por nuevas normas en la historia que incluyen luchas fratricidas entre los hermanos en donde se tiene que posicionar el Cid. Ésta constituye la primera prueba del héroe: **aclimatarse** al nuevo periodo para poder vencer los obstáculos (cada vez más complicados) que se le presenten.

La formación de los equipos ha comenzado puesto que el bando musulmán con Ben Yusuf a la cabeza reagrupa sus tropas en Valencia con Al-Kadir como su vasallo. Desde su cuartel general van a enviar un guardián del umbral, un obstáculo para alimentar, más si cabe la desunión entre los hermanos: el traidor Vellido Dolfos. Los primeros momentos de esta etapa constituyen un ensayo para el héroe para no cometer los mismos errores en el momento decisivo del clímax. Nos estamos refiriendo a la escena del sitio de Zamora, un error que le costará la vida a su aliado, el rey Sancho quien ha sucumbido ante las pruebas de esta etapa al no poder vencer a su guardián del umbral, Vellido Dolfos y el aliado del Cid queda fuera de juego.

Se trata de un calvario secundario el hecho de ser testigo de la muerte de un amigo. Es un enfrentamiento indirecto con la muerte. En una estructura simétrica como la de esta película se distinguen tres encuentros con la muerte: la muerte de un aliado, la de su individualidad masculina (que veremos en la siguiente etapa) y su propio encuentro frontal con la muerte. Es un desarrollo progresivo donde lo que está en juego es directamente proporcional a cada minuto que avanza la cinta.

Otra prueba que tiene que superar el protagonista consiste en **manifestar fidelidad** a su antiguo señor, el rey Sancho, y a sus principios haciendo jurar al nuevo monarca de que no ha tenido nada que ver en la muerte de su hermano. De esta forma, se consolida la imagen del Cid como guardián de la tradición y garante de su continuidad por encima del cambio. De ahí que en ocasiones se identifique a este personaje con una ideología conservadora.

La tercera prueba que afronta el héroe antes de escalar hacia el siguiente peldaño está relacionada con el **materialismo**. El Cid tiene que desprenderse de todos sus bienes que quedan confiscados por la corona. Al igual que el santo Job de la Biblia, toda la riqueza que poseía se esfumó de repente. En una escena se ve a Rodrigo en soledad, portando por únicas pertenencias a su caballo y otro equino cargado con escasas posesiones. Y, por fin, con lo poco que lleva puesto comienza la siguiente etapa.

A lo largo del segundo acto se observan pozos. Se trata de un lugar de esparcimiento para poder hacer un alto en el camino. En los *western* y en otras películas el pozo es sustituido por los bares y los salones. Cumplen las mismas funciones a la hora de granjearse un aliado, crearse enemigos o construir un romance. En ambas escenas aparece una mujer (Urraca y Jimena) puesto que el pozo es un “atributo femenino” (CIRLOT, 2006: 376).

La niña que sale al encuentro del Cid en el destierro, inspirada en la del Cantar constituye un gran aliado y es la delegada del público que también quiere posicionarse en la facción del Cid, puesto que, la muchacha manifiesta saber lo mismo que nosotros. La etapa de reclutamiento y posicionamiento termina aproximadamente en esta escena.

5.7.1. El camino de las pruebas de Jimena

Según Murdock, la mujer tiene que superar una serie de pruebas para poder crecer interiormente. La mayoría de esas pruebas son internas. Se tiene que enfrentar a una serie de mitos muy arraigados en el inconsciente colectivo como son: la dependencia, la inferioridad, el amor romántico o la necesidad de cosechar triunfos ilimitadamente.

Aunque parezca paradójico, teniendo en cuenta el marco social en que se desarrolla la película, muchas de estas pruebas van a ser superadas por la mujer. El mito de la **Dependencia**, se observa en el personaje que interpreta Sofía Loren. Tras la muerte de su padre, su venganza la deja en manos del campeón de Aragón en el Juicio de Dios y más tarde se la confía a su pretendiente, el conde Ordóñez. Finalmente, aunque parezca que su matrimonio con Rodrigo la convierte en una subordinada del hombre, supera esto cuando afirma que el Cid no vela solo por ella sino por toda España. El tema del velo en la cabeza también es otro símbolo de supeditación al hombre por parte de la mujer casada. Al principio, solo muestra su pelo en presencia de su marido pero, más adelante esta regla se rompe.

El mito de la **Inferioridad** de la mujer que, inconscientemente hace que jueguen con desventaja frente al varón desde el momento de nacer, hace que desarrollen un fuerte “crítico interior al que se conoce como Patriarca Interior” (MURDOCK, 1999:51). Este, provoca que la mujer sea más crítica y perfeccionista consigo misma para poder salvar la diferencia con el hombre. Sin embargo, consigue superar esto hablando de igual a igual con el rey Alfonso VI que se dispone a encarcelarla.

El mito del **Amor Romántico** es negativo si convierte a la mujer en un objeto pasivo a expensas de su amado. Ella tendría que ser rescatada por el Cid de su cautiverio en el calabozo. A pesar de que, Rodrigo quiere rescatarla, ella se las arregla sola para ir a su encuentro en Valencia, con sus hijas. Se observa muy bien el arco del personaje frente al inicio de la película cuando estando en el monasterio, igual que Penélope tejiendo el telar esperando a Ulises se transforma y, por fin, Jimena ya no espera, actúa. Sin embargo, el bastidor en el que está tejiendo Jimena es una forma de reconectar con su faceta creadora y creativa de la que se había distanciado al convertirse en una destructora *femme fatale*.

Por último, la protagonista supera la última y más difícil de las pruebas “desear encontrar el valor suficiente para poner límites y decir no” (Ibid. 53) . Dejando de lado ese insaciable deseo de triunfos (relacionados con el amor en este caso) puesto que deja de crear ilusiones en su pretendiente para decir a quien ama realmente. Pero para ello, no está sola cuenta con la ayuda de su aliada/mentora la abadesa y de su cortejador que transforma en amigo. Sin olvidar a su principal rival, la infanta Urraca que la crea dudas con inquisitivas preguntas ¿Aún amas a Rodrigo?

5.8. SÉPTIMA ETAPA: EL CALVARIO, LA ODISEA Y EL ORDEAL

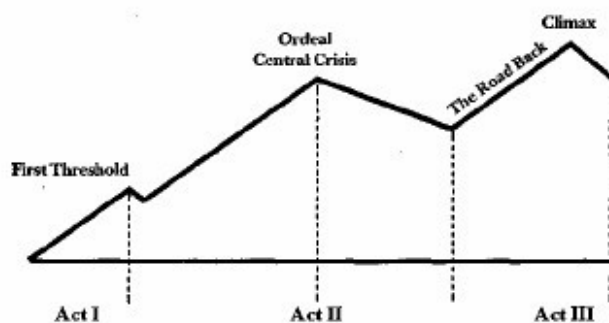


Ilustración 33: La estructura de este largometraje sigue esta estructura con una crisis central. Imagen de Vogler (2002).

las cruces remarcan el carácter sagrado de la escena. Campbell afirma lo siguiente con respecto a esta etapa que se sitúa en el cénit o en la cumbre de la montaña y del segundo acto.

“La última aventura, cuando todas las barreras y los ogros han sido vencidos, se representa comúnmente como un matrimonio místico del alma triunfante del héroe con la Reina Diosa del Mundo. Ésta es la crisis en el nadir, en el cénit o en el último extremo de la tierra; en el punto central del cosmos, en el tabernáculo del templo o en la oscuridad de la cámara más profunda del corazón” (CAMPBELL, 1959: 68)



Ilustración 34: El matrimonio sagrado se sitúa en la cumbre (crisis) del segundo acto.

ambos esposos. En este contexto, se observa el amor entre el hombre y la mujer retratando una tríada perfecta proyectada en las cruces: el amante, el amado y el amor. No olvidemos que hasta ese momento Jimena había sido una especie de *femme fatale* y ejercía de sombra para el héroe por lo que los temores y miedos del género reprimido por parte de ambos héroes dejan de aflorar en este momento.

Es aquí donde tiene lugar el *hieros gamos* matrimonio sagrado entre el hombre y la mujer y su consumación, un acto en el que Jimena también se posiciona del lado de su amante. Es lo que Campbell denomina *el encuentro con la diosa*, lo cual va a recordar al héroe a la madre ausente, unas veces amable y cariñosa y otras destructora y feroz. Recordemos que no se ha presentado a la madre del héroe durante todo el film. Esta escena como se puede ver en el fotograma está rodeada de un halo de divinidad. Los personajes se encuentran en una montaña, un lugar cercano a los dioses, y para más inri,

Esta escena está relacionada con la idea de muerte y resurrección. Las cruces son elementos que ayudan a confirmar esta idea. En la Antigüedad eran símbolos de castigo o tortura mortal, mientras que, en el mundo cristiano, la cruz vacía indica vida y resurrección. El paisaje es estéril y yermo, apenas un ápice de vegetación. En él se atisba incrustado un personaje enfermo de lepra y moribundo. Es aquí cuando se produce la muerte del ego individual y el nacimiento de un nuevo yo indisoluble entre

“Consecuentemente, la odisea puede ser una crisis en la que el héroe se une en sagrado matrimonio con el lado masculino o femenino reprimido, hasta entonces. Si bien puede igualmente producirse ¡una ruptura sagrada!” (VOGLER, 2002: 205)



Ilustración 35: Intermedio a mitad de la película para poder aguantar las más de tres horas de duración del largometraje.

Es en este hecho donde se sitúa la crisis, a diferencia del clímax del tercer acto. Puesto que estamos ante una película clasicista como la mayoría de las que se producen en Hollywood, la crisis se sitúa en el punto central de todo el relato. La misma palabra “crisis procede del idioma griego y significa separar” (VOGLER, 2002: 203). A diferencia de otras pruebas es en esta parte donde se establece un antes y un después para los héroes gracias al intermedio. Aunque en este punto dramático se produzca una elipsis temporal se observan cambios bruscos importantes en los personajes. Él vuelve

convertido en un gran guerrero, mientras que ella es madre de gemelas. En una larga separación como ésta, Jimena podría haberle dado por muerto a Rodrigo si entendemos que después de tanto tiempo no ha sabido nada de él. Tanto para ella, como para el resto Rodrigo ha vuelto a la vida.

Justo antes de hacer la pausa se produce el *ordeal*, que significa prueba dolorosa. Consiste en la triste separación forzosa entre el Cid que se marcha a guerrear en el destierro, describiendo las funciones masculinas asociadas con la vida pública, mientras que Jimena se queda al cuidado de una comunidad religiosa, un convento que representa la vida íntima e interior a la que queda relegado el principio femenino. Además Rodrigo deja de ser un simple mortal para convertirse en el héroe cidiano que conocemos.

“Podemos asistir a un movimiento del yo hacia el grupo, al aceptar el héroe una responsabilidad mayor, superior al cuidado de sí mismo. Un héroe arriesga su vida por el bien de un colectivo y de la vida misma” (VOGLER, 2002: 209)

La principal consecuencia de esta escena es que Rodrigo por fin deja de ser sólo un hombre y se convierte en un héroe que lucha por un objetivo superior: España como así afirma el personaje. Puesto que, el protagonista ya está convertido en héroe y ha superado la crisis que es el segundo punto dramático más importante después del clímax se coloca una breve pausa para que los espectadores puedan descansar o salir un rato de la sala de exhibición, algo impensable en la actualidad. Nos recuerda que estamos aproximadamente en la mitad de la película.

5.8.1 El encuentro con la Diosa

El hombre y la mujer se unen en esta escena como el alma (principio de masculinidad) junto al cuerpo o materia (principio femenino). Es el punto álgido del camino que emprendió Jimena para el cual el héroe debe estar preparado física y espiritualmente para aceptarla con su doble capacidad creadora y destructora.

