

LA RECREACIÓN DE LA BIOGRAFÍA EN EL CINE DE SAMUEL BRONSTON. EL CASO DE LA PREPRODUCCIÓN DE *EL CID*¹

ISABEL SEMPERE

Universidade de Santiago de Compostela

Resumen:

Cuando Bronston anunció que iba a llevar a las pantallas una figura mítica para España como el Cid, comenzó la polémica en España y después del estreno de *El Cid* (Anthony Mann, 1961), las críticas se centraron en la fidelidad del filme a la Historia de España o al *Cantar de Mío Cid*. En este trabajo voy a intentar justificar la pertinencia del tratamiento cinematográfico escogido en aquel momento, atendiendo a circunstancias contextuales, como la pertenencia del filme a un género consolidado, su inspiración en los textos del mito cidiano precedentes, su rodaje en la España franquista y la personalidad de los dos hombres que más influyeron en su realización: Samuel Bronston y Anthony Mann.

Palabras clave: El Cid, Cine épico, Ramón Menéndez Pidal, Samuel Bronston, Anthony Mann

Abstract:

When Bronston announced that he intended to make a movie about such a mythical figure for Spain as the Cid, the controversy began in Spain and after the release of *El Cid* (Anthony Mann, 1961), criticism focused on how faithful the film was to the national history or on its likeness to the Spanish epic poem *Cantar de Mío Cid*. In this work, I will try to justify the relevance of the film treatment chosen at that time, taking into account contextual circumstances, such as the fact that the movie belongs to a consolidated genre; its screenplay's inspiration in the myth of Campeador; the shooting of the movie in Franco's Spain and, finally, the personality of Samuel Bronston and Anthony Mann, the most influential celebrities in the film.

Keywords: El Cid, Epic Film, Ramón Menéndez Pidal, Samuel Bronston, Anthony Mann

¹ Con posterioridad a la presentación de esta comunicación en el II Congreso Internacional de Historia y Cine: La Biografía Fílmica, e incorporando las interesantes sugerencias que en el mismo recibió, he decidido acortar su contenido, centrándome en los aspectos que más se adecuaban a la temática del congreso.

INTRODUCCIÓN

Partiendo de la bibliografía y hemerografía que he alcanzado a consultar sobre el filme rodado en España *El Cid* (Anthony Mann), he podido comprobar cómo (especialmente desde instancias españolas, y desde el momento en que se conoció el proyecto) ha sido criticado por causas que tienen que ver con su fidelidad o no a la Historia, a la leyenda del Campeador o al *Poema del Mío Cid*. En esta modesta comunicación voy a intentar justificar la adopción de este modelo de biografía y el resultado final del filme atendiendo a algunas instancias que fueron decisivas en la preproducción del filme, en concreto su pertenencia al género épico, su inspiración en textos precedentes del mitocidiano, el rodaje en España y la personalidad de los dos hombres que más influyeron en su realización: Samuel Bronston y Anthony Mann.

EL CINE ESPECTÁCULO

Tras la II Guerra Mundial, se produce en Hollywood un gran aumento del cine de gran espectáculo histórico hecho para los grandes formatos y el technicolor, un cine de grandiosos decorados e importantes movimientos de masas. Estas películas que ya había deslumbrado con las grandes obras maestras del cine mudo “colosal” volvieron con fuerza a las pantallas, entre otras circunstancias, para lograr ganar la batalla a otras formas de ocio, en concreto la televisión, como en nuestros días lo intenta el cine 3D contra el consumo a través de la Red.

Se denomina “Cine Kolossal” a aquel 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. Desde el punto de vista de la producción, para estas películas se construyen monumentales decorados en exteriores, e interiores, se localizan buenos escenarios naturales por los que han de moverse un gran número de extras, se pone especial cuidado en el vestuario y atrezzo y se busca una trama movida llena de sucesos (actualmente tiene gran protagonismo el departamento de efectos especiales digitales)

El *kolossal* está íntimamente ligado al denominado en inglés *epic film* e *historical epic film*, que prima el discurso grandilocuente: las grandes gestas, los grandes personajes y los grandes escenarios, por encima de otros aspectos, para el *epic* menos interesantes, como la historia cotidiana de los personajes anónimos, el intimismo o la Historia con mayúsculas. Todas las películas que produjo Samuel Bronston en

España pueden considerarse tanto dentro del *kolossal* como del *historical epic film*, como también dentro del denominado *blockbuster*.

EL CID, EJEMPLO DE BIOGRAFÍA ÉPICA Y KOLOSSAL

Habitualmente en el cine *kolossal* no existe mucha más indagación histórica que la apariencia de otra época que se muestra como “exótico” para el público del momento, en especial para el estadounidense.

Además, el cine épico muestra una representación del pasado basado en su mayoría en un relato anterior: novela, teatro, ensayo, que a su vez supone una interpretación del mismo, por lo que habitualmente se recurre a las “licencias poéticas” para justificar las inexactitudes históricas que pueda presentar.

Invariablemente su protagonista ha sido una figura trascendental para el curso de la historia (Napoleón, Julio Cesar y Cleopatra), un personaje bíblico (Jesús, Moisés, Sansón), un héroe mítico (Aquiles, Arturo, el Cid, Braveheart), o representa una confrontación entre oprimidos y poderosos enmarcada en un periodo histórico que es a veces también convulso.

