

EL USO DE LA EDAD MEDIA AL SERVICIO DE LA LEGITIMACIÓN POLÍTICO-IDEOLÓGICA DEL FRANQUISMO: LA PRODUCCIÓN DE LA PELÍCULA *EL CID* (1961)

ALICIA MIGUÉLEZ
Universidad NOVA de Lisboa¹

Recibido: 6 de octubre de 2024

Aceptado: 22 de octubre de 2024

Resumen

Críticos de cine y académicos especializados en el estudio de la Edad Media han señalado la prevalencia del espectáculo sobre el drama o los numerosos errores históricos que presentan tanto el guión como la banda sonora de la película *El Cid* (Anthony Mann, 1961). Este artículo pretende desplazar el foco y centrarse en la escenografía de la película, abordando el estudio de la representación visual de la Edad Media y ahondando en el significado de la producción de esta película dentro de la dictadura franquista. La pregunta concreta que se plantea es: ¿Hasta qué punto la recreación visual de la cultura material de la Edad Media europea podría servir como instrumento de legitimación político-ideológica del franquismo?

Palabras clave

El Cid; Cine; Franquismo; Ideología; Medievalismo.

Abstract

Film critics and academics specialized in the study of the Middle Ages have pointed out the prevalence of spectacle over drama and the numerous historical errors presented by both the script and the soundtrack of the film *El Cid* (Anthony Mann, 1961). This article aims to shift the focus and concentrate on the film's scenography, thus addressing the study of the visual representation of the Middle Ages and delving into the meaning of the production of this film within the Franco dictatorship. The specific question that arises is: To what extent could the visual recreation of the material culture of the European Middle Ages serve as an instrument of political-ideological legitimation for Francoism?

Keywords

El Cid; Cinema; Francoism; Ideology; Medievalism.

Resumo

Críticos de cinema e académicos especializados no estudo da Idade Média têm apontado a prevalência do espetáculo sobre o drama e os inúmeros erros históricos apresentados tanto no argumento como na banda sonora do filme *El Cid* (Anthony Mann, 1961). Este artigo pretende mudar o foco e tem como

¹ Instituto de Estudos Medievais. Universidad NOVA (Lisboa, Portugal). Campus de Campolide 1099-032 Lisboa, Portugal. Correo electrónico: alicia.miguelez@fcsh.unl.pt. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8034-285X>.

objetivo abordar a encenação do filme e o estudo da representação visual da Idade Média, aprofundando o significado da produção deste filme no âmbito da ditadura franquista. A questão específica que se coloca é: até que ponto a recriação visual da cultura material da Idade Média europeia serviu de instrumento de legitimação político-ideológica do franquismo?

Palabras-chave

El Cid; Cinema; Franquismo; Ideologia; Medievalismo.

1. Introducción

En 1961 se estrenó en todo el mundo la película *El Cid*, una de las seis grandes superproducciones rodadas en España por el productor de cine Samuel Bronston². A pesar de estar centrada en la figura de El Cid Campeador y la Castilla del siglo XI, desde su estreno hasta la actualidad diversos especialistas han criticado la prevalencia del espectáculo sobre el drama o los numerosos errores históricos que presentan tanto el guión como la banda sonora.³ Menos estudiada, sin embargo es su puesta en escena y su escenografía.⁴ Esta *mise-en-scène* merece un cuidado análisis, pues en ella destacó la representación de un conjunto significativo de obras de la cultura material de la Edad Media europea.

Un primer análisis del film permite colegir que varias de estas obras sufrieron un profundo proceso de resignificación, lo que a su vez constata una representación visual de la Edad Media caracterizada por la misma falta de autenticidad y descontextualización ya apuntadas en relación al guión o la banda sonora. Sin embargo, más allá del anacronismo y de su pertinencia, o no, en la creación cinematográfica, esta visión distorsionada y tergiversada de la Edad Media lleva a cuestionar las implicaciones que tuvo esta representación y cuál fue su impacto en la sociedad del siglo XX.⁵

² Las otras cinco fueron: FARROW, *John Paul Jones/Capitán Jones*; RAY, *Rey de Reyes y 55 Días en Pekin*; MANN, *La Caída del Imperio Romano*; HATHAWAY, *El mundo del circo*.

³ El guión fue escrito por Philip Yordan, Fredric M. Frank y Ben Barzman (que no aparece en los créditos). La trama cinematográfica tomó prestados elementos de fuentes literarias y teatrales de época medieval y moderna, como *El cantar del Mio Cid*, *Las mocedades de El Cid* de Guillén de Castro (c.1612) y *Le Cid* de Pierre Corneille (1636), donde el personaje de Jimena adopta el nombre de *Chimene*, que es el que aparece en la película. En cuanto a la banda sonora, fue compuesta por Miklós Rózsa, quien recurrió a obras como *Las Cantigas de Santa María* del siglo XIII o el *Llibre Vermell* del siglo XIV. Véase: ARRIOLA, “The Film Epic”; BARRIO BARRIO, “El Cid de Anthony Mann”; BARTLETT, *The Middle Ages and the movies*, pp. 131-159; BAILEY, “From Latin Chronicle to Hollywood Extravaganza”; JANKOVICH, “The Purest Knight of All”; JANKOVICH, “Samuel Bronston’s Latest Epic”; RUIZ-DOMÉNEC, *Mi Cid. Noticia de Rodrigo Díaz*, pp. 15-25; SEMPERE SERRANO, “La recreación de la biografía”; WINKLER, “Mythic and Cinematic Traditions”.

⁴ La escenografía de la película estuvo a cargo de un departamento de arte dirigido por Veniero Colasanti y John Moore, nominados al Oscar en la categoría de dirección artística <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1962> (Consultado 10 de marzo de 2024).

⁵ Sobre la representación de la Historia y conceptos como anacronismo y distorsión ver HUGHES-WARRINGTON, *History Goes to the Movies*; MONTERDE, SELVA Y SOLÀ, *La Representación Cinematográfica de La Historia*; ROSENSTONE, “La Historia En La Pantalla”; ROSENSTONE, *El Pasado En Imágenes*.

El presente artículo pretende abordar esta problemática, analizando el significado de la producción de esta película en el seno de la dictadura franquista. La cuestión concreta que se plantea es: ¿En qué medida la recreación de determinadas obras de la cultura material de la Edad Media europea pudo servir como instrumento de legitimación político-ideológica para el Franquismo?

2. El Cid y la recepción de la Edad Media

Rodrigo Díaz de Vivar (c. 1048-1099) es un personaje histórico ineludible para comprender el devenir de la Península Ibérica en el siglo XI por dos motivos principales. Por un lado, por sus hazañas y su destreza en las inusuales batallas campales medievales, en las que nunca llegó a ser derrotado y que le valieron el título de *Campidoctor* o Campeador. Por otro lado, debido a las conquistas de Valencia en 1094 y Almenara y Sagunto en 1098, creando un señorío levantino cuyas principales plazas defendió con éxito hasta su fallecimiento en 1099.⁶ Sin embargo, la importancia de El Cid va más allá de su existencia histórica y su papel como señor de la guerra ibérico en la undécima centuria. Es una figura omnipresente en el imaginario colectivo de la sociedad occidental debido al conjunto de elementos, tramas y narraciones tejidas en torno a la figura de un Cid legendario y mítico a lo largo de los siglos.

Los primeros pasos para el surgimiento de un Cid histórico-legendario fueron dados, ya en el período medieval, en obras poéticas y cronísticas.⁷ A lo largo del período moderno y contemporáneo, diversos campos de creación como el teatro, el grabado, o la pintura de historia, hicieron crecer la leyenda y el mito cidianos. Se consolidó, así, una imagen arquetípica de héroe épico que fue adquiriendo nuevos matices y valores en función de los códigos sociales, morales y éticos de cada época, así como de determinados intereses, objetivos y experiencias individuales o colectivas.⁸ Es el caso, por ejemplo, de la mutación de El Cid en torero en la literatura y el grabado del siglo

⁶ CATALÁN, *El Cid en la historia y sus inventores*; FLETCHER, *El Cid*; MARTÍNEZ DÍEZ, *El Cid histórico*; PEÑA PÉREZ, *El Cid campeador*; PORRINAS GONZÁLEZ, *El Cid. Historia y Mito*.