“El héroe que puede tomarla como es, sin reacciones indebidas con la seguridad y la bondad que ella requiere, es potencialmente, el rey, el dios encarnado en la creación del mundo de ella”. (CAMPBELL 1959:71)

Es algo parecido a los cuentos de hadas en los que una mujer fea y anciana se convierte en una princesa hermosa gracias a los efectos del amor como las leyendas artúricas de Gawain y Lady Ragnell o la esposa de Bath. Esta transformación requiere de un acto de amor como es el beso. El mensaje es dar menos importancia a la belleza exterior y no fiarse de las primeras impresiones. Para ello habrá que dejar de lado como asegura Campbell “las depresiones y las excitaciones humanas normales (infantiles) del deseo, de la sorpresa y del temor”

Para el hombre se trata de una evocación o un recuerdo de la madre que se ha alejado y la materia que se ha degradado. Por ello, en muchas ocasiones, como en la que nos ocupa, la figura femenina sale al encuentro del hombre después de un combate o de una trifulca para ofrecerle una pausa reparadora. Esta unión puede parecer que anula a la mujer, pues ya ha terminado con su viaje. Sin embargo, Jimena y Rodrigo son uno solo y ya no hay individuos separados sino una misma entidad.

“El matrimonio místico con la reina diosa del mundo representa el dominio total de la vida por el héroe; porque la mujer es la vida y el héroe es su conocedor y dueño. Las pruebas que sufre el héroe, preliminares a sus últimas experiencias y hechos, son el símbolo de esas crisis de realización por medio de las cuales su conciencia se amplifica y se capacita para resistir la posesión completa de la madre destructora, su inevitable desposada. De esa manera sabe que él y el padre son uno solo: él ocupa el lugar del padre”. (CAMPBELL, 1959:74)

5.8.2. El hieros gamos desde el punto de vista femenino.

Este acto de amor está simbolizado en muchos relatos por el de una boda. Es curioso que en la mayoría de historias, así como en la película de dibujos animados sobre El Cid, esta unión se produce al final de la trama. Sin embargo, el hecho de que se produzca en el segundo acto permite mostrar en el personaje femenino algo más que una “adolescencia estancada”, como afirma Burke yendo más allá del típico final de los cuentos de hadas.

Para ello, se deja de lado la catedral para sustituirla por la naturaleza donde se produce la unión simbólica del Padre Cielo y la Madre Tierra, en el sitio sagrado representado con esas tres cruces que recuerdan a los cruceros de los caminos. Es la resurrección, no solo porque la cruz esté vacía sino porque Jimena vuelve a ser una mujer plena al conectar con su parte masculina.

“El matrimonio sagrado se completa cuando una mujer une los dos aspectos de su naturaleza; lo femenino y lo masculino se han vuelto a querer. Ésta es la tarea de la heroína de nuestros días”.
(MURDOCK, 1999: 161)

Esta unión se consuma en la intimidad y humildad de un pajar y representa el nacimiento de una nueva entidad resultado de la muerte de la individualidad del hombre y la mujer. Aquí como mecanismo para evitar la censura se utiliza un recurso estilístico como es la sinécdoque al mostrar la parte por el todo para sugerir en el espectador en vez de mostrar algo sin pudor. El poder creador se manifiesta nueve meses después en el nacimiento de las dos hijas gemelas, Sol y Elvira.

Por fin, Jimena ha llegado a desempeñar con éxito su papel heroico de la mujer como esposa y madre, algo a lo que era en un principio reticente. Sin embargo, hay que recordar que la idea de heroína está en constante evolución en cuanto al contenido. Si bien, cualquier héroe tendrá que realizar los pasos de separación, iniciación y retorno o resurrección para conseguir este título, independientemente de lo que quiera conseguir. Quizá el hecho de ser madre es ya de por sí un acto heroico. Pero lo más importante es el hecho de ser consciente de sí misma y actuar en función de su propia voluntad y no por imposiciones externas y culturales.

“La heroína puede hacer algo por la humanidad. Cuanto más consciente sea, mayores posibilidades tendrá de mostrar su compasión y verdadero amor por los demás. Éste es el regalo que la heroína trae de su viaje para la comunidad. Pero no es antes de que ella haya aprendido a conservar su soberanía”.
(MURDOCK, 1999: 170)

5.9. OCTAVA ETAPA: LA APROXIMACIÓN A LA CAVERNA MÁS PROFUNDA

Si adaptamos este nombre a nuestra historia se produce un ejercicio de aproximación a la ciudad más protegida. En el ejercicio de aproximación que realiza el Cid al finalizar este segundo acto, tiene que atravesar un nuevo umbral representado por el cauce de un río a un nuevo mundo especial, el musulmán, en donde tendrá que aclimatarse lo más rápidamente posible gracias a la ayuda de su fiel aliado, Moutamin. La preparación es otra de las funciones que se producen en esta aproximación. El Cid cambia su vestuario sustituyendo su armadura ligera por otra más pesada.

Las funciones de aproximación que se realizan abarcan la consecución de alianzas y pactos con los príncipes de los reinos de taifas que son rechazados por el rey Alfonso VI. Comienza a rodearse

de nuevos adyuvantes en este momento de la trama. El aliado por antonomasia del Cid es Al-Moutamin que constituye, más bien, un compañero de camino formando una pareja indisoluble y duradera al igual que otros héroes. En el objeto de estudio este compañero sustituye a Álvar Fáñez, quien desempeña este papel en el Cantar. La explicación de este hecho radica en que el *western*, género en el que trabajó mucho tiempo Anthony Mann existen parejas que se forman entre el protagonista y un personaje del mundo especial como por ejemplo El Llanero Solitario y su inseparable piel roja Tonto.



Ilustración 36: Al-Kadir simboliza el estatus quo, al que se enfrenta el héroe, en donde una minoría se enriquece y el resto pasa hambre.

A Rodrigo se le plantea una encrucijada donde entra en funcionamiento la imagen de *la mujer como tentación*. Se trata de una metáfora que no necesariamente tiene que representarse como una figura femenina. Simboliza cómo Rodrigo a punto de alcanzar el objetivo de su misión de conquista sufre las tentaciones de tirar la toalla o de renunciar a todo aquello que ha conseguido por amor. Tiene dos opciones: salvar a su mujer e hijas, o salvar a su comunidad de los musulmanes y sacrificar una parte de sí mismo.

Rodrigo se decanta por lo primero pero gracias a la ayuda de un nuevo aliado el conde Ordóñez, que ha cambiado su antiguo rol de rival, consigue seguir adelante con su empresa. Además, su acto de valentía, de nobleza y fidelidad llega hasta tal punto que lo hace por una sociedad que le ha desterrado y marginado.

En este momento de la película se crea el campamento base para enfrentarse a la ciudad. Se unen los refuerzos, se sitia a la ciudad y se envían espías para que recaben información sobre el estado de los ciudadanos para saber cuando es el momento perfecto para atacar. Con esta guerra se crea simetría en la trama con respecto al cerco de Zamora. En esta ocasión el Cid se tiene que enfrentar a su segundo guardián del umbral, Al-Kadir, desafiando así el estatus quo de su época, que sigue siendo muy actual, donde una minoría se enriquece y la mayoría pasa hambre. Para ello, el Cid va a repartir comida para todos.

“El estatus quo podría tratarse de una generación o un gobernante entrado en años, reticente a desprenderse del poder, o un progenitor que no está dispuesto a admitir que su hijo ha crecido”.
(VOGLER 2002:182)

Entran en la mente de su adversario a la hora de atacar la ciudad de Valencia sabiendo que el egoísmo del rey de dicha ciudad no va a compartir sus recursos con el resto de la población en los momentos del sitio con la consiguiente hambruna de los ciudadanos. Es entonces cuando lanzan catapultas con comida al interior de las murallas, cual caballos de Troya van a ir forjando en los habitantes una actitud de rechazo hacia su rey y sintiendo la simpatía del Cid a quien se presenta

como libertador. Una vez preparado el terreno el héroe deberá tomar por la fuerza la ciudad, ayudado de la revuelta que ha favorecido.

“En algún momento será necesario usar la fuerza para abrirse paso hasta el corazón de la caverna más profunda. Para ello, el héroe tendrá que vencer su propia resistencia y sus temores mediante un violento acto de voluntad” (VOGLER, 2002: 187)

5.9.1.El mito de Deméter y Perséfone

Desde la perspectiva masculina hemos dicho que este pasaje representaba a la mujer como tentación agrupando todo aquello que puede hacer vacilar o recaer al héroe. Sin embargo, si nos colocamos en la perspectiva femenina se aprecia una estructura paralela al del mito griego de Deméter y Perséfone. Al igual que en la vida real, muchas jóvenes necesitan desprenderse de sus raíces maternas y de su hogar para completar el proceso de individuación del personaje. De nuevo el hombre, personificado en el rey es el que arranca a Jimena de los brazos de su madre, puesto que ya ha completado el proceso de integración de lo femenino despreciado. Es una imagen similar al mito de Deméter y Perséfone. La Diosa-Madre y la Diosa-Hija representadas en la Abadesa y Jimena cogidas del brazo, frente a Alfonso VI con la máscara del dios Hades para llevarse a Jimena y sus hijas al inframundo, o lo que es lo mismo, los oscuros calabozos.

Estas recaídas se convierten en cíclicas al igual que los ritmos de la luna o los altibajos emocionales (arquetípicamente femeninos) frente a linealidad de la racionalidad asociada a la energía masculina. Siguiendo el recorrido descrito por Murdock en la ilustración 3 y tras haberse producido el *hieros gamos* se continua el viaje pero en otras circunstancias porque el personaje de Jimena ya ha experimentado cambios. Es una nueva separación de lo femenino con la consiguiente búsqueda de sus antiguos aliados (el conde Ordóñez) para finalmente producirse esta nueva iniciación y descenso que permita una resurrección posterior a la vida.

Si en la primera caída, la heroína necesitaba desprenderse del aspecto negativo de la masculinidad para reunirse de nuevo con su parte femenina, la que prima en ella desde su nacimiento, ahora tiene que volver a descender para poder reunirse con el arquetipo masculino que la ayudará a tener cualidades típicamente masculinas positivas “extrovertida, racional, ordenada y dispuesta a prestar su apoyo” (MURDOCK, 1999: 142).

Es aquí en las profundidades del calabozo, donde está en contacto con una muerte aparente de la protagonista. Posee las características del *vientre de la ballena* que describe Campbell. La mujer y sus hijas se encuentran en el subsuelo luchando por volver a la superficie. Está, de nuevo en el mundo subterráneo, pero en esta ocasión la Sombra no se apodera de ella. Logra superar esta prueba

gracias a un hilo invisible que une a los dos amados. Ella pide ayuda a su pretendiente y Rodrigo es capaz de renunciar a Valencia por su mujer.

“El hilo de Ariadna constituye un potente símbolo del amor de la conexión casi telepática que vincula a las personas que mantienen una relación especial intensa” (VOGLER, 2002, 202)

Se trata de un objeto que no se ve pero que actúa como amuleto para la heroína para poder salir de los calabozos donde se encuentra y volver a la superficie. Es la prueba final que tiene que superar Jimena. Si el primer descenso le sirvió para aprender la lección, en esta ocasión le permite recordar lo aprendido y no actuar igual por lo que el personaje ha cambiado por completo.

5.10 NOVENA ETAPA: LA RECOMPENSA

Este es un periodo de distensión y de descanso después de haber derrotado a un vasallo del villano. La celebración implica una marcha triunfal por Valencia. Esta entrada triunfal recuerda a los últimos momentos de la vida de Cristo cuando entra en la ciudad de Jerusalén. El objeto de la recompensa es la corona de la ciudad. Algo poco frecuente es que el héroe renuncie al premio para ofrecérselo a su superior: el rey de Castilla. Se trata del último umbral que debe atravesar y que separa el segundo del tercer acto. Es por esto, que la escena se desarrolla en un arco de herradura, la puerta del palacio del emir de Valencia.



Ilustración 37: Rodrigo obtiene la recompensa de su viaje en medio de una gran celebración y al borde de cruzar el último umbral hacia el tercer acto simbolizado por la puerta.