La biografía de protagonistas importantes de la historia o de la religión ha sido pues, una de las tramas más importantes del cine histórico kolossal, un cine que selecciona generalmente personajes que si han sido históricos, conocemos pocos datos de su vida, está, por decirlo de algún modo, poco documentada, abierta a la leyenda, algo que facilita su tratamiento espectacular en el cine y las licencias poéticas a las que nos referimos. Estas “licencias poéticas” por otra parte, son las que pueden hacer modificar el significado de un discurso que se adaptará a una u otra coyuntura política y social, a uno u otro momento histórico en el que se produzca el filme.

La espectacularidad de la biografía mítica está profundamente ligada a su vocación de llegar al público, con su deseo de conectar e influir en la mentalidad colectiva, magnificando tradicionalmente las cualidades del héroe y ocultando u omitiendo aquellos aspectos menos interesantes o convenientes en un momento dado.

La espectacularidad en El Cid, viene dada no solo por el tratamiento del héroe, sino también por un discurso cinematográfico en el que destacan la grandiosidad del paisaje y los decorados, una planificación precisa y sugerente magnificada por el formato de 70mm, y la presentación de los personajes, todo ello acentuado por la música de Miklós Rózsa.

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, más verista (dentro de los conocimientos históricos en aquel momento imperantes y de los condicionantes del cine épico), tanto en la forma como en el fondo que si hubiera sido rodada, pongamos por caso, en California.

SAMUEL BRONSTON Y LA BIOGRAFÍA CINEMATOGRAFICA

Samuel Bronston, era un modesto productor independiente americano, pero de origen ruso (había nacido en Ismail, Besarabia, en 1908) que había conseguido producir varios filmes en Hollywood, entre ellos *Las aventuras de Jack London* (*Jack London*, Alfred Santell, 1943) pero que no había encontrado su sitio en la industria estadounidense, a pesar o debido a su deseo de llevar adelante sus propios proyectos.

Siguiendo la apasionante investigación de Jesús García de Dueñas, sabemos que Samuel Bronston llega a España a través del almirante estadounidense Chester William Nimitz, comandante en jefe de todas las fuerzas del área del Pacífico en la II Guerra Mundial y muy interesado en el poder propagandístico del cine. Él le propone a Samuel Bronston hacer una gran producción sobre la biografía de John Paul Jones, heroico marino de la Guerra de la Independencia estadounidense. Esta producción tenía que realizarse en Europa, ya que el almirante pretendía favorecer los intereses de la multinacional Du Pont de Nemours, famosa por desarrollar el neopreno, el nylon o la lycra y la principal suministradora de explosivos y otros materiales al ejército estadounidense en las dos guerras mundiales.

El almirante ayudaría con sus influencias a rescatar los fondos bloqueados de la gran empresa a través de su inversión en un producto: películas de gran presupuesto rodadas en España y producidas por Samuel Bronston que se convierte en agente de la Du Pont de Nemours en España tanto para invertir su capital como para negociar la importación de petróleo de la Du Pont a España, obteniendo beneficios que revertían también en el cine. Para la realización de *John Paul Jones*, dirigida por John Farrow, Bronston se asoció con la productora española más importante de la época, Suevia Films, que pudo facilitar el posterior asentamiento del productor en España.

Queremos destacar en este punto, la atracción de Samuel Bronston por llevar a la pantalla biografías, *The Adventures of Martin Eden* (*El barco de la muerte*, Sidney Salkow, 1942), *Jack London* (*Las aventuras de Jack London*, Alfred Santell, 1943) y ya

en España, sus tres primeras películas que son biografías y la que tenía en proyecto: *Isabel de España*.²

De Bronston se ha dicho que quería emular a Cecil B. de Mille, que también era productor de sus películas y de hecho, produce una película sobre la vida de Cristo, con el mismo nombre que la de De Mille (*King of Kings*); un filme sobre el mundo del circo, cuando De Mille lo había abordado en *El mayor espectáculo del mundo* (*The Greatest Show on Earth*, 1952); *Circus World* (*El fabuloso mundo del circo*, Henry Hathaway, 1964); *El Cid*, de ambientación medieval como *The Crusades* (*Las Cruzadas*, 1935); o un filme sobre el mundo antiguo *The Fall of the Roman Empire* (*La caída del imperio romano*, Anthony Mann, 1963) una de las épocas preferidas de De Mille. En su admiración por este director, encontramos una de las pistas que nos llevan a considerarlo como un productor-autor, tesis defendida por varios estudiosos y que se fundamenta, como afirma García de Dueñas en una temática recurrente. Refiriéndose al Cid:

Ese extrañado de su propio reino, fiel al rey y señor natural hasta el colmo de aceptar sin protestar la condena del exilio interior, entraba por derecho propio en la galería de sonámbulos bronstonianos, transeúntes de la infelicidad y perseguidores de una quimera: la consecución de un mundo armonioso. “No soy más que un desterrado”, confiesa explícitamente El Cid-Heston en un momento de la película, y después de la cálida escena amorosa en el pajar, susurra a su enamorada con un gesto de melancolía desgarradora: “Nuestro sueño fue breve”.³

Por tanto, la aportación de Bronston al Cid no se quedaría tan solo en la elección de la historia y en su producción como *blockbuster* espectacular, que no es poco, sino que influiría también en la configuración de un personaje en el que de algún modo se proyecta él mismo en su búsqueda de la armonía y la amistad, cuando, por ejemplo, en boca del Cid afirma: “¿Por qué no hemos de convivir moros y cristianos en paz?” (Frase que por otra parte, fue eliminada por la censura franquista): un personaje descolocado, como el emigrante Samuel Bronston, enfrentado permanentemente a la adversidad en su búsqueda de un sueño.