⁷ Destacan el *Poema de Almería*, el *Carmen Campidoctoris*, la llamada *Crónica Najerense*, la *Historia Roderici*, el *Cantar de Mio Cid*, *La leyenda de Cardeña* y *Las Mocedades de Rodrigo*. Sobre la materia cidiana medieval ver MARTÍN, *Rodrigo Díaz, del hombre al mito*; MONTANER y ESCOBAR, “Estudio preliminar”; PEÑA PÉREZ, “Los monjes de San Pedro de Cardeña y el mito del Cid”.

⁸ Sobre la evolución del mito cidiano entre los siglos XVI y XIX véase ARELLANO AYUSO, “El Cid en el teatro del Siglo de Oro”; CABANILLAS CÁRDENAS, “El Cid en el Siglo de Oro a través de una comedia burlesca”; CACHO BLECUA, “Texto, grabados y configuración genérica”; DEYERMOND, “Cides anglófonos del siglo XX”; DÍEZ BORQUE, “El Cid en la fiesta sacramental barroca”, “El Cid torero: de la literatura al arte”; DÍEZ DE REVENGA TORRES, “El Poema de Mio Cid y su proyección artística posterior”; GIRBAL, *El Cid. Del Cantar a la gran pantalla*; GUTIÉRREZ BURÓN, “Crónicas castellanas pintadas (siglo XIX)”; JULIO, “La mitologización del Cid en el teatro español”; MATA INDURÁIN, “Del Destierro al Exilio”; RINCÓN GARCÍA, “Últimos momentos del Cid”; RODIER, *La recepción internacional del Cid*; “El Cid parodiado del Siglo de Oro”; “El mito cidiano fuera de España”; VEGA GARCÍA-LUENGOS, “El Cid en el teatro de los Siglos de Oro”.

XIX o el especial significado y trascendencia que el destierro del Cid tuvo en diversos intelectuales españoles que sufrieron el exilio durante la dictadura franquista.⁹

A principios del siglo XX, la ya figura histórico-legendaria del Cid, tal como muchas otras del período medieval, dio el salto a la gran pantalla, inaugurando en el ámbito de la creación audiovisual una tradición propia de la representación del personaje y su época.¹⁰ La película estudiada en este trabajo es, sin duda, uno de los principales hitos de esa tradición fílmica. De hecho, supone la culminación de varias tentativas, proyectos inacabados y guiones de ficción escritos durante las décadas de los años 40 y 50 que nunca llegaron a rodarse.¹¹ Vale la pena destacar, en este sentido, el impulsado desde el Consejo de la Hispanidad en 1943, con guión de Vicente Narbona.¹² Importante intento fue también el proyecto iniciado en 1947-48 en Italia y Hollywood, para una película, con guión de Aldo Raciti, titulada *El Cid Campeador* y que tuvo el apoyo del intelectual español Ramón Menéndez Pidal. No llegó a rodarse pero cuando, en 1960, Samuel Bronston estaba rodando *El Cid*, surgió un litigio entre Raciti y Bronston que llevó al primero a solicitar al Departamento de cinematografía un cotejo de los dos guiones.¹³

En la década de los años 50 destacan un guión para una película titulada *El Cantar de Mio Cid*, que fue informado por la comisión de censura el 10 de octubre de 1950, y otro escrito en 1955 por Vicente Escrivá para una película que iba a ser dirigida por Rafael Gil, cuyos derechos fueron adquiridos por Samuel Bronston al instalarse en Madrid.¹⁴

¿Por qué el largometraje de Samuel Bronston, al contrario de muchos otros, no sólo se concretizó sino que, además, lo hizo con medios suficientes para lograr una superproducción que alcanzó una distribución y alcance global?

3. Las agendas de *El Cid*: ¿Quién regresa a la Edad Media?

La película *El Cid* respondió a a tres tipos de agenda: una cinematográfica, otra económica y aún otra político-ideológica. En cuanto a la primera, la espectacularidad de la película rodada en España a inicios de la década de los años 60 respondió al deseo de Samuel Bronston de crear en Europa una industria que pudiese competir con Ho-

⁹ Puede destacarse, en este sentido, la serie, de ocho poemas breves, titulada “Como leales vasallos”, publicada por Rafael Alberti en su libro *Entre el clavel y la espada* en 1941. Aquí, el poeta gaditano, en el exilio después de la derrota republicana en la guerra civil española, se identifica con el héroe castellano en el destierro por orden de Alfonso VI. Véase ALBERTI, *Obras completas*, 2, pp. 131-139; Díez de REVENGA TORRES, “El Poema de Mio Cid y su proyección artística posterior”, pp. 59-85; MATA INDURÁIN, “Del Destierro al Exilio”, pp. 391-404; MATEOS, “El segundo destierro del Cid”, pp. 131-146.

¹⁰ CASERINI, *Il Cid*.

¹¹ Sí se realizaron en cambio, dos pequeños documentales: MELCÓN Y PALACIO, *La Ruta del Cid* y FRANCO, *El Destierro del Cid*.

¹² Salamanca, Centro Documental de la Memoria Histórica, DNSD-PRESIDENCIA, 77, 20.

¹³ Alcalá de Henares, AGA, Cultura, Secretaría General Técnica, Caja 36,04734.

¹⁴ Alcalá de Henares, AGA, Cultura, Secretaría General Técnica, Caja 36,04571 y Caja 36,04814.

llywood.¹⁵ Al mismo tiempo, la representación de la figura cidiana en este film puede entenderse en relación a la trayectoria del realizador Anthony Mann y su creación de un perfil muy específico de héroe occidental, influenciado por sus personajes para los géneros de *western* y cine negro en los años 40 y 50.¹⁶ Además, se pueden tener en cuenta las aportaciones e intereses de los guionistas y del propio actor Charlton Heston, que pretendían crear un paralelismo entre El Cid y las figuras del Job veterotestamentario y Cristo.¹⁷ En el caso del actor puede tenerse en cuenta, asimismo, su interés por el conflicto entre integridad moral individual y la aceptación de los dictados del monarca, tema trabajado en otras películas coetáneas, que plasmaron la relación de Thomas Becket y Enrique II o Thomas Moore y Enrique VIII.¹⁸

La segunda de las agendas a las que responde la producción de esta película es financiera. El grueso del presupuesto de esta y el resto de costosas superproducciones de Samuel Bronston en España llegó de un conjunto de empresas norteamericanas, entre las que destacó la compañía DuPont, que habían visto bloqueado su capital en Europa al no poder convertir en dólares los beneficios obtenidos en monedas como la libra, la lira o la peseta.¹⁹ La financiación de películas producidas en suelo europeo y después comercializadas a escala global tenía como objetivo directo que estas empresas pudieran recuperar ese capital. En este sentido, el caso de *El Cid* es paradigmático, pues a una financiación de 12 millones de dólares correspondió una recaudación de 35 millones en el primer año de su estreno, cifra que se multiplicó hasta llegar a los 50 millones en la segunda temporada.²⁰

Por último, la tercera agenda a la que esta creación cinematográfica dio también respuesta está relacionada con un fin político-ideológico. A este respecto, ya han sido realizadas lecturas de la película en clave internacional y en el contexto de la guerra fría.²¹ En este trabajo, sin embargo, pretendo abordar la relación entre esta película y el régimen franquista. *El Cid* rodado en la España de inicios de los años 60 puede analizarse como una obra al servicio de la agenda político-ideológica del Franquismo, pero es necesario tener en cuenta un contexto complejo.

Por un lado, la figura histórico-legendaria de El Cid, junto con la de Pelayo, Guzmán el Bueno o los Reyes Católicos, contribuyó a forjar, ya desde el levantamiento militar de 1936, un imaginario específico entorno a la Edad Media, con el fin de construir un universo ideológico que justificase y legitimase primero el levantamiento y, posteriormente, el asentamiento de un régimen dictatorial de corte nacional-católico. La figura de El Cid, específicamente, ya venía siendo utilizada por las jerarquías militares desde

¹⁵ GARCÍA DE DUEÑAS, “Samuel Bronston, ascenso y caída de un imperio”; *El Imperio Bronston*; JANKOVICH, “‘The Purest Knight of All’”, pp. 83-84.