La estructura mítica de esta etapa se la denomina epifanía. Una vez que el protagonista ha triunfado la gente de su entorno se deja iluminar por su heroicidad y pueden salir de ese mundo de tinieblas. Es lo que ocurre con el rey Alfonso cuando le presentan la corona que ha ganado el Cid para él. Como si de la estrella fugaz que vieron los Magos de Oriente, este objeto se convierte en una llamada a la aventura para el monarca que abandona la influencia de la sombra Urraca para ir a “adorar” la divinidad adquirida por Rodrigo.

“La fiesta de la Epifanía, que la iglesia católica celebra el 6 de enero, conmemora el momento en el que los tres ancianos y sabios magos de Oriente descubrieron la divinidad de Cristo. Una de las recompensas que derivan de sobrevivir a la muerte es que los demás también son capaces de percibir y apreciar que el héroe ha cambiado”. (VOGLER 2002:219)

La epifanía también se puede asociar con los baños de masas que aparecen en la película donde todo el pueblo clama al unísono “Cid” como así sucede mientras el héroe renuncia a la recompensa

y cuando tiene que renunciar a su esposa. Allí en las puertas del pajar le aguarda otra multitud que bien se asemeja con la adoración que el niño Jesús recibió en tan humilde lugar.

5.11. DÉCIMA ETAPA: EL CAMINO DE REGRESO

En muy pocas ocasiones los héroes se quedan en el mundo especial en el que ha estado durante el segundo acto y deciden volver al mundo ordinario para compartir los nuevos conocimientos adquiridos con las personas de su comunidad. Sin embargo, en esta ocasión se produce un hecho innovador, diferente a los dos anteriores y es que el mundo ordinario va hacia donde se encuentra el héroe. Éste es el caso de personajes que estaban con él en el primer acto, en Castilla y vuelven a su lado en el último. Es el caso de Jimena y sus hijas, Alfonso VI o el conde Ordóñez para crear una estructura simétrica o circular.

Es un momento propicio para representar las escenas de contraataque de la sombra herida, que ha perdido a uno de sus hombres y quiere vengarse del héroe. Se trata de un duro golpe que asesta las neurosis cuando están a punto de ser eliminadas por completo. Antes de ser vencida saca toda su fuerza para intentar que el héroe recaiga.

“Asimismo, a veces ocurre que un pez gordo quiere vengarse por haber perdido a uno de sus hombres. Una fuerza vengativa resulta peligrosa porque puede propinar un duro revés a la fortuna del héroe hiriéndolo o matando a uno de sus cohortes”. (VOGLER, 2002: 228)

Es por esto que en respuesta a la toma de posesión de Valencia, el villano captura a un aliado de Rodrigo, el conde Ordóñez y lo mata permitiendo a dicho personaje despedirse mediante un acto heroico: una profesión de fe en el Cid y una inmolación por su causa en donde ha depositado toda su confianza al estilo de los mártires por la divinidad en la que creen.

Además en este momento Rodrigo está concienciado de la gran importancia de la siguiente etapa y de la magnitud de lo que está en juego, que ha ido en progresivo aumento durante todo el filme. Así se lo hace saber a Jimena, en un momento de búsqueda de motivación ya que “han alcanzado un estatus de confort que deben abandonar, bien por voluntad propia, bien apremiados por fuerzas externas.” (VOGLER, 2002:226)

<Rodrigo: Lo sé, lo sé estos son los peores momentos, cuando el enemigo no tiene forma.
Jimena: Tú lo has vivido cientos de veces. Quisiera saber ¿de dónde puedes sacar el valor?
Rodrigo: Ni yo mismo lo sé. Llegado el momento cada guerrero debe buscarlo en sí mismo.
Ven esta es la batalla que tanto hemos esperado, la última batalla. Cuando la ganemos vendrá la paz.>

5.12. UNDÉCIMA ETAPA: LA RESURRECCIÓN DE RODRIGO

La diferencia entre esta última odisea y las otras correspondientes al cerco de Zamora, el matrimonio místico o la toma de Valencia es el número de personas a las que afecta. Aquí está en juego España entera (e incluso el mundo entero como así afirma Ben Yusuf al principio de la película) que puede quedar bajo el completo dominio de un bando o de otro. Vogler aconseja que en este momento sea el protagonista quien actúe solo ante el peligro configurando un héroe activo pero recibe la ayuda de Alfonso VI en el último momento.

“El héroe puede recibir una ayuda inesperada, pero siempre es preferible que él sea el único protagonista de la acción decisiva, quien amedrente a la muerte o a la sombra.” (VOGLER, 2002:236)

Este clímax tiene influencias del western cuando la dualidad imperante se radicaliza y estalla en la batalla final en un duelo a muerte. Este enfrentamiento posee ciertos elementos que permiten sobrexagerar si cabe el momento culminante. Los ejércitos de Ben Yusuf avanzan por la arena en dirección a Valencia en una marcha interminable llena de un reoble de tambores. La labor de montaje es importante alternando continuamente los planos de un bando y el otro para alargar la escena. A continuación se produce un encuentro más cercano con la muerte que en la odisea.

“El protagonista suele resultar herido o puede resbalar y perder el equilibrio; y a menudo parecer que va a morir, exactamente igual que durante la odisea suprema”.(VOGLER, 2002: 237)

En el clímax le clavan a Rodrigo una flecha en el lado izquierdo del pecho correspondiente a la zona del corazón. Gracias a ella realiza el sacrificio heroico consistente en mandar que no se le arranque la flecha, puesto que, la operación es arriesgada y podría morir. En vez de intentar reponerse, sabe que el tiempo corre en su contra y prefiere vivir lo poco que le queda dando su vida para vencer al ejército almorávide y evitar así la catástrofe tanto para los aliados del Cid como para los espectadores. Se trata de un acto de amor hacia sus correligionarios representado en ese corazón traspasado.

Como muestra de esa unión que hace que el hombre y la mujer sean uno Jimena va a sentir lo mismo que su marido. Aunque ella se quede en la retaguardia de la batalla sus cambios de vestuario apoyan las etapas de muerte y resurrección a las que se enfrenta Rodrigo en plena batalla. Pasa del blanco en la noche pacífica al negro cuando llega el nuevo día y comienza la batalla.

5.13. DUODÉCIMA ETAPA: EL RETORNO CON EL ELIXIR

Se produce un cambio brusco en los protagonistas. La antigua Jimena lloraría ante la pérdida de su amado y se sumiría en una gran desesperación como aquel momento en el que se tiene que

separar de su marido antes de finalizar la primera parte. Sin embargo, ahora acepta con resignación el destino que le espera a Rodrigo sabiendo que forma parte de un cometido superior.



Ilustración 38: Contrapicado que acentúa la divinidad del Cid con el reflejo del sol.

Por otro lado la transformación que muestra el largometraje, en la última etapa, en la figura de Rodrigo se observa en el aspecto externo donde el blanco en su armadura simboliza la función purificadora del guerrero, una forma de purgar todos los enfrentamientos que se han producido a lo largo del filme y los impulsos bélicos para dejar paso a la experiencia y la sabiduría que ha ido adquiriendo en su viaje heroico. La transformación se ha completado y ahora es más que un simple individuo con sus defectos y carencias, es la perfección, una

divinidad encarnada acentuada por el rayo de luz de la ilustración 38. En este momento de apoteosis espiritual se escuchan sonido de órgano mientras el narrador afirma:

<Narrador: Y así, Rodrigo Díaz de Vivar, llamado el Cid, cruzó las puertas de la historia y entró en la leyenda>.

La película presenta a un héroe trágico que parece morir en la última batalla justo después de haber vencido a su villano. La resurrección viene después de la mano de los espectadores que le evocan en sus mentes y recuerdan la lección que ha enseñado la película. En este caso, se trata de la constancia, y de la fidelidad en todos los aspectos. Estas enseñanzas son el elixir que el héroe trae al público desde el otro lado de la pantalla.

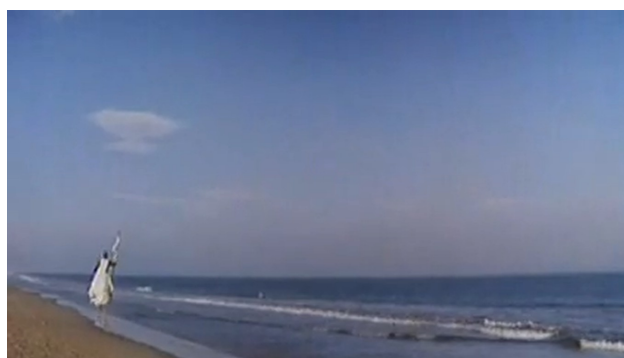


Ilustración 39: El Cid, a caballo, sale de escena como héroe legendario

Por último si recurrimos a la estructura se observa un final circular donde todos los asuntos han quedado resueltos aunque aquí no podemos aplicar el título de “final feliz” sino más bien el de final trágico”. En él se ve al protagonista marchar hacia a lo largo de la playa al borde del mar que simboliza la muerte. Si recordamos la entrada a escena de Rodrigo lo hizo a pie pero ahora se va a caballo. Si al principio entraba como el Mesías el esperado, ahora sale como el Salvador.

6. CONCLUSIONES

- ♦ La película de *El Cid* es **más** que una **hagiografía** ya que posee claras reminiscencias hacia la figura de Cristo. La recreación cinematográfica de Rodrigo construye una simbólica identificación con la figura del Caudillo. Era presentado como un héroe civil y cristiano puesto que la Iglesia y el Estado estaban unidos. El inconsciente colectivo sugiere por un lado que a la hora de escoger una imagen o un formato para presentar a Rodrigo se va a recurrir a imágenes cristianas profundamente arraigadas en la Dictadura³⁵ y por otra, nos indica que la sociedad española de 1961 necesitaba de héroes. En momentos de crisis³⁶ es preciso el surgimiento de héroes que unifiquen, puesto que, el cometido final del protagonista es superar las barreras que dividen las dos Españas y actuar como instrumento de comunión.
- ♦ La recreación de la Edad Media, por parte de los autores de la obra responde a cómo era visto desde la perspectiva de los años 60, una Edad Media idealizada, con castillos y murallas sin importar su origen temporal o su estilo arquitectónico: románico o gótico. Con respecto al exótico arte árabe realizan una mezcla de los principales monumentos más conocidos de Al-Ándalus como la Alhambra de Granada, la Giralda o la mezquita de Córdoba. La intención era hacer una **película verosímil**, no verista porque no se trata de una película histórica, sino más bien un largometraje de aventuras, ambientado en un tiempo histórico.
- ♦ El hecho de reflejar dos viajes del héroe paralelamente como son el de Rodrigo y Jimena, además de servir de reclamo para atraer al público masculino y femenino, provoca un excesivo alargamiento del discurso fílmico así como la creación de **redundancia** puesto que ambos héroes van a coincidir en un gran número de etapas y van a pasar por los mismos estados de desaliento o euforia.
- ♦ El **viaje heroico** de la mujer está presente en el filme, sobretodo en la primera mitad. Sin embargo, no termina ahí ya que en la segunda mitad se vuelven a relatar las mismas etapas de separación o descenso, iniciación y reintegración con resultados diferentes lo que indica un proceso de transformación continua del personaje. Al contrario que en el caso de Rodrigo, quien sigue de forma más lineal el proceso descrito por Vogler, la mujer tiene un recorrido más cíclico y basado en la dualidad como indican sus continuos cambios de vestuario del blanco al negro que entroncan a Jimena con las diosas lunares, además de reafirmar las dos caras de la mujer. Con ello, se pueden establecer distintos matices de

³⁵Hay que recordar que la religión que profesaba Samuel Bronston era la católica.

³⁶Crisis: proviene del griego κρίσις y significa separación de algo o de alguien.

género en los procesos que ambos sexos desarrollan para su transformación en héroes, que describen las películas.