Al mismo tiempo, Bronston, que acababa de producir *Rey de Reyes*, es un hombre que se reconoce profundamente religioso:

² Por otra parte, uno de los documentales de Bronston, a los que García de Dueñas denomina acertadamente “tributos de vasallo”, *El camino real* (fray Junípero Serra) es la biografía del franciscano mallorquín.

³ GARCIA DE DUEÑAS, J.: *El Imperio Bronston*, Madrid, Ediciones del Iman, 2000, p.206

Soy un hombre muy religioso. Viví bastante tiempo en el Vaticano y creo que las historias de este tipo son importantes. Fui amigo de Juan XXIII (...). Todas mis películas han sido temáticamente limpias para todo tipo de públicos.⁴

La religiosidad del filme es muy evidente, y ello es explicable por toda una tradición cívica de la que bebe su guión, pero aun así, al halo de santidad que la literatura anterior había introducido en la gran figura del héroe, Bronston y sus colaboradores añaden un componente, creemos que nuevo, o por lo menos, en el que se apuesta con mayor énfasis, y que es la comparación entre la vida del Cid y la vida de Cristo. Desde su presentación, portando la cruz de la iglesia destruida por los infieles, hasta su victoria después de muerto, su “resurrección”, el filme va desgranando, a través de los hechos y la puesta en escena, elementos que van configurando esta hipótesis; destacando la relación de su figura con la cruz, en distintas secuencias del filme, siempre relacionadas con un destino incuestionable y al mismo tiempo glorioso.

Samuel Bronston producirá en España *John Paul Jones y Rey de Reyes (King of Kings)*, Nicholas Ray, 1960) antes de embarcarse en el rodaje de *El Cid*, y *55 Days at Peking (55 días en Pekín)*, Nicholas Ray, 1962), *La caída del imperio romano* y *El fabuloso mundo del circo* hasta su bancarrota, dejando algunos filmes en proyecto.

INSPIRACIONES DEL GUIÓN

La preproducción de *El Cid*, comenzó en mayo de 1960, cuando aún se rodaba *Rey de Reyes* y sin que hubiera un guión definitivo⁵, que había sido encargado a Philip Yordan y Fredric M. Frank⁶, aunque el director, los productores y los responsables del departamento de arte, dispondrían de un “tratamiento” en el que aparecerían unos episodios fundamentales en el filme como la justa por Calahorra, la “Jura de Santa Gadea”, el destierro o la toma de Valencia ¿En qué historia del Cid se estaban inspirando?

⁴ CASAS, Q.: *In memoriam Samuel Bronston* (entrevista), *Dirigido* n. 222, marzo, 1994. p.74

⁵ Habían existido diversos proyectos para llevar a la pantalla la figura del Cid. El más reciente era el de Suevia Films: una película de Rafael Gil para Aspa y Cesáreo González que databa de 1956. Los derechos fueron comprados por Bronston, al igual que otro proyecto paralelo en coproducción con Italia cuyo guión, escrito por Fulvio Palmieri, Nino Novarese y Raciti fue depositado por CEA en 1952 y al que se le había concedido un permiso de rodaje.

⁶ Y en el que colaboraron Ben Barzman y Basilio Franchina (sin acreditar). Enrique Llovet y Diego Fabbri se hacían cargo de las versiones española e italiana

Como hemos adelantado, el cine histórico, y en muchos casos el biográfico, prefiere acercarse al personaje, a través de obras literarias preexistentes, en mayor medida aquellas que hayan realizado una re-lectura de la historia del héroe incidiendo en los aspectos más controvertidos o dramáticos; por otra parte, el cine histórico épico, de gran espectáculo, no va a pretender, en modo alguno, defraudar las expectativas de los espectadores, sino que les va a ofrecer la “historia” que conocen protagonizada por un héroe sin fisuras.

Por lo tanto, los *ghost writers* de Philip Yordan, acudieron directamente a la literatura, que no a la Historia, prefiriendo la obra teatral del siglo XVII *Le Cid* de Pierre Corneille, la tragicomedia que popularizó la figura del Cid en todo el mundo, *Las Mocedades del Cid* de Guillén de Castro (s. XVII), en la que se basa la anterior, y *El Cantar del Mío Cid*, así como adoptando otros episodios legendarios pertenecientes a la tradición cidiana.