¹⁶ Específicamente, lo que atraía al director de la figura cidiana y lo que quiso explorar de forma más intensa, fue la idea del hombre cabalgando a la victoria muerto sobre su caballo. Ver BASINGER, *Anthony Mann*, pp. 195-215; COMAS, *Anthony Mann*, p. 118; SEMPERE SERRANO, “La recreación de la biografía”.

¹⁷ HESTON, *The Actor's Life*, p. 99; *Memorias*, p. 265.

¹⁸ JANKOVICH, “‘The Purest Knight of All’”, pp. 93-94, pp. 93-94.

¹⁹ MATELLANO Y LOSADA, *El Cid*, pp. 29-30; JANKOVICH, “‘The Purest Knight of All’”, pp. 83-84.

²⁰ FERNÁNDEZ Y FERNÁNDEZ, “Construir lo imposible”, pp. 190-194.

²¹ JANKOVICH, “‘The Purest Knight of All’”.

la publicación de la obra *La España de El Cid* de Ramón Menéndez Pidal en 1929, donde este se refería a la Edad Media como un período de cohesión social y unidad nacional. Pero, a partir de 1936, el héroe medieval fue comparado de forma constante e intensa con la figura de Francisco Franco en su capacidad militar, en valores como la fortaleza o la lealtad, y en su liderazgo al frente de la *Reconquista*. Tal como El Cid en el siglo XI, también Francisco Franco había liderado una supuesta cruzada a partir de julio de 1936, de la que había salido asimismo victorioso.²²

Hay muchos ejemplos sintomáticos de la propaganda ideológica que vinculan al dictador y su régimen a través de la figura del Cid desde los inicios de la guerra civil.²³ Pero quizá el momento álgido de esta acción de propaganda se realizó a lo largo de la década de los años 50. En 1952 se completó una enorme escultura ecuestre en homenaje a El Cid en la ciudad de Burgos, promocionada por el Noticiero Español (en adelante NODO).²⁴ Fue inaugurada el 23 de julio de 1955, en la presencia del dictador y la organización de unas jornadas de exaltación patriótica, las conocidas como “fiestas cidianas”, de las que el NODO también produciría un pequeño documental.²⁵ Finalmente, en 1959, se celebró en Valencia la denominada “Exposición cidiana”, acompañada de un ciclo de conferencias.²⁶ En este sentido, la película *El Cid* de Samuel Bronston puede entenderse como parte, y quizá culmen, de un conjunto significativo de iniciativas promovidas por el Franquismo para vincular el culto al dictador con una figura histórica y literaria considerada como modélica y ejemplar, representante de los valores morales que el régimen defendía y consideraba propios.

Sin embargo, el vínculo de la película y su trama con el régimen no se limita a las iniciativas que el Franquismo llevó a cabo para legitimar la figura de Franco como adalid de una segunda y nueva *Reconquista* a través del héroe castellano. En realidad, esta película y, en conjunto, las superproducciones de Samuel Bronston en España, están también relacionadas con la conocida como Operación Propaganda Exterior (en adelante OPE), que estuvo en activo desde 1958 hasta 1962 y fue organizada en el Ministerio de Información y Turismo bajo la tutela de Gabriel Arias Salgado. En cuanto operación secreta de propaganda, la OPE pretendía mejorar la imagen de España en el extranjero, especialmente en Estados Unidos. Al mismo tiempo, pretendía promover, en el seno de la sociedad española, un conjunto determinado de valores e ideas afines a la ideología franquista.²⁷

²² GARCÍA SANJUÁN, “Weaponizing Historical Knowledge”; LACARRA LANZ, “Utilización Del Cid de Menéndez Pidal”.

²³ En plena guerra civil, en un artículo que en el que acuñó las elocuentes expresiones de “Medievalismo psicológico de Franco” y “Motorización de la Historia”, el falangista Ernesto Giménez Caballero defendía que el perfil histórico del por entonces líder de las fuerzas sublevadas debía compararse con “adalides (...) de Reconquista, desde el mozárabe de Modar Ben Hafsun hasta Fernán González y sobre todo el Cid” (GIMÉNEZ CABALLERO, “Verdadera Imagen de Franco”). Tras la guerra, la figura del héroe medieval continuó a ser resignificada.

²⁴ NODO, 1952.

²⁵ NODO, 1955.

²⁶ NODO, 1959.

²⁷ ROSENDORF, “Hollywood in Madrid”, pp. 64-65; SANCHEZ GARRIDO, “Operación Propaganda Exterior”.

La cinematografía fue considerada, por los ideólogos de este plan, como una de las principales áreas de actuación. Pero no a través de la promoción y apoyo de un cine estatal oficialmente propagandista, sino a través de producciones del sector privado, por ser consideradas como las potencialmente más efectivas para lograr ese doble objetivo propagandístico, el de la proyección exterior y el del impacto en la propia sociedad española:

“Con todo, la cinematografía, libre de influencias estatales, como pura actividad privada, conduce también a resultados altamente positivos, puesto que la película, como obra acabada, es siempre reflejo de un medio social, de unos principios y de una concepción ideológica, que de manera indirecta se reflejan en el tema y en la realización. Es más, sería de afirmar que el cine artístico, aparentemente neutro ideológicamente, tiene una mayor influencia sobre la opinión que aquel que deja adivinar un propósito definido y concreto”.²⁸

Además, la OPE consideraba que se debía apostar por las coproducciones con países extranjeros y proponía aumentar la protección económica a aquellos guiones que desarrollasen temas “de alto interés” para la operación, con los que esperaba conseguir un objetivo muy específico:

“La coproducción supone, además, en la mayor parte de los casos la garantía de una difusión mundial del film, desconociendo el público el origen auténtico y, en consecuencia, obviando toda posible sospecha de propaganda”.²⁹

La película *El Cid* responde a las directrices de este plan: una producción del sector privado, una coproducción Estados Unidos-Italia y un guión que, a tenor de las diversas tentativas que ya fueron mencionadas, era obviamente de interés para el régimen y, por tanto, para la OPE. Además, los datos aportados muestran los diversos intereses que convergieron en la España de finales de los años 50 y evidencian por qué no sólo fue posible producir finalmente una película sobre la figura histórico-legendaria de El Cid sino hacerlo con un amplio número de recursos materiales y humanos: desde la autorización para filmar en castillos y ciudades hasta la participación de militares como extras de la película. Resta ahora elucidar en qué medida y hasta qué punto la representación visual de la Edad Media sirvió para responder a esas agendas, especialmente la del régimen que la apoyó.

²⁸ *Ideas para un plan de propaganda en el exterior*. Alcalá de Henares, AGA, Cultura, Secretaría General Técnica, Caja 28353.

²⁹ *Ibidem*.

4. La puesta en escena de *El Cid*

Anthony Mann y Samuel Bronston contaron, para este proyecto, con un amplio departamento de arte que realizó una importante labor de documentación para poder recrear el periodo histórico en el que se desarrollaba la trama cinematográfica. Así, fue llevada a cabo una minuciosa selección de ciudades y castillos para el rodaje, una copia directa de obras de arte en el Museo Nacional d'Art de Catalunya por parte del artista polaco Maciek Piotrowski, y la reproducción de objetos de muy diversa índole para el vestuario y la escenografía, desde joyas a tejidos, estandartes, escudos o banderines (Fig. 1).³⁰



Fig. 1. Anthony Mann y Maciek Piotrowski con la reproducción de obras copiadas en el Museo Nacional d'Art de Catalunya. Tomado de *The making of El Cid*, ed. Alexander Paal, Madrid: The Campeador Press, 1962, s/p

La película se rodó durante 1960 y principios de 1961, con una fase de rodaje en exteriores y otra en el interior de varios estudios de Madrid, entre ellos los Estudios Chamartín, donde se construyeron varios edificios para recrear, entre otros, la catedral de Burgos. Sin embargo, el trabajo de recreación y representación visual de la Edad Media puede ser analizado, hoy, desde el anacronismo y la descontextualización a todos los niveles. Los castillos y ciudades donde se rodaron las películas no corresponden a lugares y edificios directamente vinculados a los personajes relacionados con El Cid histórico o el literario: Vivar, Zamora o Valencia desaparecen del mapa, para ser sustituidos por otros escenarios que fueron considerado más apropiados, como por ejemplo

³⁰ GARCÍA DE DUEÑAS, *El Imperio Bronston*, p. 202; PAAL (Ed.), *The making of El Cid*.