- ◆ Del anterior punto se deriva que el **proceso de conversión** que hace la mujer a lo largo de la película es mucho mayor al de Rodrigo cuyos defectos, necesarios para conectar con el público y hacer de él alguien más humano y cercano, son escasos y están muy maquillados. De ahí, que no exista un claro mentor que acompañe al protagonista durante la película porque simplemente no lo necesita (como así se da a entender) al contrario que la mujer quien necesita alguien más fijo para su conversión. Una vez más Rodrigo conecta con Cristo, pues al igual que él no tuvo el arquetipo del mentor o de maestro, ni siquiera, sus padres actúan como tal en algún pasaje bíblico.
- ◆ La cuestión de la **perspectiva** es de vital importancia, puesto que todos los personajes pasan por las etapas del viaje heroico. El villano es un héroe a la inversa ya que todos los triunfos de este personaje serán derrotas para el protagonista. En el caso de otros intérpretes secundarios solo se muestran parte de sus recorridos que coinciden tangencialmente con el de Rodrigo y Jimena. Por ejemplo, la llamada a la aventura en el conde Ordóñez se produce de la mano de la mujer en los calabozos, o esta misma etapa se escenifica en Alfonso VI mediante una revelación onírica.
- ◆ El objeto semiótico, en este caso, no lo constituiría ningún ser humano ya que queda sustituido por la **apoteosis espiritual**. La recompensa última que consiguen los héroes, en la fase final del retorno con el elixir, es separarse del resto de los mortales para sobresalir como una divinidad como así refiere el origen etimológico de la palabra (*apo-* aparte y *theos* dios). En el caso del protagonista masculino este momento es más evidente hacia el final donde suena música de órgano en la banda sonora, un sonido muy espiritual. Es como si se completase el proceso de canonización del "buen vasallo" Rodrigo que no se pudo llevar a buen término. En el caso de la mujer se ensalza la maternidad una característica que se convierte en la recompensa de Jimena y que va modelando a esta heroína. La panacea de la fidelidad (en el caso masculino) y de la maternidad (en el femenino) serán los objetos que consigan ayudados por sus aliados y enfrentados a sus enemigos. Sin embargo, esto no exime para que en alguna ocasión (muy escasa) Jimena sea tratada como objeto o moneda de cambio.

6.1 POSIBLES LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

En este apartado se proponen una serie de líneas para trabajos futuros, enmarcadas dentro dos grandes áreas de estudio. La primera está orientada hacia el patrimonio y se centra en los posibles escultores, pintores o literatos que se hayan podido inspirar en la imagen del Cid que desprende la

película o que hayan difundido una efigie del héroe castellano similar a la que se proyecta en el filme. En este mismo marco, estudiar el patrimonio que difunde la película a través de sus decorados: tanto arquitectura como pintura y escultura teniendo en cuenta los anacronismos y los sincronismos.

Por otra parte, teniendo en cuenta el patrimonio inmaterial de la comunicación realizar un estudio temporal sobre la evolución de las estructuras míticas que se activan en el arquetipo de la heroína hasta la actualidad, puesto que, *a priori*, se atisba que va a estar marcada por una redefinición constante de este personaje motivado por los cambios sociales, políticos o culturales que se han producido.

En último lugar, cabe aclarar que el propósito de este trabajo es que sea un primer acercamiento a un tema que se podría tratar de desarrollar a lo largo de los próximos años en lo que pretende ser un estudio de mayor amplitud, mediante un recorrido de la figura del héroe castellano a través de la industria cinematográfica desde los primeros intentos del cine mudo hasta los posibles remakes y re-adaptaciones que hagan de esta figura en el cine, teniendo en cuenta las diferencias culturales que se encargan de reinventar y moldear a un héroe que ya había comenzado el proceso de ficcionalización en la Península en el siglo XII. En base a ello, es posible que no se hayan podido aclarar todas las cuestiones que puedan plantearse a la hora de abordar un trabajo tan amplio, no obstante sí que se ha tratado de dejar puertas abiertas al debate y a la discusión.

7. BIBLIOGRAFÍA

BARRIO BARRIO, Juan Antonio. (1999). El Cid de Anthony Mann, a través del cine histórico y la edad media. En: UROZ, José. (ed.). *Historia y cine*. San Vicente del Raspeig (Alicante): Publicaciones Universidad de Alicante, p. 268-305

BASINGER, Jeanine. (2007). *Anthony Mann*. Middleton: Wesleyan University Press.

BIEDERMANN, Hans. (1993). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Paidós.

BREEN, Myles; FARRELL Corcoran. (1982) *The myth in the discourse*. Encuentro Anual de la Central States Speech Association, Milwaukee, 15-17 de Abril [en línea]. En Education Resources of Information Center (www.eric.ed.gov)

BURKE, Ken. (1992). Mythical Structures in Community Vision. *Encuentro Anual de la Central States Communication Association*, Cleveland, 9-12 de Abril [en línea]. En Education Resources of Information Center (www.eric.ed.gov)

CAMPBELL, Joseph. (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Hernández, Luisa Josefina (trad.) México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 241 p.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. (1991). *El poder del mito*. Aira, César (trad.). Barcelona: Emecé Editores, 314 p. Colección Reflexiones.

CAMPBELL, Joseph. (2008). *Pathways to Bliss: Mythology and Personal Transformation*. Novato, California: Read How You Want, 324 p. The Collected Works of Joseph Campbell.

CATOIRA, Loreto B. (Julio-Octubre 2008). Identificaciones trasatlánticas con el mito de El Cid: políticos, artistas y patriotas sureños. *Espéculo*. Nº 39, Universidad Complutense de Madrid.

CIRLOT, Juan. Eduardo. (2006). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela

CORLISS, Richard.(2007) “DVD Conquer: El Cid (1961)” [en línea], *Time* (Consulta: 29/04/2012).

DE ESPAÑA, Rafael. (1995). "Franco después de Franco". *Revista Film-Historia*. Vol. V. Centro de Investigaciones Film-Historia. Universidad de Barcelona. p. 201

ELORZA, Antonio. (1999). "Sobre la naturaleza del franquismo". *El franquismo, el régimen y la oposición* actas de las IV Jornadas de Castilla-La Mancha sobre Investigación en Archivos : Guadalajara, 9-12 noviembre 1999. Vol. 2. ANABAD, Castilla-La Mancha.

FRANKEL, Valerie. E. (2010) *From girl to goddess: the heroine's journey from myth and legend*. Jefferson, Carolina del Norte: Mc Farland & Co. 366 p.

GERRIG, Richard J, ZIMBARDO, Philip G. (2005). *Psicología y vida*. Madrid: Pearson Education

GÓMEZ ISA, Felipe. (2006) El marco legal de la represión en la Dictadura franquista. *El derecho a la memoria*. Zarautz: Alberdania

GÓMEZ MORENO, Ángel. (2010). El Cid y los héroes de antaño en la Guerra Civil de España. *Ehumanista*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

JUNG, Carl. G. (2002). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Madrid: Trotta. 512 p. Colección Obras Completas de Carl Gustav Jung.

LANOUILLE, Éloïse. (Octubre 2007). El Cid de Anthony Mann o la difícil conciliación entre culturas. *TINKUY: Boletín de investigación y debate*. Nº 5, Universidad de Montreal. p. 51-59

LOSADA, Miguel y MATELLANO, Víctor. (2009) *El Hollywood español* Madrid: T&B Editores.

LOSADA, Miguel y MATELLANO, Víctor. (2011). *El Cid. Edición especial 50th* Madrid: T&B Editores

MALINOWSKI, B. (1993). *Magia, ciencia y religión*. Pérez Ramos, Antonio (trad.) Barcelona: Planeta-Agostini. 107 p.

MAY, Rollo. (1991) *La necesidad del mito: la influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Botella García del Cid, Luis (trad.). Barcelona: Paidós, 297 p.

MURDOCK, Maureen. (1999) *El viaje heroico de la mujer: Etapas y claves del proceso femenino*. Madrid: Gaia. 186 p.

NEILA, Carlos M. (2011) El matrimonio, rito de paso del ciclo de la vida en el siglo XX en Brozas (España). *ETNICEX.: revista de estudios etnográficos*. Cáceres: Asociación Profesional Extremeña de Antropología (APEA) nº 2. p. 174.

NORTHUP, Leslie. A. (2006). Myth-Placed Priorities: Religion and the Study of Myth. *Religious Studies Review*. Houston: Rice University. Vol. 32, nº 1 p.5

ORTIZ HERAS, Manuel. (2006). Mujer y dictadura franquista. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*. Apostadigital.com Nº 28

PAYO HERRANZ, René J. (2007) La creación de una imagen. Iconografía cidiana de la Edad Media a la Ilustración. *El Cid: del hombre a la leyenda*. Juan Carlos Elorza (coord.). Valladolid: Junta de Castilla y León y Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

PECCATTE, Patrick. (6 de Diciembre de 2011). Les références visuelles à la Tapisserie de Bayeux dans la culture populaire. Mensaje publicado en culturevisuelle.org/dejavu/1068 [en línea]

PÉREZ FERRERO, Miguel (10 de Diciembre de 1960). El Cid de Huidobro para Douglas Fairbanks. *ABC. Edición de Andalucía*. p. 53.

PEÑA PÉREZ, F. Javier. (2000). *El Cid: Historia, Leyenda y Mito*. Burgos: Dos Soles. 341 p. Colección Dos Soles-Historia.

PEÑA PÉREZ, F. Javier. (2003). *Mitos y Leyendas. Historia y poder: Castilla en sus orígenes y en su primer apogeo (siglos IX-XIII)*. Burgos: Universidad de Burgos. 93 p. Lección inaugural del curso 2003 – 2004.

PEÑA PÉREZ, F. Javier. (2009). *Mío Cid el del Cantar: Un héroe medieval a escala humana*. Madrid: Sílex. 222 p. Serie Historia.

PRENTICE, Penelope. (1992) Tell Me a Story, I'll Never Forget or Deconstructing Traditional Narrative Plot/Myths to Challenge the Ethics of Conflict. *XXIII Encuentro anual del College English Association. Pittsburgh, 27-29 Mar.* [en línea]. En Education Resources of Information Center (www.eric.ed.gov)

PRESTON, Paul. (1999) "De Franco al rey". En: AGÍS VILLAVARDE, Marceliano. Conferencias do Foro Universitario. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicaciones.

REYERO, Carlos (2007). Siete llaves para reabrir el sepulcro del Cid. Lo cidiano en las artes: de Goya a Dalí. *El Cid: del hombre a la leyenda*. Juan Carlos Elorza (coord.). Valladolid: Junta de Castilla y León y Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

RUIZ VALDERRAMA, A. (4 de Enero de 1962). Solemne estreno de "El Cid" en Burgos. *Diario de Burgos*. p. 5.

SEMPERE, Isabel. (2010) La recreación de la biografía en el cine de Samuel Bronston. El caso de la preproducción de El Cid. En *La biografía filmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*. Gloria Camarero (ed.). Madrid: T&B editores

VALDEÓN, Julio. (2004) La desmitificación de la Edad Media. En: *Miradas a la historia. Reflexiones historiográficas en recuerdo de Miguel Rodríguez Llopis*. José Antonio Gómez y María Encarna Nicolás (coords.) Murcia: Universidad de Murcia, p. 32

VAN GENNEP, Arnold. (2008). *Los ritos de paso*. Aranzadi, Juan (trad.) Madrid: Alianza Editorial. 139 p.

VOGLER, Cristhoper. (2002). *El viaje del escritor: las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Barcelona: Robinbook. 368 p.

WALSH, Susan. (2010). Female archetypes, and the men who loved them. En: Hooking up Smart www.hookingupsmart.com [en línea]

WALSH, Susan. (2010). Is social dominance prerequisite for female attraction?. En: Hooking up Smart www.hookingupsmart.com [en línea]

WEINER, Jack. (2001). *El poema de Mío Cid: el patriarca Rodrigo Díaz de Vivar transmite sus genes*. Kassel (Alemania): Edition Reichenberger. Colección Estudios de Literatura.