Además, estas mismas obras, presentaban el reflejo que el mito del Cid había provocado en la sociedad de su época, es decir, eran adaptaciones a las inquietudes e intereses del momento histórico en el que se escribieron. Si el *Cantar del Mío Cid* ya exhibía una manipulación de los hechos históricos reflejando la ideología de la clase nobiliaria y los conflictos de la época en la que se redacta, *Las Mocedades del Cid* presenta al Cid como un “Hombre de Estado”, un cortesano eficiente y moderado, tal y como “los Austrias españoles necesitaban a su alrededor para solventar los múltiples problemas político-militares en que siempre se vieron implicados.”⁷

PRIMERA PARTE

La historia más conocida del Cid fuera de España, la de Corneille, aportaba las líneas argumentales trascendentales de la primera parte del filme, dedicada a la juventud del Cid: la relación amorosa inicial entre Rodrigo y Jimena, y el conflicto dramático entre su amor y el honor, esto es, la afrenta del Conde Gormaz, padre de Jimena a Don Diego y consecuentemente su muerte a manos del Cid, lo que provoca que Jimena quiera vengar a su padre con la muerte de Rodrigo. Como señala Juan Antonio Barrio Barrio⁸, incluso se recoge de esta obra el motivo de la afrenta (abofetear con el guante al rival),

⁷ PEÑA PÉREZ, F.J.: *El Cid. Historia, leyenda y mito*, Burgos, Dosssoles, 2000, p.235.

⁸ BARRIO, J. A.: *El Cid de Anthony Mann, a través del cine histórico y la edad media*, en UROZ, J. (Ed.): *Historia y Cine*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, p.34.

cuando en aquella época, como indica el *Poema del Mío Cid*, el mayor acto de humillación era mesar las barbas (aunque atendiendo a la lógica del cine espectacular, haber mostrado de este modo la ofensa, hubiera sido inteligible para la mayor parte del público).

La escena de la justa en Calahorra se inspira, en concreto, en *Las Mocedades del Cid*⁹, donde se concierta una justa entre el rey de Castilla y León y el de Aragón para dirimir a quién pertenece la ciudad de Calahorra. Ambas obras mencionan el amor de Urraca hacia Rodrigo, que en el filme se insinúa, siendo uno de los motivos de su animadversión hacia los protagonistas.

Por otra parte, la participación de Urraca en la muerte de Sancho II y su amor incestuoso con Alfonso (que en el filme se sugiere), parten de la *Chronica Najerensis* y la *Estoria de España* compilada por Alfonso X el Sabio, donde aparecen las versiones del denominado *Cantar de Sancho II*, en el que también encontramos la alusión del amor de Urraca por el Cid, que luego fue recogida en las obras teatrales del s. XVII.

Del mismo modo era inevitable una mención a la “Jura de Santa Gadea” que no se cita en la obra de Corneille ni en el *Poema del Mío Cid* y que apareció en la *Leyenda de Cardeña*, escrita a mediados del s. XIII en este monasterio, y que enseguida fue reconocida como “historia oficial” al recogerse en la citada *Estoria de España*.

Este episodio ficticio, fue transmitido en el ámbito popular a través del “Romance de la Jura de Santa Gadea” y era reconocido por los españoles en general, en la época en la que se rueda el filme, como cierta, ya que se había reafirmado en el Romanticismo¹⁰ a través de la pintura de historia¹¹ (reproducida en los libros de texto de la época) y en las obras literarias (*La jura en Santa Gadea* de Juan Eugenio Hartzenbusch o *El Cid Campeador: novela histórica original* de Antonio Trueba).

A *Las Mocedades del Cid*, pertenece el encuentro de Rodrigo, como peregrino a Santiago, con un leproso al que da la mano y se acuesta a su lado. El leproso es en realidad San Lázaro, que le está poniendo a prueba y que le predice un destino glorioso.

⁹ Que a sus vez se inspiró en el cantar *Las Mocedades de Rodrigo* (hacia 1400)

¹⁰ Precisamente es el Romanticismo el movimiento que da a conocer la figura de El Cid en la cultura anglosajona. DEYERMOND, A.: *Cides anglófonos del siglo XX*, en HERNÁNDEZ ALONSO, C. (Coor.): *Actas del Congreso Internacional El Cid, poema e historia* (12-16 de julio, 1999), Burgos, Ayuntamiento, 2000, pp. 323-327.

¹¹ *La Jura de Santa Gadea* (1964) de Marcos Giráldez de Acosta; *La Jura de Santa Gadea* (1887) de Armando Menocal.

La película de Mann, también recoge este episodio, precisamente en el momento del destierro, cuando el Cid, abandonado por todos se encamina hacia un nuevo destino. En este caso el leproso le pide agua y el Cid le ofrece su odre. Lázaro le bendice y afirma que solo existe un hombre en España capaz de humillar a un rey y de socorrer a un leproso. El encadenamiento de este plano con la panorámica que muestra la llegada de Jimena y la música de Rózsa, invitan al espectador a pensar que algo milagroso ha sucedido, y aunque no conozcamos el precedente, las tres cruces que destacan en el encuadre, recuerdan inevitablemente a los cristianos al calvario y vuelven a relacionar al Cid con Cristo.¹²

Tanto la “Jura de Santa Gadea” como el encuentro con el leproso Lázaro, son episodios totalmente ficticios que se incorporaron a la tradición tardíamente pero con un fin muy preciso: la de relacionar al Cid con la santidad, situándolo por encima del poder real. Como afirma F. Javier Peña Pérez:

Se pone mucho énfasis en promocionar a Rodrigo hasta situarle en una posición moral claramente superior en relación a los monarcas a los que sirve (...) su imagen resplandece como una figura trascendente, situada por encima de la autoridad suprema, a la que sostiene y controla al mismo tiempo.