Peñíscola. Asimismo, los edificios construidos en los estudios de cine fueron decorados en su interior con réplicas de obras medievales que, sin embargo, se diferencian de los originales que les sirvieron de modelo. Pierre Thevenet, integrante del Departamento de Arte, describía así el proceso: “Por ejemplo había un departamento de documentación de búsqueda fotográfica por todo el mundo. Hacíamos copias de ejemplos de la historia del arte. A partir de ahí se hacían dibujos y planos, no era una creación, más bien una recreación”.³¹

De esta forma, piezas producidas originalmente en un soporte y técnica específica fueron transformadas en obras de otra índole. Esto sucede, por ejemplo, con el Baldaquino de Tost, una pieza de mobiliario litúrgico en madera, que para la película fue convertida en un enorme tapiz pendurado de un muro interior.³² Por otro lado, obras que, en la Edad Media, habían sido producidas para un ámbito sagrado pasaron a decorar en la película los interiores de estancias y dependencias palatinas. Es el caso de un frontal de altar decorado con escenas relacionadas con el culto a San Miguel, de la colección del MNAC de Barcelona, que fue transformado en una pintura mural que decora un interior palaciego.³³ Además, se copiaron tanto obras producidas en la península Ibérica en la época del Cid, como otras procedentes de otros contextos geográficos, como sucede con el Bordado de Bayeux o con las puertas de bronce de San Ranieri del Duomo de Pisa. Del mismo modo, se buscó inspiración en obras de otros períodos históricos, ya fueran anteriores o posteriores al siglo XI. Es el caso de un espacio interior, de planta centralizada y cubierto con una gran cúpula, que parece inspirarse en el Panteón de Roma.

Todo ello permite estimar una recepción de la cultura material del pasado medieval que pasa por varias fórmulas, entre las que destaca no sólo la copia sino también la interpretación, reinterpretación, mutación y transformación y que, en última instancia, permiten hablar de una resignificación de la cultura material de la Edad Media europea. Sin embargo, esa resignificación es en algunos casos más evidente que en otros, en los que un análisis más profundo permite identificar un conjunto de sutilezas que van más allá de meras adaptaciones estéticas y escenográficas.

Así sucede, por ejemplo, con la representación del Bordado de Bayeux. Como ha destacado Richard Burt, la pieza textil medieval es claramente reconocible desde el punto de vista material en la obra recreada en el siglo XX, pero la narrativa visual de esta última diverge sutilmente³⁴. El conflicto bélico entre normandos y sajones de la obra original fue convertido en un conflicto bélico-religioso entre cristianos y musulmanes. Para ello, se agregaron cruces tanto al escudo del caballero montado como al flanco derecho de su caballo. También fue representado un caballero con traje morisco y una cimitarra, lo que evidencia una mutación de un sajón en un musulmán. Se trata de una pieza resignificada para mostrar, en conjunto con el guión y los diálogos de la película,

³¹ MATELLANO y LOSADA, *El Cid*, p. 110.

³² Barcelona, Museo Nacional d'Art de Catalunya, Nr. Catálogo 003905-000.

³³ Barcelona, Museo Nacional d'Art de Catalunya, Nr. Catálogo 003913-000.

³⁴ BURT, “Re-Embroidering the Bayeux Tapestry”; “Border Skirmishes”.

una Península Ibérica del siglo XI caracterizada por un determinado conflicto bélico. Es, en definitiva, la *Reconquista* el marco interpretativo de esa centuria a ojos del espectador. El análisis profundo de la puesta en escena revela detalles todavía menos explícitos. Uno de los más significativos puede identificarse en la secuencia en la que El Cid y Jimena se encuentran por primera vez, en el interior de una estancia de planta centralizada decorada con un pavimento de mosaico con diseños geométricos rodeados por la inscripción “*gentem Gotorum de paucis, velud plurima sata ex grano sinapis germinare credimus*” (Fig. 2).



Fig. 2. El Cid y Chimène. Fotograma tomado de *The making of El Cid*, ed. Alexander Paal, Madrid: The Campeador Press, 1962, s/p

Esta es —sorprendentemente (o no)— una frase copiada de la crónica medieval *Historia Silense* o *Historia Legionense*, obra historiográfica compuesta en el siglo XI para reforzar la autoridad de Alfonso VI en un momento de progresiva pujanza del poder almorávide en la Península Ibérica. El sucinto extracto copiado en el mosaico compara al pueblo visigodo, a través de la parábola bíblica de la semilla de mostaza, con aquella semilla más pequeña que, al crecer, alcanza un tamaño extraordinario.³⁵ Se trata de una frase que, en la *Historia Legionense*, aparece integrada precisamente en el pasaje en el que se anuncia la restauración y liberación de Hispania gracias a la intervención de Pelayo y sus ejércitos:

At Pelagius, a bono proposito animum reuocare aborrens, commotus pre nimio dolore in iram fertur talia respondisse: Tu inquit, et fratres tui cum Iuliano Sathane ministro regnum Gotice gentis subuertere decreuistis; nos vero, aduocatum apud Deum Patrem dominum Nostrum Ihesum Christum habentes, hanc multitudinem paganorum, quibus ducatum prebes, despiciamus; sed et per intercessionem genitricis eiusdem Domini nostri, que est mater misericordiarum, **gentem Gotorum de paucis, velud plurima sata ex grano sinapis, germinare credimus**. Siquidem Pelagius et qui cum eo erant, tanto

³⁵ Evangelios de Mateo 13:31-32, Marcos 4:30-32 y Lucas 13:18-19.

hoste perterriti, beate Marie sufragia, que in spelunca illa usque in odiernum diem adoratur, poscentes, die noctuque pro recuperatione christianorum petitioni instabant.³⁶

La utilización de esta parábola bíblica en un contexto bélico puede rastrearse en otras crónicas medievales, como es el caso de las *Crónicas Asturianas*³⁷. De la misma forma —de nuevo sorprendentemente (o no)— el uso de esta parábola bíblica puede rastrearse en otras obras cinematográficas de los años 60 del siglo XX, directamente relacionadas con el régimen franquista y su ideología. Así sucede con la película *El grano de mostaza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1962), una comedia que se inicia con una intervención del propio director de la película, en la que explica la relación entre la parábola evangélica y el propio argumento de la película. ¿Es posible establecer algún nexo entre el uso manipulado de esa parábola en la crónica medieval y el que se detecta en la cinematografía española de los años 60?

5. La Edad Media y el marco interpretativo de la *Reconquista*

Ese nexo se hace visible al tener en cuenta a un protagonista muy concreto: Justo Pérez Santiago, más conocido como Fray Justo Pérez de Urbel (1895-1979).³⁸ De origen burgalés, este monje del monasterio de Santo Domingo de Silos se afilió a la Falange en los inicios de la guerra civil. Tras la victoria del bando sublevado en 1939, se instaló en Madrid donde, bajo los auspicios del nuevo régimen, desarrolló tres actividades principales. Por un lado, una carrera eclesiástica relevante. Fue prior de la iglesia de Montserrat en Madrid y primer abad mitrado del monasterio de Santa Cruz del Valle de los Caídos, que él consideraba ser la consagración de la Cruzada.³⁹ Además, fue consejero espiritual y responsable del Departamento de Formación de la Sección Femenina de la Falange.⁴⁰ A ello debe añadirse su contacto y colaboración con

³⁶ PÉREZ DE URBEL y GONZÁLEZ RUIZ-ZORRILLA (eds.), *Historia silense*, pp. 132-133.