Gran Enciclopedia Larousse, Barcelona: Planeta. 1997, Vol. 15. p. 7363 – 7364.

Historia Universal de la Pintura, Barcelona: Espasa Calpe et Planeta de Agostini, Vol. 6. p. 164

8. ANEXO I: DOSSIER DE PRENSA

1. Revista *Blanco y Negro*. 28 de Enero de 1961
2. Portada. *Diario de Burgos* 28 de Diciembre de 1961.
3. Carta de Madrid. *Diario de Burgos*. 28 de Diciembre de 1961.
4. *Diario de Burgos*. 2 de Enero de 1962.
5. *Diario de Burgos*. 3 de Enero de 1962.
6. *Diario de Burgos* 4 de Enero de 1962.
7. *Diario ABC. Edición Andalucía*. 10 de Diciembre de 1960.



BLANCO Y NEGRO

Sofía Loren (Doña Jimena) concluye
el martes su intervención en "El Cid"

REPORTAJE EN COLOR DE LA PELICULA

MADRID, 28 DE ENERO DE 1961
N.º 2543 ● 15 PESETAS



ABC



Una admirable actitud de Jimena (Sofía Loren) en el calabozo, prisionera con sus dos hijas gemelas (encarnadas en el "film" por Paloma y Lolita Vergara, hijas de un zapatero madrileño), mientras el Cid batalla valientemente contra los moros.

CINE EL CID GANA NUEVAS BATALLAS EN LOS CAMPOS DE ESPAÑA

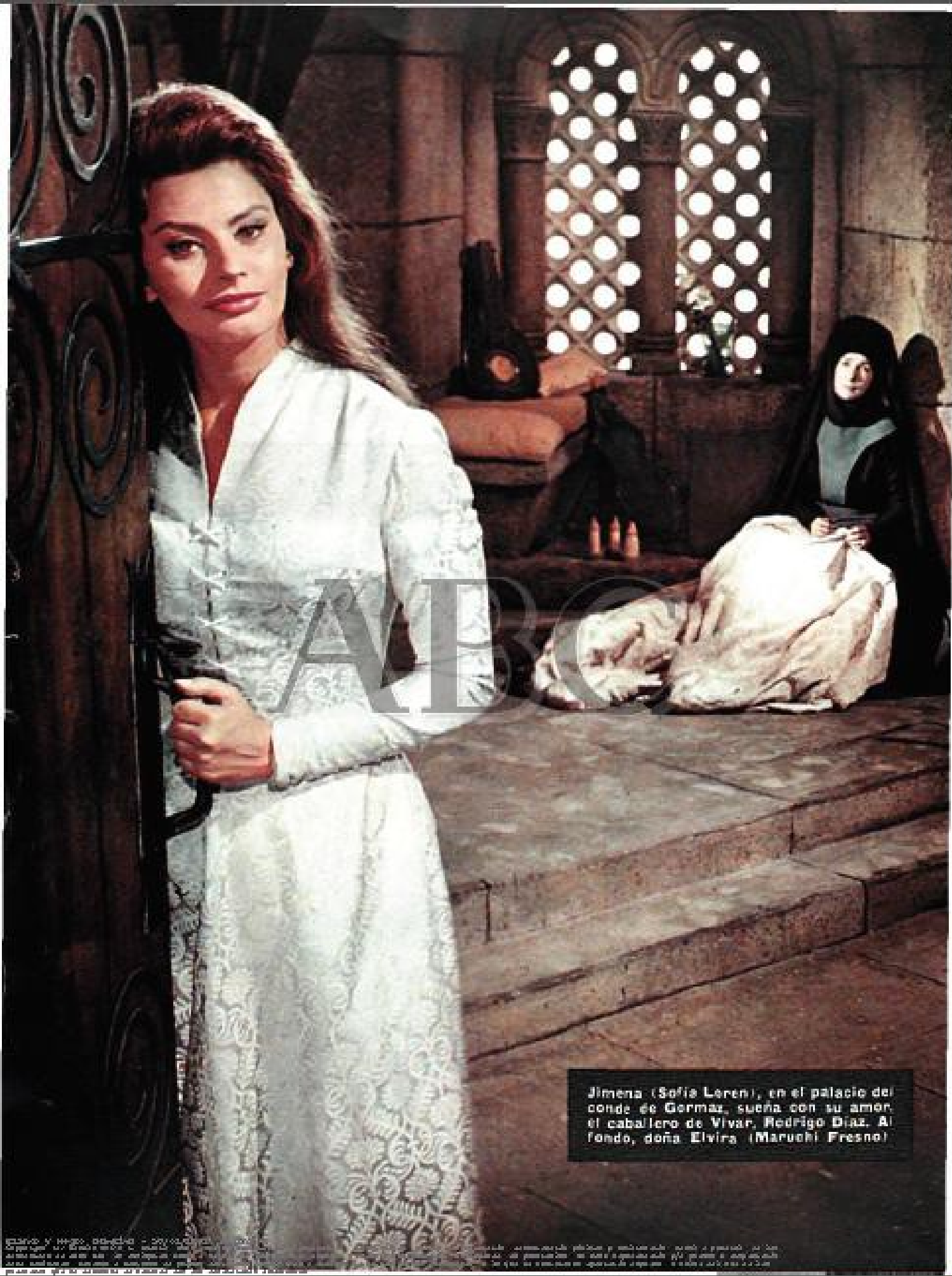
Charlton Heston y Sofía Loren encarnan al Campeador y a Jimena, su esposa, en la histórica y espectacular película que está dirigiendo actualmente Anthony Mann

CUANDO tratamos de elegir a alguien que emprenda una tarea ligante, ardua, erizada de dificultades, decimos que "es más valiente que el Campeador", y nunca mejor aplicado este calificativo que a Bronston, ese Samuel Bronston, ya un poco maestro, que parece haberse especializado en el cine histórico y monumental y que, después de haber producido en España "John Paul Jones" y

"Rey de reyes", se decidió a realizar nada menos que la biografía cinematográfica de Rodrigo Díaz de Vivar, el auténtico Campeador, héroe máximo de la épica española. Como en esta clase de empresas el dinero ha de ir por delante, se calculó para la película un presupuesto inicial de siete millones de dólares, que traducidas a pesetas dan la bonita cantidad de 420 millones. Y si en principio esta cifra, que macra y aturde, nos parece

FOR GUILLERMO BOLIN

Blanco y Negro estándar - 25/02/1961, página 26
Copyright © 1960 por S.A. Editorial Novela. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de esta obra, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o transformación, impresión o rotulación de ejemplares, o directa o indirectamente fotográfica, a la que se sujeta toda explotación expresiva o de

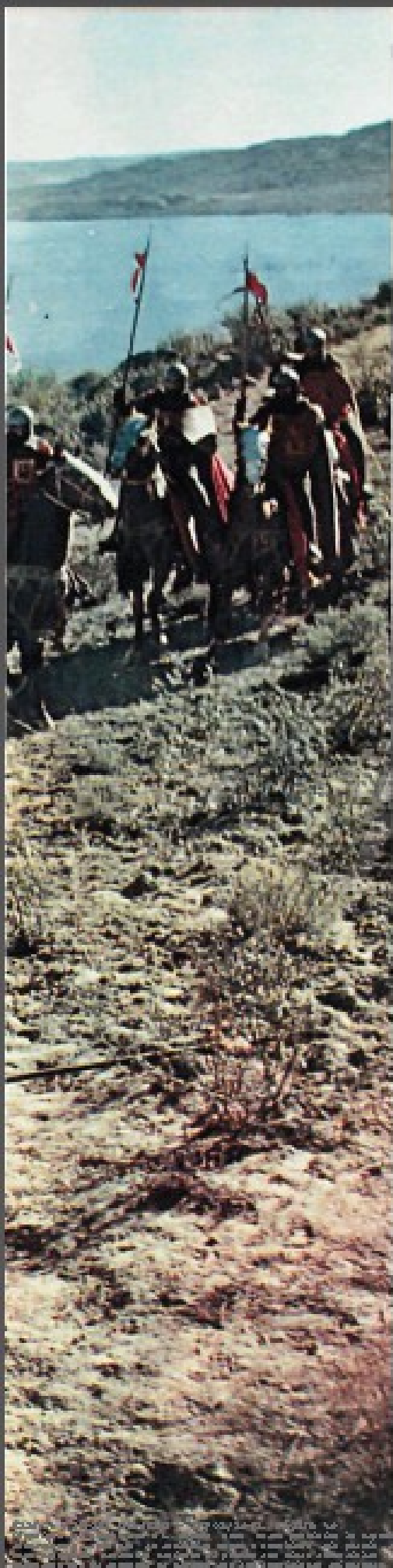


Jimena (Sofía Loren), en el palacio del conde de Gormaz, sueña con su amor, el caballero de Vivar, Rodrigo Díaz. Al fondo, doña Elvira (Maruchi Fresno)

Elvira y Hugo, después de su boda...

...y el conde de Gormaz...





Frontera de Castilla y León. El Cid (Charlton Heston) lucha contra trece caballeros castellanos que se llevaban prisionero al Rey Alfonso VI (John Fraser) y pone a éste en libertad.

El Rey Ramiro de Aragón (Gerard Tichy) y su caballero don Martín (Christopher Rhodes) llegan al Palacio Real de Burgos a exigir del Rey Fernando I la ciudad de Calahorra, sobre la que alégan derechos.

ABC

El Cid cabalga sobre Babieca por los campos de Castilla.





Rodrigo Díaz (Charlton Heston) solicita del Rey Fernando, en presencia de la corte, el privilegio de defender en combate singular el honor de Castilla frente a las pretensiones aragonesas sobre Calahorra.

Preparativos del banquete de bodas. Anthony Mann (director) da sus órdenes en presencia de Sofia Loren (doña Jimena) y Massimo Serrato (Alvar Fañez).



nos enseña el último trabajo firmado por él y publicado en "La Osa".

Encarna a García Ordóñez, mortal enemigo del Cid, que, como se sabe, es en el "film" Charlton Heston, el más reciente de los "Ben-Hur", que, refiriéndose a su trabajo en esta película por la que le fué otorgado un "Oscar", afirma: "Un actor puede considerarse afortunado si, al menos una vez en diez años, actúa en un papel que deje impreso en los espectadores."

Con la esperanza de que antes de que se cumplan otros dos lustros se vuelva a repetir la buena suerte, vino a España para interpretar el papel principalísimo de "El Cid" y para ello estudió a fondo su personaje y cuanto sobre él se escribió, para identificarse espiritualmente con el que él califica de "gran guerrero y gran líder, hombre de profunda fe y humildad".

En cuanto a la caracterización física, pueden estar tranquilos los que se escandalizaron al ver las primeras fotografías del "film": el Compendio totalmente afutado.