Todo ello le convertía en legitimador de la autoridad y garante de su continuidad. En nuestro caso, el Cid vuelve a ser comparable al Rey de Reyes, señor de señores, capaz de justificar el poder real.

Pero al mismo tiempo, ese Cid caritativo y garante de la justicia, se aproximaba mucho más al pueblo, se convertía en su valedor ante los posibles atropellos de los monarcas, y en suma en el guardián del bien común y la encarnación de la conciencia social que limita los excesos del poder y obliga a la autoridad a ejercerlo de manera correcta.

El sentido último del final de la primera parte de la película es este: el destierro, por hacer jurar a Alfonso, comporta el alejamiento de la Corte, pero al mismo tiempo acrecienta su cercanía hacia los súbditos y la extensión de su popularidad. Estos sentimientos del pueblo se transmiten a través del leproso, la niña que les da cobijo y las huestes que van a buscarlo. El Cid se presenta más humano, más cotidiano en su

¹² Conociendo que en la tradición precedente el leproso está poniendo a prueba al Cid, no es difícil relacionarlo en este caso con las tentaciones a las que el diablo sometió a Cristo en el desierto.

reconciliación con Jimena. El héroe es ahora adoptado por el pueblo, que se identifica con sus anhelos.

SEGUNDA PARTE

La segunda parte de la película, dedicada al Cid maduro, se basa en mayor medida en *El Cantar del Mío Cid* y en la Historia. Del *Cantar* adopta el destierro, la búsqueda de la recuperación de la amistad del rey y la conquista y de Valencia. El rey y la búsqueda su perdón es ahora el desencadenante de la acción como en su precedente literario, aunque sigue destacando la figura de Jimena, cuando en el *Cantar* era mayor el protagonismo de las hijas del Cid.

A esta obra pertenece también la figura de Álvar Fáñez, compañero del Cid que adquiere mayor importancia, los nombres de las hijas de Rodrigo: doña Elvira y doña Sol, la amistad con el alcaide moro de Molina Abengalón (que en el filme se sustituye por la amistad del emir de Zaragoza al-Mutamin, personaje histórico al que sirvió el Cid) y el ataque de Yusuf a Valencia. En esta segunda parte aparecen hechos verídicos, como la derrota de Alfonso VI en Sagrajas contra Yusuf ibn Tasufin, la colaboración durante todo este tiempo del Cid con los emires de Zaragoza, el asedio de Valencia, gobernada por al-Qadir, y la victoria del Cid contra los almorávides que atacaban Valencia.

Finalmente, el desenlace heroico, en el que el Cid derrota a los ejércitos después de muerto, cabalgando sobre Babieca, está recogido de una leyenda tardía, totalmente fantástica, pero que proporciona la muerte gloriosa y épica del Cid, muy adecuada para un filme espectacular de estas características, que con este final casi reclama el apelativo de hagiografía, culminando la identificación del héroe con Cristo a la que nos referimos anteriormente y que creemos que es una aportación original del filme.

LA INFLUENCIA DE MENÉNDEZ PIDAL

Si las principales líneas argumentales del filme se inspiran en los textos y la tradición más conocida del Cid, creemos que la interpretación del personaje, desde una perspectiva de la España de mediados del siglo pasado, presenta muchos rasgos del Cid de *La España del Cid*, publicada en 1929 por Menéndez Pidal.

Ramón Menéndez Pidal, con más de noventa años, ejerció gran influencia en la preparación de la película aconsejando a su protagonista Charlton Heston, asesorando sobre atrezzo y ayudando en la documentación a Miklos Rozsa para la composición de

la partitura adecuada. Bronston también contrató a su hijo, Gonzalo Menéndez Pidal, como asesor histórico y de lenguaje. Según Enrique Alarcón:

A Bronston le interesaba mucho contar con la colaboración de D. Ramón para tener una garantía, un marchamo de prestigio. Tanto D. Ramón como su hijo Gonzalo me ayudaron mucho. En una salita de proyecciones que tenían en su casa, me proyectaban imágenes de armas y otros instrumentos medievales, me indicó itinerarios y lugares por donde pasó El Cid. Al principio D. Ramón se mostraba algo reacio a colaborar en la película. Pensaba que la maquinaria económica norteamericana era tan potente que terminaría arrasándolo todo y desvirtuando la figura del Cid. En cierto sentido, fui yo quien le convenció para que colaborase, diciéndole que él, que era el mayor experto en el tema del Cid, tenía la responsabilidad de asesorarnos, para, a pesar de las concesiones comerciales que evidentemente iba a hacer Bronston, la figura y la historia del Cid no salieran demasiado desfiguradas.¹³