³⁷ Crónica de Alfonso III, versión Rotense, 9. 11-13: “Ad hec Pelagius respondit: <Non legisti in scripturis diuinis quia ecclesia Domini ad granum sinapis deuenitur et inde rursus per Domini misericordia in magis erigitur?>” (A esto Pelayo respondió: <¿No habéis leído en las Sagradas Escrituras que la iglesia del Señor se reduce a un grano de mostaza, y de ahí de nuevo, por la misericordia del Señor, se eleva a algo mayor?>). Véase: GIL FERNÁNDEZ, MORALES y RUIZ DE LA PEÑA, *Crónicas Asturianas*, p. 126.

³⁸ PASAMAR y PEIRÓ, “Pérez Santiago, Justo”, pp. 485-486.

³⁹ “Esto es lo que significa el Monumento del Valle de los Caídos. Si, por una parte, es la consagración de la Cruzada, el panteón glorioso de los héroes, por otra es un centro de estudios sociales que inaugurará entre nosotros una era de justicia social sobre la base doctrinal del Evangelio” (Pérez de Urbel, 1961: 75). Sobre su experiencia al frente de la comunidad benedictina del Valle de los Caídos, véase SUEIRO, “Confesiones de Fray Justo Pérez de Urbel”, pp. 241-256.

⁴⁰ Su labor al frente del Departamento de Formación de la Sección Femenina fue iniciada en 1938 de la mano de Pilar Primo de Rivera quien, en sus memorias, lo calificó como el “supremo artífice en la materia de nuestra formación religiosa”. Ella misma señala que “Por otro lado, fray Justo no fue sólo el asesor religioso, fue el profesor, ordenador de nuestros programas no exclusivamente de religión..., sino en muchos casos de Historia por su eximio magisterio en esta materia. Fue el consejero general y particular

el *Opus Dei* y su Centro de Estudios de la Sociedad Sacerdotal de la Santa Cruz.⁴¹ Por otro lado, desarrolló una carrera académica fulgurante: en apenas un lustro obtuvo el bachillerato, licenciatura y doctorado, para después acceder a una cátedra de Historia de la Edad Media en España en la Universidad Central, a miembro de la Real Academia de la Historia y del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.⁴² Finalmente, es necesario añadir su carrera política: fue miembro del Consejo Nacional del Movimiento y procurador en las Cortes.⁴³

Hay algo que subyace en estas tres carreras: su papel como propagandista del régimen, lo que ha llevado a considerarlo como un ejemplo notable de “intelectual aúlico del Franquismo”.⁴⁴ En efecto, con su presencia y colaboración en actos oficiales del régimen, puso la Edad Media al servicio del ideario nacional-católico del Franquismo. De hecho, hay varias iniciativas que permiten vincularlo con la película de *El Cid* y proponer su posible implicación, directa o indirecta, en la copia del pasaje de la *Historia Legionense* en el mosaico referido y el significado que ese detalle tiene en el conjunto de la producción del film.

En primer lugar, es necesario tener en cuenta los estrechos vínculos entre la producción historiográfica sobre la Edad Media y el uso de esa producción con fines ideológicos por parte de la comunidad del monasterio de Silos durante la dictadura franquista. El ejemplo paradigmático son los grandes fastos organizados en Madrid en 1939 para celebrar la victoria del bando sublevado en la guerra civil.⁴⁵ El 19 de mayo fue organizado el gran Desfile de la Victoria y, al día siguiente, se celebró una ceremonia religiosa en la iglesia de Santa Bárbara en Madrid, en la que el general Franco hizo ofrenda de su espada victoriosa.⁴⁶ Para esta ocasión fueron trasladadas a Madrid varias reliquias como el Arca Santa de la catedral de Oviedo o el pendón de las Navas de Tolosa del monasterio de Las Huelgas de Burgos. Justo Pérez de Urbel dirigió un coro de monjes que entonó textos procedentes del *Antifonario* del siglo X conservado en la catedral de León y el *Liber Ordinum* del siglo XI del monasterio de Silos.

de los casos difíciles, el que nos acercó de manera definitiva a la Orden Benedictina, cuya influencia a través de la SF ha trascendido a millones de personas que han pasado por escuelas, colegios mayores y menores, albergues, cátedras ambulantes, Servicio Social de la Mujer y cursos de toda índole. Todo esto, y para siempre, se lo deberá España a fray Justo, que esperamos siga acordándose de nosotras desde su eterna gloria en las mansiones de Dios” (PRIMO DE RIVERA, *Recuerdos de una vida*, p. 34, 61; RICHMOND, *Women and Spanish Fascism*, pp. 56-57).

⁴¹ REQUENA, “El claustro académico”.

⁴² PALLOL TRIGUEROS, “La Historia”, pp. 638-639; GARCÍA SANJUÁN, “La influencia de la historiografía católica”, pp. 40-41.

⁴³ PEIRÓ MARTÍN, “La Santa Cruzada”.

⁴⁴ PEÑA PÉREZ, “La sombra del Cid”, p. 164, n. 20.

⁴⁵ DI FEBO, “Franco, la ceremonia de Santa Bárbara”; DI FEBO, *Ritos de guerra*, pp. 108-115; PEIRÓ MARTÍN, “La Santa Cruzada”, p. 315; PRESTON, *Franco. «Caudillo de España»*, pp. 366-367; RAGUER, *La pólvora el incenso*, pp. 396-397; REDONDO, *Historia de la Iglesia en España*, pp. 623-624.

⁴⁶ “Acción de gracias celebrada en la iglesia de Santa Bárbara con motivo del fin de la guerra”. ABC, Madrid, 21-05-1939.

Como han demostrado Giuliana Di Febo y, más recientemente, Carmen J. Gutiérrez, esos textos fueron manipulados tanto desde el punto de vista de su contenido como de su musicalización.⁴⁷ Los textos seleccionados procedían de obras litúrgicas medievales que varios monjes de la comunidad silense habían editado o sobre las que habían publicado artículos en las primeras décadas del siglo XX.⁴⁸ Fueron precisamente tres miembros de esa comunidad, Justo Pérez de Urbel, Luciano Serrano y Casiano Rojo, los responsables de manipular esas obras litúrgicas medievales para ponerlas al servicio de la maquinaria propagandística franquista en esa ceremonia que conmemoraba su victoria en la guerra civil.

Años más tarde, cuando estaba germinando el proyecto cinematográfico de Samuel Bronston, Justo Pérez de Urbel publicó la edición de la *Historia Legionense*⁴⁹. Por ello, no parece extraño que, tal como había sucedido en 1939, también en este caso, el propio abad del Valle de los Caídos, o alguien de su entorno, pudiera facultar el pequeño extracto de la *Historia Legionense* a los miembros del equipo de Samuel Bronston. De hecho, la relación de Justo Pérez de Urbel con el Imperio Bronston existía en ese momento pues, estando al frente del Valle de los Caídos, participó en la producción del documental propagandístico *El Valle de los Caídos* (Andrew Marton, 1963).⁵⁰ No sólo colaboró posibilitando el acceso de los equipos de rodaje al monasterio, sino que fue asesor del guión y él mismo hace aparición en el montaje final.⁵¹

En segundo lugar, es preciso tener en cuenta el interés de Justo Pérez de Urbel por la figura de El Cid y, por extensión, por un determinado ideal de *Reconquista*. En 1955 publicó una versión ilustrada del *Cantar de Mio Cid* y participó en los festejos organizados con motivo de la inauguración de la estatua ecuestre del Cid en Burgos, publicando un pequeño texto en el que describía las principales características ejemplares del héroe castellano: esfuerzo heroico, modelación y medida, señorío, lealtad, religiosidad y ternura familiar. Todas ellas lo hacían acreedor de ser considerado como figura de grandeza moral y ejemplaridad.⁵² Precisamente el año de la producción de *El Cid*, profería una conferencia en la que comparaba a los que habían luchado en la guerra civil española y los que lo habían hecho en la *Reconquista* en los siguientes términos:

⁴⁷ DI FEBO, “Franco, la ceremonia de Santa Bárbara”; DI FEBO, *Ritos de guerra*, pp. 108-115; Gutiérrez González, “Francisco Franco y los reyes godos”.