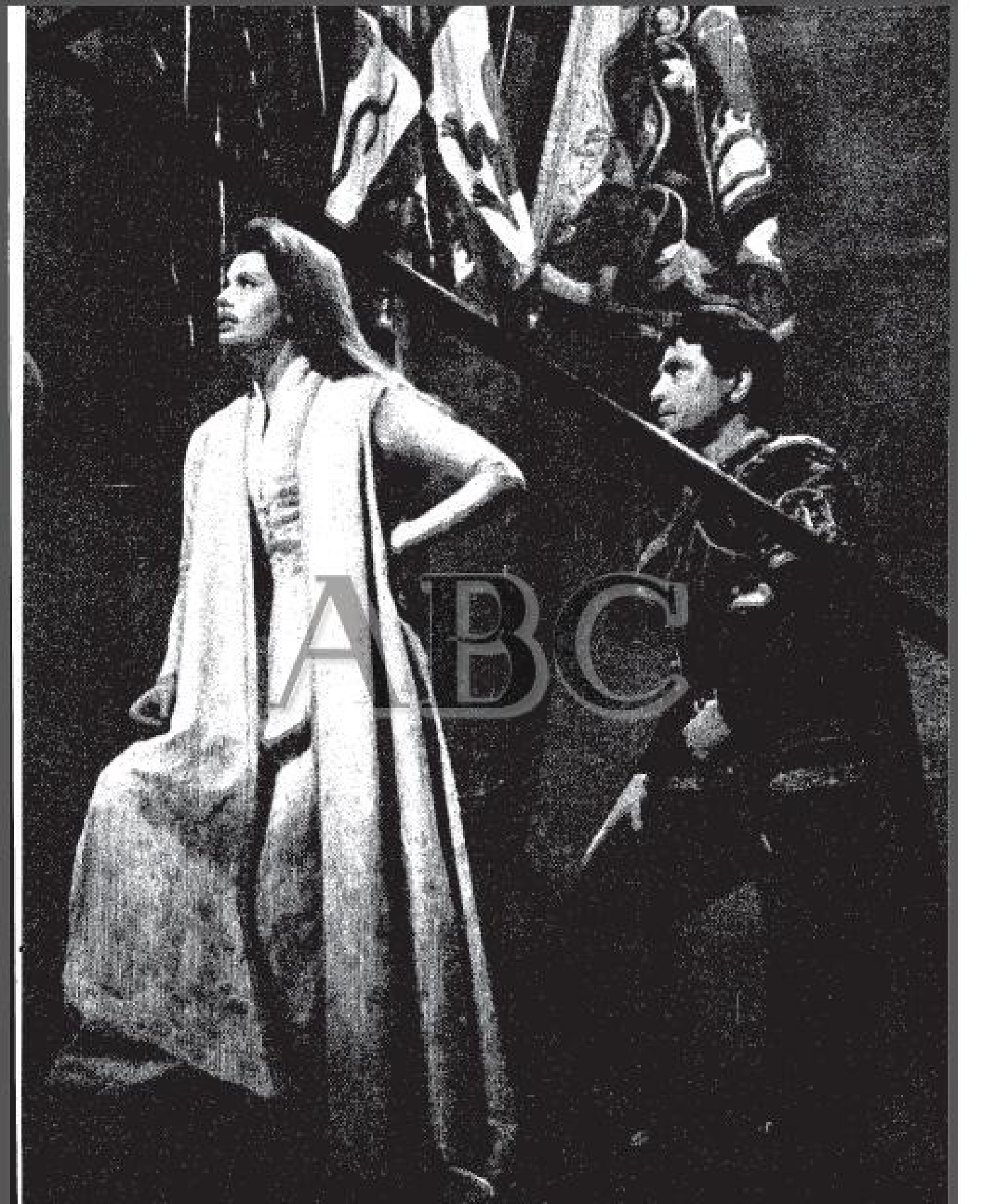
"Cutando están a Mía Cid -- cuantos ha en la Cort; -- la barba que avió luenga -- a presa con el cordón; -- en sus aguilamientos -- bien semeja varón."

Pero Heston --si no es los canchinos-- llevará más tarde barba florida, aunque, claro está, no tan abundante como la de la magnífica estatua que Juan Cristóbal modeló para Burgos. Sólo durante su juventud, en "sus mocedades", el Cid mostrará su rostro libre enteramente de pelo.

En cuanto a doña Urraca, desde luego, no sería tan encantadora, como su intérprete actual, Genevieve Page, artista francesa que ya en España trabajó en "Un hombre en la red", con Edmund Purdom, si la memoria no nos falla. Pongamos junto a este "poker" de "ases" otro de "reyes": John Fraser --"Alfonso"--, Gary Raymond --"Sancho"-- y Raf Truman y Gerard Tichy --"Don Fernando" y "Don Ramiro"--, y añadámosle otros buenos artistas, como Andrew Craskshank, en el "Conde de Gormaz"; Maruchi Fresno, en "Doña Elvira"; Virgilio Teixeira, en "el Emir linés", y tendríamos una idea del reparto, en el que hay todavía papeles

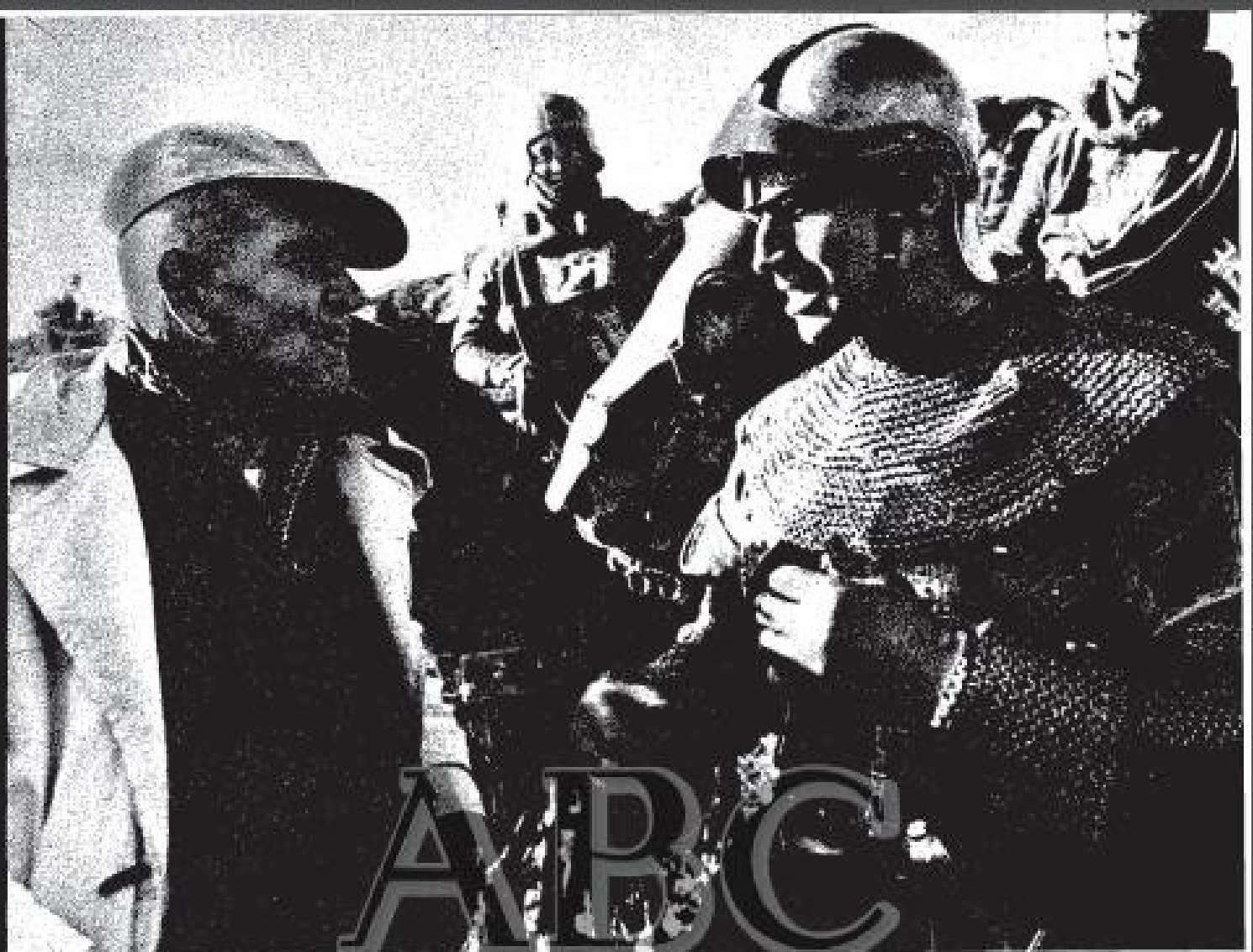
El realizador Anthony Mann da instrucciones a Sofía Loren y a Raf Vallone en una escena que se desarrollará en una escalera ornada con banderas y estandartes, inspiradas en la heráldica del siglo XI y que confeccionó, en Madrid, Maciek Piotrowski, antiguo decorador del famoso Covent Garden.





ABC

Blanco y Negro Editorial - 23/01/1971. España. 47. No se permite la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de este texto o imágenes, ni su transformación o modificación, sin expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su reproducción y uso en Internet. Queda permitida la reproducción en formato electrónico de este texto, en la única forma y bajo el control de cada titular de un derecho de autor, con fines exclusivamente académicos o de investigación, y siempre que el titular de los derechos de autor haya sido informado de tal hecho de acuerdo con las condiciones existentes.



Yakima Canutt, que dirige las escenas bélicas del Cid, charla y bromea con Charlton Heston, su protagonista, que se dispone a entrar en liza. Canutt es el artífice de la carrera de carros de la película "Ben Hur".

sin adjudicar. Incluso se habla de Orson Welles para uno de ellos.

José Luis Peña, jefe español de Prensa de la película, me cuenta a grandes rasgos, poco más o menos, el argumento:

...El Cid, un guerrero castellano con visión política para ser justo y misericordioso, es acusado por el conde Ordóñez, su rival en política y también en amor, de haber pasado en libertad a varios Emires moros. Quien presenta al Rey la acusación es el conde de Gormaz, padre de su prometida Jimena. El Cid trata de restablecer luego la paz entre las dos familias; pero lo que se produce es una lucha en el curso de la cual Gormaz cae herido de muerte. Jimena, impulsada por el amor filial, trata de endurecer su corazón contra Rodrigo, de quien está profundamente enamorada.

"Ordóñez prosigue sus intrigas contra el Cid; pero el Rey Fernando ordena que se celebre el matrimonio del Cid y Jimena. El caballero de Vivar intenta después poner de acuerdo a los dos hermanos, Sancho y Alfonso, a quienes su padre ha hecho Reyes de Castilla y León, respectivamente. Tras la jura de Santa Gadea el Cid es desterrado. Se separa de Jimena, que va a refugiarse al convento de Cardena.

"En el Levante español el Cid establece cordiales relaciones con los moros españoles, a los que convence de la necesidad de cooperar frente a la amenaza de las famélicas hordas almoravides que Ben Yusuf arroja sobre España. Alfonso VI es derrotado por Ben Yusuf y toma venganza en la mujer y las hijas del Cid, que mientras tanto conquista Valencia. No tarda el almoravide en preparar el gran ataque a Valencia. El peligro de esta ciudad es agobiante, pero

a los preparativos de defensa que el Cid realiza. Al final, en la defensa que resulta la prueba de fuerza entre España (Europa) y África, se unen al Cid Ordóñez, Alfonso VI..."

El guión lo escribieron Frederic M. Frank, que tiene ya un "Oscar" en su haber, y Philip Yordan; pero luego intervinieron para hacer modificaciones Enrique Llvet, querido compañero en

Se "rueda" el trascendental duelo entre el conde de Gormaz, padre de Jimena (Andrew Orulokahank), y el Cid; pugna en la que habrá de perecer el primero de ellos. Los actores, con su acertada actuación, dan gran realismo a la escena, captada por la cámara de Krasker.



AB



ABC

Magno Editorial, S.A. 28004 Madrid, España 46
Se permite una reproducción, directa o indirecta, de esta obra en cualquier forma o modalidad, sin previa expresa y escrita autorización, particular o general, reproducción y/o transformación, en cualquier forma o modalidad, directa o indirecta, que se considere un acto de infracción de los derechos reservados de propiedad intelectual, a menos que se indique lo contrario en el presente texto.



Junto a un viejo crucero, el Cid encuentra y ayuda a un desgraciado leproso. Unos pasos más allá espera, plañando de impaciencia, "Babilisca", auténtico personaje en la película. Mientras tanto, Anthony Mann, con mirada penetrante, contempla la escena y vigila la colocación y expresión de las figuras que han de intervenir.

la Prensa, que en las páginas de "ABC" popularizó el esudalismo de "Marco Polo".