El Cid de Menéndez Pidal es básicamente el del *Cantar*, ya que el historiador había defendido siempre el carácter histórico de la obra buscando al Cid histórico en el Cid literario, lo que conllevaba, a pesar de su importante intento de querer situar al Cid en su verdadero contexto histórico, como hijo de una época y de un tiempo concretos, a un excesivo apasionamiento respecto a su figura. Esta situación, generaba el que en aquel momento se defendiera como histórica una representación del Cid muy cercana a la que aparece en el *Cantar* y por tanto justificada por los intereses políticos del siglo XII. El Cid de Menéndez Pidal, presentaba, entre otras, las siguientes características:

1. Fidelidad y patria: El Cid es ante todo y sobre todo un vasallo fiel a su señor y a su patria, llevándole a supeditar sus intereses personales.
2. Moderación y violencia. La moderación del cid se manifiesta en su mesura en todo, incluido el perdonar a sus enemigos; solo ejerce la violencia en momentos de necesidad
3. Tradición y renovación: aunque es tradicional en lo ritual, le atribuye ideas feudales nuevas, como la ambición de conquista y de unidad nacional, así como un sentimiento de supremacía castellana sobre los demás reinos
4. Justiciero. “Dos normas claras de conducta” atribuidas al Cid para con los musulmanes: el respeto al hispano y la eliminación del africano.
5. Invicto
6. Energía heroica

No cabe duda que el Cid de Charlton Heston era la representación de estas cualidades. Además, el ilustre historiador veía en el Cid del *Cantar* la personificación del alma castellana y el primer texto en el que emerge con fuerza la conciencia nacional

¹³ LINARES, A.: *Entrevista con Enrique Alarcón*, en: VV.AA.: La Dirección Artística, NICKEL ODEON, 27, Verano 2002, p.95

española. Pensaba que el texto presentaba una auténtico amor a España en su conjunto, y no un amor escindido entre cada uno de los reinos que en aquellos momentos integraban la Península Ibérica. Como vemos, el filme adopta esta vocación nacionalista al hablar permanentemente de España, siendo evidente que no existía como tal en el s. XI.

En el prólogo de *La España del Cid*, el estudioso reconocía en la figura del héroe la esencia de las virtudes del pueblo español: “Contra esta debilidad actual del espíritu colectivo pudieran servir de reacción todos los grandes recuerdos históricos que más nos hacen intimar con la esencia del pueblo al que pertenecemos”¹⁴ De este modo, estamos volviendo a otra reinterpretación del mito del Cid, en este caso, como revulsivo de una sociedad, la española de los años veinte, que sufría la resaca de la pérdida de sus últimas posesiones ultramarinas y que estaba enfrentada a graves problemas, que para el estudioso suponían la descomposición de la conciencia nacional española, entre ellos la lucha de clases, el creciente poder de los nacionalismos periféricos y la guerra de Marruecos.

Es lógico que estos planteamientos fueran adoptados por el nacionalismo totalitarista. De este modo, la propaganda franquista, acogió al Cid como símbolo de su cruzada, nombrándolo Salvador de España y comparándolo con Francisco Franco. Como ha señalado María Eugenia Lacarra, el héroe de Menéndez Pidal presenta una fidelidad sin fisuras ante el poder establecido, sea justo o injusto, pero al mismo tiempo es capaz de comportarse como un caudillo militar en el caso de que el gobierno legal no actúe de acuerdo con “verdaderos” intereses nacionales y ponga en peligro la unidad nacional.

Esta contradicción se presenta como armónica. El Cid al ambicionar él mismo la reconquista de toda España lo hace por fidelidad patriótica; por llevar a cabo el destino imperial a que Castilla estaba abocada.¹⁵

Este planteamiento suponía de nuevo la legitimación del poder a través de la figura del Cid, justificando la rebelión militar como la salvación de la patria.

¹⁴ MENÉNDEZ PIDAL, R.: *La España del Cid*, Madrid, Espasa Calpe, 1929. Prólogo.

¹⁵ LACARRA, M^ªE.: *La utilización del Cid de Menéndez Pidal en la ideología militar franquista* en: *Ideologies & Literature*, Vol. 3, nº 12 March-May 1980, p.107

Con todo ello, no es de extrañar la preocupación de Samuel Bronston y de Charlton Heston por que la figura del Cid que se iba a recrear, coincidiera con lo que en España se esperaba, ya que eran conscientes de lo que se jugaban: por una parte, la concesión del permiso de rodaje, que dependía de que la administración franquista aceptara el guión y por otra, cualquier tipo de represalia que un país antidemocrático pudiera ejecutar. Así, la adopción del Cid de Menéndez Pidal, que coincidía en muchos términos con el del Franquismo, aseguraba una cierta tranquilidad al productor.



Fig. 1. Ramón Menéndez Pidal asesorando a Charlton Heston sobre la figura de Rodrigo Díaz de Vivar. Archivo familiar de Vicente Sempere Sempere.

Según Enrique Llovet, guionista del filme, Ramón Menéndez Pidal, ante la inquietud de Charlton Heston y los productores por la imagen que del héroe español podía dar el filme, resolvió: “No se preocupen, porque si el Cid existió ¿por qué no iba a ser así....?”¹⁶ De todos modos, Bronston se preocupó de manera especial de dar publicidad a la asesoría de Menéndez Pidal, fotografiándolo en los estudios y con todos los actores, haciendo ver que el prestigioso intelectual español formaba parte de ese equipo.