⁴⁸ PP. BENEDICTINOS DE SILOS (eds.), *Antiphonarium mozarabicum*; Férotin, *Le Liber Ordinum*.

⁴⁹ PÉREZ DE URBEL y GONZÁLEZ RUIZ-ZORRILLA (eds.), *Historia silense*.

⁵⁰ El documental formó parte de un conjunto de obras propagandísticas impulsadas desde el Ministerio de Información y Turismo en los inicios de la década de los años 60, coincidiendo con el punto álgido y posterior desmoronamiento del Imperio Bronston. Véase: GARCÍA DE DUEÑAS, “Samuel Bronston”; FERNÁNDEZ HOYA y FERNÁNDEZ HOYA, “Construir lo imposible”, pp. 197-198; STAFFORD, “Fascist Space and Film”.

⁵¹ GARCÍA DE DUEÑAS, “Samuel Bronston”, p. 23

⁵² PÉREZ DE URBEL y BERNAL (eds.) *Cantar de Mio Cid*; PÉREZ DE URBEL, “Grandeza moral y ejemplaridad del Cid”, p. 23.

“(…) lo que les hacía recibir la muerte con la sonrisa en los labios, era un sentimiento muy parecido al de sus antepasados, los guerreros que, en lucha secular contra el infiel, caminaban desde Simancas a Toledo y desde Toledo a las Navas de Tolosa, a Sevilla y a Granada, precedidos por la señal de la Cruz, que habían jurado izar en los alminares donde ondeaba la Media Luna. Estaban convencidos de que combatían por la Fe de sus padres, y de que morir por ella era su mayor gloria como cristianos y como españoles. Más pura era la actitud de estos valientes que la de los Cruzados de los tiempos medievales, que llevados unas veces por el impulso de la aventura y otras por el deseo de romper los lazos que los ataban a la tierra, abandonaban sus hogares para sumarse a las huestes de Pedro el Ermitaño o de San Luis”.⁵³

En tercer y último lugar, el nexo entre la película *El Cid* y la figura de Justo Pérez de Urbel puede establecerse a través de la relación que el erudito benedictino tuvo con otros medievalistas que también se vincularon o colaboraron con el régimen, específicamente con el filólogo Ramón Menéndez Pidal, precisamente el asesor histórico oficial de la película *El Cid*.⁵⁴ La relación de ambos fue de una doble naturaleza. Por un lado, fueron colaboradores en su labor académica, representando una historiografía vinculada a la promoción del imperialismo castellanista.⁵⁵ El monje benedictino publicó uno de los tomos de la *Historia de España* dirigida por Menéndez Pidal, aquel dedicado precisamente a los orígenes de la *Reconquista*, y vulgarizó las tesis pidalianas al redactar su *Historia del Condado de Castilla*.⁵⁶ Por otro lado, ambos colaboraron directamente en la organización de grandes fastos franquistas como los del *Milenario de Castilla* y las fiestas cidianas celebrados en Burgos en 1943 y 1955 respectivamente.⁵⁷

Los datos aportados llevan a pensar que la figura de Justo Pérez de Urbel planea, de alguna forma, sobre el proyecto cinematográfico estrenado en 1961. Oficialmente no se registró su participación en la producción de la película, ya que no aparece ni en los créditos de la película ni en la documentación que, sobre ella, se generó en el Ministerio de Información y Turismo. De hecho, un comentario añadido al margen en el informe redactado por el vocal de la Junta de Clasificación y Censura, Patricio González de Canales, señala que “Para hacer un Cid histórico, se hubiera hecho con Fray Justo Pérez de Urbel”.⁵⁸

⁵³ PÉREZ DE URBEL, “La Guerra Como Cruzada Religiosa”, p. 48.

⁵⁴ Los principales asesores oficiales para la elaboración del discurso filmico fueron el historiador norteamericano Harold Lamb y el intelectual español Ramón Menéndez Pidal, autor de la obra *La España de El Cid* (1929), considerado en ese momento como la principal autoridad sobre la figura cidiana.

⁵⁵ PASAMAR ALZURIA, *Historiografía e ideología*, pp. 311-316.

⁵⁶ PÉREZ DE URBEL y ARCO y GARAY, *España Cristiana*; PÉREZ DE URBEL, *Historia del Condado de Castilla*.

⁵⁷ ALARES LÓPEZ, “La conmemoración del Milenario de Castilla”; ALARES LÓPEZ, “The Millennial of Castile (1943)”.

⁵⁸ Alcalá de Henares, AGA, Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de Cinematografía, Caja 36,03871, Exp. 23721.

Aún así, los datos sugieren que su colaboración, directa o indirecta, es probable. En realidad, hubo otros intelectuales que colaboraron en el proyecto cinematográfico y cuya acción pasó oficialmente desapercibida. Es el caso de Gonzalo Menéndez Pidal, historiador e hijo del filólogo Ramón Menéndez Pidal, que no aparece en los créditos de la película pero sí en su *press book*.⁵⁹ Puede señalarse también que el libro cinematográfico original, de la autoría de Frederic Frank y Enrique Llovet, consignaba que el guión había tenido la supervisión del “Exmo. Sr. Marqués de Desio, Embajador de España, de la Real Academia de la Historia y del Consejo Superior de Investigaciones Científicas”, dos instituciones a las que pertenecía Justo Pérez de Urbel en ese momento.⁶⁰ Su omnipresencia en las esferas académica, eclesiástica y política del Franquismo, así como su intrincada red de contactos y colaboradores, dificulta saber si la intervención fue de él mismo o de algún intermediario, y en qué momento de la producción de la película se produjo⁶¹.

En todo caso, tanto el mosaico inventado con motivo de la producción de la película como la recreación del Bordado de Bayeux ofrecen una lectura de la puesta en escena de este filme como parte de un esmerado proyecto que pretendió resignificar la cultura material y visual del período medieval para transmitir un mensaje específico, el del choque de civilizaciones, que respondía a la agenda político-ideológica del Franquismo en todas sus vertientes.

6. Repercusión e impacto de *El Cid*

En el dorso del informe emitido por la Junta de Clasificación y Censura el 22 de diciembre de 1961 para autorizar la proyección y distribución de *El Cid* fueron indicados los siguientes cortes:

Rollo 4º Dejar reducida al mínimo la secuencia amorosa entre el Cid y doña Jimena, y eliminar la frase del Cid <¿Por qué no hemos de convivir moros y cristianos en paz?>

Rollo 9º Reducir al mínimo la lucha fratricida a puñal

Rollo 10º Suprimir la escena en el harén

Rollo 13º Suprimir el beso largo en la boca, dejando el último, suave, entre el Cid y Doña Jimena en la escena de la reconciliación.⁶²

⁵⁹ GARCÍA DE DUEÑAS, *El Imperio Bronston*, p. 188.

⁶⁰ Alcalá de Henares, AGA, Cultura, Secretaría General Técnica, Caja 21,05974.

⁶¹ El ejemplo de su obra *Los mártires de la Iglesia* es, en este sentido, muy sintomática. Se le encargó la redacción del libro al periodista Carlos Luis Álvarez (Cándido) quien tuvo que redactar de forma anónima y, en tiempo record, veinte biografías de mártires de la guerra civil, que después fueron publicadas por Justo Pérez de Urbel como único autor. Véase: PÉREZ DE URBEL, *Los Mártires de La Iglesia*; ÁLVAREZ, *Memorias prohibidas*.

⁶² Alcalá de Henares, AGA, Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de cinematografía, Caja 36,03871.

Estas indicaciones responden al tipo de cortes indicados por la Junta de Clasificación y Censura para cientos de películas producidas en España durante la dictadura y evidencian las preocupaciones fundamentales en el seno del régimen franquista en relación a los valores tradicionales del nacional-catolicismo. En este caso, resulta evidente el interés de los censores por eliminar cualquier rescoldo de una eventual llamada a la concordia entre las religiones cristiana e islámica. Sin embargo, los cortes indicados son muy limitados lo que puede evidenciar que, efectivamente, la realización de este film se adaptó desde el inicio a las estrictas y represivas normas que el Estado ejercía sobre las producciones cinematográficas.