Una vez trazada la línea argumental y alegrados los intérpretes quedaba una tarea sumamente peligrosa, la reconstrucción del ambiente medieval en que se desarrolla la acción; pero Bronston y Mann salvaron al escollo, escogiendo como asesor a don Gonzalo Martínez Pidal —colaborador que fué de Rafael

Sofía Loren descansa durante la toma de escenas en las que no interviene. El aire de la mañana es fresco, pero Jimena lleva una buena pelliza y el sol caliente y al mismo tiempo reconforta,

Gil, cuando en sus tiempos de "amateur" realizó "Cinco minutos de espadañada"—, catedrático de la Universidad de Madrid y que lleva un apellido estrechamente ligado a la epopeya y la historia cántabra.

El revisó los trajes, que confeccionaron 400 costureras, y el armamento de los cinco ejércitos —tres cristianos y dos sarracenos—, encargado a una conocida firma toledana y que importó unos 30 millones de pesetas; por lo que se calcula que cada guerrero, vestido y equipado para el campo de batalla, costará alrededor de 6.000 pesetas.

También se cuidó escrupulosamente de que se ajustaran fielmente a la época las banderas, estandartes, guiones, cimbras, escudos y penachos, que realizó Maciek Pietrowski, antiguo creador de decorados del Covent Garden, en cuyas oficinas, alquiladas en Madrid, han revisado en estos días toda la pompa y

el brillante colorido de la heráldica del siglo XI. Fue también Pietrowski el que se encargó de pintar las tapicerías y las pinturas en madera que animan los decorados de Colasanti y Moore, inventores de lo que ha dado en llamarse "wild wall" (paredes dislocadas); o sea, una escenografía desmontable a trozos que permitirá a Krasker y a Berenguer, a las órdenes de Mann, obtener con sus cámaras todas las tomas necesarias, perdiendo el menor tiempo posible.

Como en los trabajos cinematográficos hombre prevenido vale por... miles de dólares, se confeccionaron para el personaje del Cid la friolera de 24 espadas, entre "veladas" y "tiradas", y se buscaron dos "Babiliskas" blancas e idénticas que mandó traer de Portugal Yakima Canutt, uno de los más expertos directores de escena de acción y



Genevieve Page es en el "film" doña Urraca, rival irreconciliable de Jimena. Francesa de nacionalidad, muy bella y buena actriz, ya trabajó anteriormente en otros estudios españoles.

movimientos de masa de Hollywood, que fué el realizador de la estremecedora carrera de cuadrigas de la última versión de "Ben-Hur" y que dirigirá ahora las batallas de "El Cid".

marín y en exteriores —campes castellanos y nocturnos—; pero la película va adelante sin contrariedades. Cuantos en ella intervienen ponen todo entusiasmo al servicio de su trabajo, y

Bronston se siente satisfecho, esperando alcanzar la compensación que merece su esfuerzo; el éxito claro y brillante de "El Cid".

C. B.

Quedan todavía muchos días de "rodaje" —más de la mitad— en los estudios de Sevilla Films e en los de Cha-

Un alto en el trabajo en los alrededores de Manzanares. Mientras comentan alegremente las incidencias del "rodaje" Sofia Loren, Charlton Heston y el director, combaten el frío con sendos vasos de café.

Carta de Madrid

Madrid. (Crónicas de "Tachin", para DIARIO DE BURGOS.)

En la tarde de hoy se espera lleguen a Getafe los Reyes de Bélgica, a fin de pasar unas cortas vacaciones en España. Viajan en un "DC-3" de las fuerzas aéreas belgas. Pasarán varios días en el Pabellón, en la finca "La Rincónada", de don Ignacio Marina de Oriol. Probablemente se trasladarán después a Hornachuelos, donde pasaron su luna de miel.

CHICAS

Ya son tres mil las servidoras ancianas de toda España que se presentaron al homenaje del día 1 de Enero. En Madrid pasan de 380 las que han solicitado su inclusión en el censo. Cuesta creer que hayan surgido tantas fidelísimas familias, con medio siglo de lealtad y de servicio. Pero satisfacen tanto, que lo creemos con los pies perfectamente unidos. El homenaje consistirá en una misa de acción de gracias en la iglesia de San Jerónimo el Real y a continuación un acto solemne en la sede central del Instituto Nacional de Previsión. Las recompensas serán una medalla conmemorativa grabada en bronce, con la inscripción del Ministerio de Trabajo en el anverso y una alegoría relacionada con la constancia. Y al dorso: "Afiliada de honor", al Montepío de chicas. Y un diploma y otros obsequios que aún están por determinar, el mejor de los cuales nos parece la "pastizana" contante, aunque no suene. A estos actos han sido invitados los respectivos "amos de casa". Y entrecorramos esto porque la calificación no nos gusta una cana.

ORISPIN

Juanito Alarcón, doce años, está pasando un día imponente. Esta mañana, en la basílica del Valle de los Caídos, se ha celebrado el acto de investidura del más joven obispo del Mundo. El Todos los años se hace esto. Lo dirigen los chicos que forman la Escolanía de la Abadía, siguiendo una viejísima tradición, que arranca de las catedrales medievales. Como se trata de chicos, la fiesta se celebra todos los años el día 28 de Diciembre. La jornada ha sido soberbia para Juanito. Inolvidable, ya que durante la ceremonia ha ocupado un sitial de honor y hasta ha sido incensado, recibiendo después incluso el osculo de paz. Fray Justo Pérez de Urbel —Abad mirado— ha dicho que la elección ha sido muy feliz y que el "obispo" no es un chico demostado aplicado, pero que los efecto-

res sabrán por qué lo han elegido. Democracia.

CINE

Gran gala benéfica en el Capitol, "El Cid", con Heston y Sofía Loren a la vanguardia del reparto. Eliqueta y personajes cinematográficos, con tumulto a la llegada de Sara Montiel, cuyo marido es el director de la producción. La interpretación de Charlon Heston es soberbia. Se ha identificado con la figura de Díaz de Vivar. Gran éxito. Calurosas ovaciones. Por cierto que don Rodrigo aparece sin barba, todo lo contrario que en la escena teatral de Juan Cristóbal en Burgos, en la que de vez en cuando los guardias de la circulación se ven precisados a reco-

ger las barbas del Cid para que puedan pasar los pechos.

NOTICIAS BREVES

Se calcula que en los hogares madrileños hay unos treinta y cinco mil árboles de Navidad. Muchos han sido traídos de Durango.

—En el Zoo del Retiro se van a construir jaulas para los hipopótamos.

—Hoy se ha oficiado una misa por los portugueses caídos en Goa.

—Buen tiempo.

—En Nochebuena y Navidad, 311 accidentes; con 12 muertos, en toda España.

—De "Inocentadas" ni rastro. Menos mal.

—Gripe.

NOCHEVIEJA

Celebrela cenando en la

SALA DE FIESTAS

MENU: Consomé Prodieterico, colas de langosta a la Bella Vista (Sals Tartara), capón asado a la financiera, copa "Sala de Fiestas". — Vinos: blanco y tinto (marca).

★ NUMERO DE CUBIERTOS LIMITADO ★
★ RESERVA PERSONAL DE MESAS ★

Se descubren en Córdoba los baños del palacio califal

Son dos enormes navas, con cuatro lucernarios lobulados y abundantes arcos

Un pasadizo regado con una pared de ladrillo se cree da paso a las desaparecidas dependencias de palacio

Acaban de ser descubiertas en Córdoba, unas salas de lo que fueron los baños árabes del palacio de los Califas, que han permanecido ocultas durante cerca de cinco siglos. El hecho puede calificarse de sensacional, pues supone la localización del palacio que estaba totalmente ignorado.

Los arqueólogos Salines y Cosías habían explicado en varias ocasiones su tesis de que el palacio perdido de los califas debía de estar situado en las inmediaciones del lugar que hoy

se conoce con el nombre de Campo Santo de los Mártires. Han apenas unos meses comenzaron a trabajar sobre esta zona, hallando frecuentes muestras de antiguas edificaciones, que les animaron a proseguir en su trabajo. Por último tuvieron la enorme suerte de encontrar el acceso a dos grandes navas subterráneas, que presentaban todas las características de los baños árabes. Su gran magnitud, y la variedad de materiales, indican además que no debían pertenecer a establecimientos públicos, sino a algún palacio y, muy posiblemente, al que buscaban. Una pequeña limpieza del suelo del

II II I I O D

lo, se
cual
que lo
siento
Amen
ma de
del col
duras
Francis
de Rio
retirad
ne de
En
de-Q
retorna
la gr
y la U
plague
gravit
muerta
por las
pas en
Franc
proble
del día
pero s
que est
forma
indica
el caso
puede
arriba
En r
de Ed
«Los
litos,
apelle
la conf
ta está
Sumari
recorre
de fra
ma de
muerto
«Herm
me los
primos
más,
siempre
tar en
uno de
alcanza
«Cual
puedan
de por
de cerv
helenas
partido
Ajman
ría no
sita. Y
el el
muerto
traído
me del
día
muchos
ado, Fr
en coq
tuto e
gido del
bebida
sita, se
interesa
De
"el gra
estara
made e
En u
que du
gido po
de el
Francis
de parti
ciones
de un
otras e

dino que robó a otro un tranvía en un suburbio local. El vehículo fue recuperado por otro conductor de tranvies que lo localizó y siguió con su tranvía hasta que el ladrón se lanzó en marcha y huyó.—Etc.

Encadé sus impresiones: dar bien en dar dos veces.

Se han formado ya cuipos coloridos de una misteriosa naturaleza. ¿O bien de una naturaleza primitiva de polvo cósmico, sólido y frío? ¿Se encuentra la "matéria prima" del universo en las nebulas de las cometas? Tal vez, el hombre pueda dar un día respuesta adecuada a estas interrogaciones inquietantes. Pero, via-

de la luz a, incluso en el espacio, una gigantesca bola de fuego misteriosa. Sus dimensiones son casi inconcebibles. Su diámetro es de 1.400.000 kilómetros. Habría que ensartar 100 perlas, como las perlas de un collar, para alcanzar esa dimensión. La masa solar es 332.000 veces mayor que la

LA VIDA
ASTR.
Así pi
planetas
En ella
restos de
trallas p
bre tras
esta y
simple y
mayor l
rodar
sistemas
trallas, e
fracta la
vegetati
de tipo
estrellas,
tra de l
suponié
un kilon
sistema
visibles
en el sig
contemp
nueva
con och
Avellan,
Terra,
para no
esto en
Lacta,
condenar
de este
trallas,
de a qu
cien mil
Lacteos,
puede e
fines de
Terral
recorta a
hoy al h
cia de e
verso D
locidos.
la Terra
suficient
pueden
vientos,
la que
abarca e
res de
en el 3
84, y m
so posee
Vias Lá
de extra
Vida por
quiera e
benedit
la Tierra
mas y
ro que
V-000 m
por falta
ligico se
balse pr
livos de
ivos de
las cent
uro de e
Di
encl
ma,
con

Se
reco
de t
sejo
sari
ens
la

Cine Cordón

MIÉRCOLES, 3 de Enero de 1962

ESTRENO en BURGOS, en Gran Gala, en sesión de 7,30 patrocinada por el Excmo. Ayuntamiento, a beneficio del Hospital de San Juan y pro Campaña de Invierno

El Cid

SAMUEL BRONSTON presenta
CHARLTON HESTON
SOFIA LOREN

RAF VALLONE GENEVIEVE PAGE
DIRECTOR: **ANTHONY MANN**
PRODUCEUR: **SAMUEL BRONSTON** EN ASOCIACION CON **DEAR FILM PRODUCTIONS**

La figura épica de Rodrigo Díaz de Vivar, los altos ideales caballerescos de la Edad Media, la lealtad y el valor, en una obra de arte sin precedentes en la historia del Cine.

Las localidades para el estreno de Gala, en el Excmo. Ayuntamiento

Autorizada para todos los públicos

AVISO IMPORTANTE: Por su largo metraje, las sesiones normales a partir del día 4 de Enero, en laborables, serán de 6:30 tarde y 11 noche NUMERADAS. — LAS LOCALIDADES SE PONDRAN A LA VENTA PARA EL DIA 4, a partir de las seis de la tarde de hoy.