LAS CONCESIONES AL STAR-SYSTEM

Si la hipótesis de la comparación de la vida del cid con la de Cristo, pudiera venir de la mano de Samuel Bronston, creemos que también tuvieron que ver en ello los guionistas Philip Yordan y Fredric M. Frank, éste último brillante en su capacidad de combinar entretenimiento y moderada erudición en films épico-bíblicos y autor del guión de *The Ten Comandaments* (1956) de Cecil B. De Mille.

La aportación de Charlton Heston en este punto pudo ser también importante, ya que como destaca Jesús García de Dueñas, su contrato le capacitaba para aprobar el guión, el reparto de los papeles principales y también el director si todavía no estaba asignado. Heston impuso al guionista Ben Barzman (exiliado en Europa por la Caza de Brujas) para aportar agilidad a las escenas, demasiado dialogadas y explicativas para el actor y modificó el guión en el sentido de poner mayor énfasis en el destino del personaje. A ello se une la interpretación del propio actor, que señalaba, respecto a Menéndez Pidal:

Afortunadamente también juzgó aceptable la forma en que yo había decidido interpretar al Cid, como un Job bíblico, un hombre con gran capacidad de resistencia¹⁷

Esta insistencia en el destino del protagonista, y la caracterización del héroe como el santo Job, modelo de integridad y de sufrimiento, casaba perfectamente con el concepto de personalidad trascendente y cercana a la de Cristo, subrayada anteriormente.

¹⁶ GARCIA DE DUEÑAS, J.: *Op.cit.*, p.188.

¹⁷ HESTON, CH.: *Memorias*, Ediciones B, 1997, pp. 268- 269.

A Sophía Loren tampoco le gustaba el guión, sobre todo por su falta de protagonismo, por lo que el guionista italiano Basilio Franchina reforzó la presencia del personaje de Jimena. Además, la actriz se negó a ser envejecida en la segunda parte del filme lo que propició que se produjera un anacronismo que fue muy protestado en España, ya que ello generaba que las hijas del Cid fueran todavía unas niñas cuando este murió. Se criticaba el que no apareciera en el filme la conocida *Afrenta de Corpes*, uno de los episodios más importantes del *Cantar del Mío Cid*, y totalmente ficticio en el que las hijas del Cid son vejadas por sus recientes maridos, los infantes de Carrión.

LA APORTACIÓN DE ANTHONY MANN

Como señalan en sus obras García de Dueñas y Comas¹⁸, cuando llegó el director a hacerse cargo del filme, daba la impresión de que todo estaba hecho, y como hemos visto hasta aquí, parece que los productores, los guionistas y los actores, ya tenían la película terminada. ¿Hasta dónde llegó la contribución del director? Como en esta comunicación sólo nos estamos refiriendo a la preproducción, intentaremos dilucidar cuál era la imagen del Cid que Mann llevaba bajo el brazo. El director manifestaba:

...yo quería hacer algo sobre España y empecé a leer libros de historia hasta que di con este personaje, que para mí es uno de los más grandes de la historia de España o quizá de la leyenda española, y esto es justamente lo que a mi me interesa mostrar al mundo: España y un personaje de su leyenda.¹⁹

Creemos ver en estas palabras un interés del director (que en aquel momento estaba casado con Sara Montiel) de mostrar los horizontes de España y un héroe que surge de esos paisajes. La idea del director era la de colocar a un hombre corriente frente a su destino, un hombre cuyo único objetivo es casarse y que acaba siendo convertido en leyenda. Las palabras del prólogo ya enfatizan esta idea:

This is the time of the story of Rodrigo Diaz of Vivar, known to History and to legend as El Cid the lord. **He was a simple man** who becomes Spain greatest hero. He rose above religious hatreds and called upon all the Spaniards, christians or moors to face a common enemy who threatened to destroy the land of Spain.

Para Jeanine Basinger, el Cid es la culminación lógica del héroe típico de Mann:

¹⁸ COMAS, A.: *Anthony Mann*, Madrid, T&B Editores, 2004.

¹⁹ MARTIALAY, F.: *Entrevista con Anthony Mann* en *Film Ideal* n.º144, 15/05/64, p.333..cit., p.332.

Al comenzar la historia como una persona corriente y viajar hacia su destino, representa a todos los héroes de Mann compendiados en uno, purificado y simplificado y situado ante un paisaje épico.²⁰

El paisaje de nuevo; y es que creemos que las dos grandes aportaciones de Anthony Mann a la configuración de esta nueva versión del héroe, son las siguientes:

Primeramente, la insistencia en el lado humano de Rodrigo expresado muy convincentemente en las secuencias de amor con Jimena y de amistad con el emir de Zaragoza al-Mutamin; Rodrigo es un individuo normal que el destino convertirá en mito, pero el espectador nunca pierde de vista la permanencia del hombre en el héroe.