El Cid se convirtió en la quinta película más taquillera de la temporada 1961-1962 y en una de las cincuenta más populares de toda la década de los sesenta.⁶³ En el mercado mundial, recaudó más de treinta millones de dólares y, posteriormente, el film, y todos los mensajes que, a través de él, se transmiten, siguieron llegando a la población mundial a través de su reposición en cines y, aún después, en la televisión. La agenda político-ideológica del Franquismo tuvo, por tanto, su proyección propia más allá de las barreras cronológicas del propio régimen, por lo que puede considerarse que los objetivos de la OPE se lograron durante largo tiempo, por lo menos tres décadas. No sería hasta 1993 cuando el director estadounidense Martin Scorsese y la productora Miramax Films restauraron la película, volviendo a incorporar los cortes impuestos por la censura.⁶⁴ Reverterían, entonces, sólo algún pequeño detalle de todas las estrategias que se pusieron en marcha a través de ese proyecto cinematográfico a inicios de la década de los años 60.

Es preciso tener en consideración que, para entonces, la película ya había tenido una fuerte influencia en la historia del cine, de forma que su cuidada puesta en escena sirvió de referente para muchas otras películas posteriores, que pudieron contribuir a perpetuar los mismos mensajes incluso sin pretenderlo. Además, la representación de la Edad Media y su lectura en clave de *Reconquista* en esta película vino a sumarse al resto de iniciativas puestas en marcha por el régimen, que fueron lo suficientemente eficaces como para lograr que la noción de *Reconquista* en cuanto marco interpretativo de la Edad Media lograrse penetrar profundamente en la sociedad española. De hecho, la historiografía más reciente ya ha puesto de relieve el uso de la *Reconquista* como tropos recurrente e insistente en el discurso político contemporáneo, tanto en España como en Europa.⁶⁵

⁶³ Es preciso tener en cuenta que en España el control de taquilla no se instauró hasta 1965. Véase: CAMPORESI, *Para Grandes y Chicos*, p. 71.

⁶⁴ GIRBAL, *El Cid*, p. 72.

⁶⁵ BALLESTER RODRÍGUEZ, “Vox y el uso de la historia”; GARCÍA-SANJUÁN, “Rejecting al-Andalus”; GARCÍA-SANJUÁN, “Weaponizing Historical Knowledge”; MIGUÉLEZ y MARTINS, “The Uses of the Medieval Past”; PORRINAS GONZÁLEZ (ed.), *¡Reconquista! ¿Reconquista? Reconquista*.

7. Conclusiones

El análisis de la representación visual de la Edad Media en la película *El Cid* ha permitido identificar una recreación de la cultura material medieval que resulta de un intenso proceso de resignificación, no siempre obvio, pero que lleva a ponderar la existencia de un deseo específico no sólo de adecuar el proyecto cinematográfico a la censura franquista sino a contribuir expresamente a la divulgación del ideario nacional-católico. De hecho, la puesta en escena diseñada por el departamento de arte dirigido por Veniero Colasanti y John Moore prueba hasta qué punto la escenografía de este film fue en consonancia con el guión y cómo, en su conjunto, el proyecto cinematográfico contribuyó a llevar a cabo la agenda franquista. La *Reconquista* puesta en escena servía para justificar y legitimar las acciones del régimen desde la guerra civil, el dogma de la España única y unida, y la supremacía del Catolicismo a todos los efectos.

Futuros trabajos podrán ahondar en detalles apuntados en este trabajo, como la real implicación de Ramón Menéndez Pidal en este proyecto a lo largo de su creación o la intervención de la censura con los cortes señalados. Asimismo, la instrumentalización político-ideológica de la Edad Media en la creación cinematográfica podrá ser comparada con otros ámbitos de acción considerados por la OPE. Estudios futuros podrán también avanzar en análisis comparativos entre la situación vivida en la cinematografía española y la de otros países europeos durante el mismo período.

FUENTES PRIMARIAS

Fuentes escritas

ALBERTI, Rafael, *Obras completas*, edición, introducción, bibliografía y notas de Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988.

FÉROTIN, Marius (ed.), *Le Liber Ordinum en usage dans l'Église wisigothique et mozarabe d'Espagne du cinquième au onzième siècle*, *Monumenta Ecclesiae Liturgica*, vol. 5, París, 1904.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, "Verdadera Imagen de Franco", *Vértice*, 4 (1937, julio-agosto).

HESTON, Charlton, *Memorias*, Barcelona, Ediciones B, 1997.

HESTON, Charlton, *The Actor's Life: Journals 1956-1976*, ed. Hollis Alpert, London, Allen Lane, 1979.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La España del Cid*, Madrid, Plutarco, 1929.

PAAL, Alexander (ed.), *The making of El Cid*, Madrid, The Campeador Press, 1962.

PÉREZ DE URBEL, Justo, "Grandeza moral y ejemplaridad del Cid", *Diario de Burgos*, Año LXX, Núm. 19.994, (Sábado 23 de julio, 1955).

PÉREZ DE URBEL, Justo, “La Guerra Como Cruzada Religiosa”, en *La guerra de liberación nacional*, editado por Raimundo Fernández-Cuesta *et al.*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Cátedra General Palafox, 1961, pp. 45-75.

PÉREZ DE URBEL, Justo, *Historia del Condado de Castilla*, 3 vols., Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945.

PÉREZ DE URBEL, Justo, *Los Mártires de La Iglesia*, Madrid, Diamante, 1956.

PÉREZ DE URBEL, Justo y Atilano GONZÁLEZ RUIZ-ZORRILLA (eds.), *Historia silense*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1959.

PÉREZ DE ÚRBEL, Justo y Jesús BERNAL, *Cantar de Mio Cid*, Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1955.

PÉREZ DE URBEL, Justo, y Ricardo DEL ARCO Y GARAY, *España Cristiana: Comienzo de La Reconquista (711-1038)*, *Historia de España*, dir. Ramón Menéndez Pidal, tomo 6, Madrid: Espasa-Calpe, 1956.

PP. BENEDICTINOS DE SILOS (eds.), *Antiphonarium mozarabicum de la Catedral de León*. León, [s.n.], 1928.

PRIMO DE RIVERA, Pilar, *Recuerdos de una vida*, Madrid, Dyrsa, 1983.

SUEIRO, Daniel, “Confesiones de Fray Justo Pérez de Urbel”, en *El Valle de Los Caídos. Los Secretos de La Cripta Franquista*, Barcelona: La Esfera de los Libros, 2006, pp. 241–56.

Fuentes audiovisuales

ARÉVALO, Carlos, *Ya viene el Cortejo*, 1939.

FARROW, John, *Capitán Jones*, 1958.

HATHAWAY, Henry, *El mundo del circo*, 1964.

MANN, Anthony, *El Cid*, 1961.

MANN, Anthony, *La Caída del Imperio Romano*, 1964.

MARTON, Andrew, *El valle de los caídos*, 1963.

NODO, Arte. *El escultor Juan Cristóbal da los ultimos toques al vaciado de escayola de la estatua ecuestre del cid*, NOT N 475 B, 11 de febrero 1952. <https://www.rtve.es/play/videos/nodo/not-475/1480916/>

NODO, Burgos. *Franco inaugura la estatua del Cid Campeador. Fiestas conmemorativas y desfile*, NOT N 656 A, 1 de agosto 1955. <https://www.rtve.es/play/videos/nodo/not-656/1479271/>

NODO, *Homenaje a El Cid. Exposición en Valencia. Recuerdos del Héroe*, NOT N 843 A, 2 de marzo 1959. <https://www.rtve.es/play/videos/nodo/not-843/1487142/>

RAY, Nicholas, *Rey de Reyes*, 1960.

RAY, Nicholas, *55 Días en Pekín*, 1962.

SÁENZ DE HEREDIA, José Luis, *El grano de mostaza*, 1962.

FUENTES SECUNDARIAS

AGUILAR, Dietris, “El Cid en los medios: apropiación de la figura cidiana en los lenguajes de los siglos XX y XXI”, *Olivar*, 15/22 (2015). Acceso el 10-03-2024.