En un vital momento de nuestra historia, el gobierno federal, en un momento crucial de nuestra historia, el gobierno federal, en un momento crucial de nuestra historia...

Los próximos catálogos de libros serán con los siguientes:

- 1.º Catálogo de la capital de Almería. Fecha de salida en circulación, 15 Enero de 1962.
- 2.º Catálogo de la capital de Alicante. Fecha de salida en circulación, 15 de Febrero de 1962.
- 3.º Catálogo de la capital de Almería. Fecha de salida en circulación, 5 de Marzo de 1962.
- 4.º Catálogo de la capital de Almería. Fecha de salida en circulación, 15 de Abril de 1962.
- 5.º Catálogo de la capital de Almería. Fecha de salida en circulación, 15 de Mayo de 1962.

Entre todos los que aspiran a tal o cual empleo, se ha publicado un listado de vacantes. Se trata de una lista de vacantes en el extranjero hasta su total agotamiento.

Se ha solicitado de la Dirección General de Correos y Telecomunicaciones un matutino especial tanto en Madrid como en la capital de provincia a la que correspondiera cada una, en el primer día de su circulación.

El mejor regalo para todas las mujeres es la Agencia 1962 que edita la Sección Femenina.

VACACIONES

Se publica el periódico del día de hoy, el día 3 de Enero de 1962, con el fin de facilitar el trabajo por el que se modifica el inciso primero del artículo 4.º de la Ley de Vacaciones de la Industria, Comercio, Turismo, Artesanía y Minería. Quedará con la siguiente redacción: "Todos los productores ocupados en las industrias a que esta reclamación abarca disfrutarán de una vacación anual mínima de quince días naturales".

La importancia de las Matemáticas en el campo de la técnica para de nueva generación a la juventud, con especial énfasis en la profesión docente donde la vida se presenta dura y difícil. El problema requiere soluciones rápidas y acertadas.

NOTICIAS BREVES

Ha fallecido el actor italiano Aldo Fabrizi.

—Pasará la fiesta: "Aire fresco y no podemos jugar con el viento... por lo momento".

—Ningún periódico publica fotos de Barba Brindini.

El mundo de hoy...

Cine Cordón

HOY, 3 de Enero de 1962

Gran estreno cinematográfico. El más importante homenaje del cine a nuestra historia.

ESTRENO en BURGOS, en Gran Gala, en sesión de 7,30 tarde, patrocinada por el Excmo. Ayuntamiento, a beneficio del Hospital de San Juan y pro-Campaña de Invierno



The Flamingo **EL CID**

SAMUEL BRONSTON PRESENTA **CHARLTON HESTON** **SOFIA LOREN**

RAF VALLONE GENEVIEVE PAGE

JOHN FRASER GARY RAYMOND
HURD HATFIELD MASSIMO SERATO
HERBERT LOM

PHILIP YORDAN **FREDERIC M. FRANK** **ANTHONY MANN**

PRODUCE POR **SAMUEL BRONSTON** EN ASOCIACION CON **DEAN FELD PRODUCTIONS**

La figura épica de Rodrigo Díaz de Vivar, los altos ideales caballerescos de la Edad Media, la lealtad y el valor, en una obra de arte sin precedentes en la historia del cine.

AVISO IMPORTANTE: Por su largo metraje, las sesiones normales a partir del día 4 de Enero, en localidades según a las 5 de la tarde y 11 noche (sesiones numeradas). — LAS LOCALIDADES PARA EL DÍA 4 Y 5 DE ENERO A LA VENTA A PARTIR DE LAS 5 DE LA TARDE.

Esta película se proyectará en ningún otro local de Burgos ni se proyectará durante la presente temporada.

El mundo de hoy... Ch... orb... In... cu... ch... a...

Solemne estreno de "El Cid", en Burgos

Una gran exaltación de la figura de Rodrigo Díaz de Vivar

En sesión benéfica "de gala", patrocinada por el Ayuntamiento, a beneficio del Hospital de San Juan, y pro "Campana de Invierno", se verificó ayer en Burgos el estreno de la tan traída y llevada película "El Cid", que constituye un canto a la figura de nuestro máximo héroe, prototipo caballeresco de la Castilla medieval e lugar patrón humano de la épica nacional, don Rodrigo Díaz de Vivar.

No será preciso decir que la presentación de la obra —tras los estrenos en Londres, Bruselas, París, Nueva York y Madrid— había despertado muchísima (y lógica) expectación, motivo por el cual la sala del Cine Córdón registró —puede consignarse así— un "práctico" lleno, figurando entre el público las primeras autoridades burgalesas y muchísimas personalidades...

Adivinamos la pregunta que el lector está formulando "la mente" al leer las presentes líneas: «¿Cómo es, efectivamente, "El Cid", que es "El Cid"?». Contestar de modo cumplido no resulta cosa fácil, ni de momento, pero, desde luego, en síntesis, puede responderse pronto: "El Cid" es una gran película y constituye, sin duda alguna, una exaltación valiosa de las glorias hispanas, encarnadas en el gran burgalés cuyas muchas y cimeras virtudes brillan con la mejor luz; la que aureola a los prototipos universales que, por igual, pertenecen a la Historia y a la Leyenda.

Esto sentido, será conveniente explicarse un poco más. Y explicarse de manera distinta —en lo posible— a como lo ha hecho ya la crítica de fuera. Pues en nosotros se da un caso especial,

habida cuenta otra condición que todos cuantos ayer presenciábamos la proyección de la cinta coincidimos: la de ser burgaleses. Esta salta a la vista. Además ya se sabe cómo en Burgos sentimos al Campeador, de qué manera tan profunda e intensa. Lo aprecia cualquiera, dentro y fuera. Y quizá más fuera. Recordamos que en cierta ocasión un agudo observador, corazón sensible y privilegiado intelecto, nos decía: "Burgos está llena de Cid". Claro; en Burgos —por intus— sigue "viviendo" el espíritu de Rodrigo y nos atrevemos a remarcar que "vivirá" siempre. Cosa que configura psicológicamente a los hijos de esta tierra de un modo particular para "ver" al Cid y quererle como le "ven".

Conocemos a fondo la historia y la leyenda del Campeador. Tan a fondo, que cualquier aditamento o desfiguración que se tenga patina de haber nos quepa, cuando menos, a propósito falta de respeto. Por eso nadie jugará con más gusto —un rigor apasionado, sea más sincero— a "El Cid" que el espectador burgalés... y en Burgos, porque en otra parte sería cosa distinta. Aun concediendo que múltiples exigencias imperiosas determinan libertades insospechadas cuando de hacer cine se trata, cuesta admitir que ciertos rasgos puedan amoldarse o variarse en aras de un mejor resultado... "práctico", diríamos. Por ejemplo: que episodio, al propio juicio, tan cinematográfico como el de los "rodres" haya sido eliminado; que personaje tan rico como Martín Antolínez no figure en el reparto; que el Monasterio de San Pedro de Cardena, tan castellano, tan medieval, tan rico de ambiente, tan cálido, se haya sustituido por un humilde convento de monjas; que la tradición de Bellido Dolfos esté desfigurada hasta el punto de que el de Vivar le da muerte inmediata, excluyendo todo lo que el romancero "irre deirás" y privándonos de aquella escena —con indudables posibilidades filmicas— en que el héroe, lleno de rabia impotente, e imponente, viendo como el traidor ha logrado escapar de sus manos, exclama: "¡Maldiga el caballero que sin espadas trabaja!".

Repetimos que el cine exige muchas cosas. Aquí "ha exigido" que Rodrigo conserve largos años la apostura de "héroe al uso" y no deje crecer su barba hasta las postimerías de su vida. "Ha exigido" también que

planos grandes como en los "primeros", con un sentido experto de las posibilidades que ofrece el juego de enfoques.

Se debe el guion literario a Philip Yordan y Freddie M. Frank, que han compuesto un "intención" con un indudable respeto a la personalidad del protagonista. El gran don Ramón Menéndez Pidal, sin duda atendiendo a las razones antes bosquejadas y otras oportunas, "suprimo" la labor de los dos escritores citados.

La música de fondo se debe a Miklos Rózsa y no añade nada a su prestigio. Lo mejor que de ella podemos decir es que, de no producir deliberada atención, pasa desapercibida.

Productor de "El Cid" es Samuel Bronston, que se ha esforzado en ser tan habilidoso y agudo observador de la industria del Cine, durante los años...

En cuanto a la interpretación —una cuestión que la industria detalla para el lector— hay que asegurarse que Luisito Hódar encarna al Campeador con precisión. Es muy bueno su trabajo en esta película y sin duda ha realizado el papel más importante de toda su vida; solo Llorca, como una Jimena bellísima —en ninguna otra ocasión luce con tan magníficas la hermosura de la neapolitana, cuya figura también al sistema, los alumnos que aquí exhibe—, pero como actriz solo está discreta. Bel Valino, entre con un papel negativo que no le ayuda a lucirse y Genevieve Page, John Fraser —excelente—, Gary Raymond, Hurd Hatfield y Massimo Venetti, incorporan con acierto los principales personajes de un reparto en el que no destaca ningún nombre español.

RVID VALDEHERRAMA

El Cine Córdón, ofrece apoteosis de "gran gala", para este señalado estreno. Reposteros, tapices, alfombras, guirnaldas, plantas, etc... Policias Municipales en uniforme de ceremonia y los maceos de las Corporaciones local y provincial, figuraban en lugares "ad hoc". Una digna representación del Concejo coetáneo con la tarea de recepción y la llegada de autoridades destacadas y personalidades era saludada con los sonos de la "Marcha de la Ciudad" interpretada por clarinetes y trompetas.

En delantería de preferencia tomaron asiento el gobernador civil de la provincia, alcalde de la

Pre el f

Para tr

Waldemar se dispone...

«Charlot esperan para el p

Crata - Carlos Cl...

IN CATAR SINU



... es lo lo que b

Cuando usted invade la zona sales y frías

★ Dolor de

★ Nocturno



Vicks THE tiona est

afectada por Semeo las ci

de dos s falsos

diela intervino un billetes falsos, te...

er Mora ha decla...

la donde entró en un apuro llamado...

BUSCA TAS

EDORES.

ONSABILIDAD, E FORMACION,

BERIDAS GA...

reserva absoluta...

da adm. 85L.

en las princesas de Holanda

su hija Beatriz, pero quiere casarla antes

del mismo súbdito de...

se interrumpe...

no me caso con Bob, ¿con quién? ¿Con un príncipe? Quedan muy pocos príncipes protestantes". La Reina seña muy bien a que aluda su hija. Su madre Guillermina, su abuela Emma, ella misma, se habían casado con alemanes. Pero desde que aquello había sucedido había habido... seña sobre el cielo de Rotterdam, hubo la ocupación alemana, las deportaciones...

INFORMACIONES Y NOTICIAS TEATRALES Y CINEMATOGRAFICAS

Los remedios "Deme una oportunidad" Tiene ya el relato de esta película, como punto de partida para adentrarse, que cuando en el teatro... para adentrarse...



Michele Merce... Ivan... Francisco...

EL CID DE HUIDOBRO, PARA DOUGLAS FAIRBANKS

Como ya se ve el Cid de la película que ahora se prepara, no es un relato, sino un relato que se ha escrito...

Los remedios "Deme una oportunidad" Tiene ya el relato de esta película, como punto de partida para adentrarse...

Los remedios "Deme una oportunidad" Tiene ya el relato de esta película, como punto de partida para adentrarse...

Musicales Otro memorable concierto de Segovia en París

París 8. Una música maravillosa por Segovia. En la Sala Pleyel, Andrés Segovia...

PISOS

Se venden dos únicos pisos y dos locales comerciales en Avda. Conde de Halcón...

Los remedios "Deme una oportunidad" Tiene ya el relato de esta película, como punto de partida para adentrarse...

RECIBIR EN SEVILLA - 10/12/1939. Hacia 22. Dirección de la imprenta...