En segundo lugar, la recreación del paisaje y los decorados españoles como espacios épicos, que lo son siguiendo las exigencias del cine espectacular, pero a los que Mann provee una fuerza poética que no es frecuente en otras producciones. El espacio colabora en la configuración del personaje, recalando la magnitud del destino del héroe al tiempo que se va despojando de contenido siguiendo su itinerancia hasta mudar en azul, el azul del cielo y el mar fusionados en lo que parece ser alegoría de la eternidad.



Fig. 2. Úno de los últimos fotogramas de *El Cid*.

²⁰ BASINGER, J.: *Anthony Mann*, San Sebastián, Festival Internacional de Cine/Filmoteca Española, 2004, p.198.

En la búsqueda de estos parajes tuvo la gran ayuda de los técnicos españoles, cuya influencia en el resultado final de la película aún es difícil de dilucidar.²¹ En este caso, sabemos que los integrantes del Departamento de Arte Gil Parrondo, Julio Molina y Fernando Guillot, el jefe de localizaciones Johny Cabrera, el director general de producción Vicente Sempere y el jefe de producción Guy Luongo hicieron una preselección y acompañaron a Anthony Mann a los lugares más interesantes. La espectacularidad del Cid, deriva, en parte de estos paisajes, cuya selección influyó incluso en el guión el filme.

Así, al apreciar las posibilidades del castillo de Belmonte y sus alrededores para emplazar distintas secuencias, se decidió que Zamora, la herencia de doña Urraca en la Historia, se convirtiera en Calahorra en el filme, por lo que “el cerco de Zamora” es el de Calahorra, ya que la escena del torneo para disputar esta plaza también se rodaba allí. Su utilización, desde distintos ángulos, se utiliza en otras secuencias, como en el inicio del filme, ilustrando la voz omnisciente del narrador en el prólogo; asimismo, en su recinto interno se filmaron la secuencia en la que el Cid se niega a prestar ayuda a Urraca y Alfonso, donde destaca el pozo del s.XV de gruesas columnas torsas del patio, y las secuencias del cerco y asesinato de Sancho II. Observando el castillo y sus alrededores en fotografías actuales, podemos dar la razón a Philip Yordan cuando dice de Mann:

Dadle una montaña, una planicie y os colocará la cámara en el mejor punto, os mostrará esta montaña, esta planicie como quizá nadie supo hacerlo antes que él.²²

CONCLUSIÓN

Como hemos demostrado, en la realización de una obra cinematográfica no participa un solo individuo, sino que son numerosas y variadas las razones y personas que colaboran en el resultado final de una película. En el caso de una biografía o de un filme histórico,

²¹ SEMPERE, I.: *La producción cinematográfica en España: Vicente Sempere (1935-1975)*, Valencia, Filmoteca de Valencia, 2009.

²² Citado por COMAS, A.: *Op.cit.*, p.79

todos los documentos precedentes podrán influir en su definición. A ello tendremos que sumarle el contexto histórico en el que se realiza el filme, que sin duda, influirá en él, imprimiéndole la escala de valores que en aquel momento predomine.

Por otra parte, el cine espectacular siempre ha primado a los héroes de leyenda, la visión romántica del héroe patriota y valeroso que ofrecía la tradición cidiana y que también prefería el maestro Menéndez Pidal. A ello se une una visión del personaje protagonista hasta cierto punto coincidente entre Anthony Mann y Samuel Bronston: la de un hombre idealista, humanista, que busca la armonía y la paz, respetuoso del orden establecido, pero que enfrentado a su destino, no será capaz de lograr sus aspiraciones en vida, aunque a la postre salga victorioso. Un héroe que se compara durante todo el filme con Cristo, pero que al mismo tiempo presenta unos valores muy cercanos a los del ciudadano medio estadounidense de la época: libertad individual, igualdad entre todas las personas, a pesar de su religión, respeto y amor por la familia, lucha por la justicia y defensa de la nación.

Por lo tanto, en ningún modo se pretendió un acercamiento riguroso al Cid histórico, sino al héroe de la épica y de leyenda, destacando los episodios e historias ya existentes más adecuadas para la realización de un filme espectacular. *El Cid* de Anthony Mann, venía a ser la última versión, la del siglo XX de la historia del héroe²³, que había sido precedida por los Cantares de Gesta, los romances, el teatro del siglo de Oro y la novela romántica, todas ellas creadas con un único fin: transmitir al pueblo los hechos pasados a través del tamiz de la creación, dramatizándolos y presentándolos de la manera más espectacular posible, según los gustos y los usos de cada época y reafirmando también con ello la pertenencia a una personalidad colectiva. Como decía Anthony Mann:

Si se mira bien todo el gran drama se trate de Shakespeare o de la tragedia griega, o lo que sea, empezó siempre con el deseo de la gente de ir a un teatro, a una iglesia o a una plaza pública donde se representaran las hazañas y las cosas de cada época y salir de allí sintiéndose mejor, o habiendo experimentado una determinada emoción, o tal vez comprendiendo que habían aprendido algo, que habían estado en contacto con algo. En definitiva, que habían recibido una lección.²⁴

²³ Con motivo del estreno del filme en Londres, se publicó una novela escrita por Robert Krepps basada en el guión del filme.

²⁴ MARTIALAY, F.: *Op.cit.*, p.332.