<https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2014v15n22a09>

ALARES LÓPEZ, Gustavo, “La conmemoración del Milenario de Castilla en 1943. Historia y espectáculo en la España franquista”, *Revista de historia Jerónimo Zurita*, 86 (2011), pp. 149–80.

ALARES LÓPEZ, Gustavo, “The Millennial of Castile (1943): The Historical Culture of Spanish Fascism”, *European Review of History: Revue Européenne d’histoire*, 23/4 (2016), pp. 707–23. <https://doi.org/10.1080/13507486.2016.1154930>.

ÁLVAREZ, Carlos L., *Memorias prohibidas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1996.

ARELLANO AYUSO, Ignacio, “El Cid en el teatro del Siglo de Oro”, *Cuadernos de teatro clásico*, 23 (2007), pp. 73–121.

ARRIOLA, Joyce L, “The Film Epic as Alternative Historiography: Revisiting El Cid (1961)”, *UNITAS: Scholarly Journal of the University of Santo Tomas*, 82/1 (2009), pp. 197–213.

BAILEY, Matthew, “From Latin Chronicle to Hollywood Extravaganza: The Young Cid Stirrs Hearts”, *Olivant*, 22/ ¼ (1998), pp. 89–102.

BALLESTER RODRÍGUEZ, Mateo, “Vox y el uso de la historia: el relato del pasado remoto de España como instrumento político”, *Política y Sociedad*, 58/2 (2021), e69692. <https://doi.org/10.5209/poso.69692>

BARRIO BARRIO, Juan Antonio, “El Cid de Anthony Mann: A través del cine histórico y la Edad Media”, en *Historia y cine*, editado por J. Uroz, Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, pp. 268–305.

BARRIO BARRIO, Juan Antonio, *El Cid de Anthony Mann. Un guerrero medieval fronterizo cabalgando entre la Historia, el mito y la leyenda*, Cuenca: Cineclub Chaplin, 2023.

BARTLETT, Robert, *The Middle Ages and the movies. Eight key films*, London, Reaktion Books, 2022.

BASINGER, Jeanine, *Anthony Mann: Edición Bilingüe Castellano-Inglés*, San Sebastián: Festival Internacional de Cine, 2004.

BURT, Richard, “Border Skirmishes. Weaving around the Bayeux Tapestry and Cinema in Robin Hood: Prince of Thieves and El Cid”, en *Medieval Film*, ed. Anke Bernau y Bettina Bildhauer, Manchester: Manchester University Press, 2020, 158–181. <https://doi.org/10.7765/9781526141675.00013>.

BURT, Richard, “Re-Embroidering the Bayeux Tapestry in Film and Media: The Flip Side of History in Opening and End Title Sequences”, *Exemplaria*, 19/2 (2007), pp. 327–50.

CABANILLAS CÁRDENAS, Carlos F, “El Cid En El Siglo de Oro a Través de Una Comedia Burlesca: Los Condes de Carrión”, *Romansk Forum*, 19 (2004), pp. 57–77.

CACHO BLECUA, Juan Manuel, “Texto, grabados y configuración genérica de la Crónica popular del Cid”, en *El Cid, de la materia épica a las crónicas caballerescas : actas del congreso internacional "IX Centenario de la muerte del Cid, celebrado en la Universidad de Alcalá de Henares los días 19 y 20 de noviembre de 1999*, Alcalá de Henares, Editorial Universidad de Alcalá, 2002, pp. 339–59.

CAMPORESI, Valeria, *Para Grandes y Chicos. Un Cine Para Los Españoles 1940-1990*, Madrid: Trufan, 1993.

CATALÁN, Diego, *El Cid en la historia y sus inventores*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2002.

COMAS, Ángel, *Anthony Mann*, Madrid, T&B editores, 2004.

DEYERMOND, Alan D., “Cides anglófonos del siglo XX”, en *El Cid, poema e historia: actas del Congreso Internacional (12-16 de julio, 1999)*, ed, César Hernández Alonso, Burgos: Ayuntamiento de Burgos, 2000, 323–27.

DI FEBO, Giuliana, “Franco, la ceremonia de Santa Bárbara y la representación del nacionalcatolicismo”, en *Ciudad de los hombres, ciudad de Dios: homenaje a Alfonso Álvarez Bolado, S. J.*, ed. Xavier Quinza Lleó y José J. Alemany, Universidad Pontificia Comillas, 1999, pp. 461–74.

DI FEBO, Giuliana, *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*, València, Universitat de València, 2012.

DÍEZ BORQUE, José María, “El Cid torero: de la literatura al arte”, *Anales de Historia del arte*, 1 (2008), pp. 375–88.

DÍEZ BORQUE, José María, “El Cid En La Fiesta Sacramental Barroca: De Cristo a Torero”, *Cuadernos de Teatro Clásico, Ejemplar dedicado a El Cid: poesía y teatro*, J. M. Díez Borque (dir.), M. Zubieta (ed. lit.), 23 (2007), pp. 125–138.

DÍEZ DE REVENGA TORRES, Francisco Javier, “El Poema De Mío Cid Y Su proyección artística Posterior (ficción e Imagen)”, *Estudios Románicos*, 13-14 (2001-2002), pp. 59–85.

GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús, *El Imperio Bronston*, Madrid, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2000.

GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús, “Samuel Bronston, ascenso y caída de un imperio”, *Secuencias: Revista de historia del cine*, 9 (1998), pp. 7–26.

GARCÍA SANJUÁN, Alejandro, “La influencia de la historiografía católica en el estudio del pasado medieval peninsular (siglos XIX-XXI)”, *Historiografías: revista de historia y teoría*, 25 (2023), pp. 31–58. https://doi.org/10.26754/ojs_historiografias/hrht.9460

GARCÍA SANJUÁN, Alejandro, “Rejecting al-Andalus, Exalting the Reconquista: Historical Memory in Contemporary Spain”, *Journal of Medieval Iberian Studies*, 10/1 (2018), pp. 127–145. <https://doi.org/10.1080/17546559.2016.1268263>

GARCÍA SANJUÁN, Alejandro, “Weaponizing Historical Knowledge: the Notion of Reconquista in Spanish Nationalism”, *Imago temporis: medium Aevum*, 14 (2020), pp. 133–62. <https://doi.org/10.21001/itma.2020.14.04>.

GIRBAL, Elena, *El Cid. Del Cantar a la gran pantalla*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2017.

GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús, “Crónicas castellanas pintadas (siglo XIX)”, en *Historia de una cultura, Vol. 2. La singularidad de Castilla*, Valladolid, Consejería de Educación y Cultura, 1995, pp. 260–261.

GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, Carmen Julia, “Francisco Franco y los reyes godos: la legitimación del poder usurpado por medio de la ceremonia y la música”, *Cuadernos de música iberoamericana*, 33 (2020), pp. 161–95.

FERNÁNDEZ HOYA, Gema y Alberto FERNÁNDEZ HOYA, “Construir lo imposible: Samuel Bronston y sus producciones en la historia del cine español”, en *El productor y la producción en la industria cinematográfica*, ed. José Javier Marzal Felici y Francisco Javier Gómez Tarín, Madrid: Universidad Complutense, 2009, pp. 189–202.

FLETCHER, Richard, *El Cid*, Hondarribia, Nerea, 1999.

HUGHES-WARRINGTON, Marnie, *History Goes to the Movies: Studying History on Film*, London-New York: Routledge, 2007.

JANCOVICH, Mark, “‘The Purest Knight of All’: Nation, History, and Representation in ‘El Cid’ (1960)”, *Cinema Journal*, 40/1 (2000), pp. 79–103.

JANCOVICH, Mark, “‘Samuel Bronston’s Latest Epic’: Spectacle, Heterogeneity and Nation in the Critical Reception of El Cid (1961)”, *Comparative American Studies An International Journal*, 8/4 (2010), pp. 300-315. <https://doi.org/10.1179/147757010X12773889525948>

JULIO, María Teresa, “La mitologización del Cid en el teatro español”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid 6-11 de julio de 1998*, vol. 4, Madrid, Castalia, 2000, pp. 134–44.

LACARRA LANZ, Eukene, “Utilización Del Cid de Menéndez Pidal En La Ideología Militar Franquista”, *Ideologies and Literature*, 3/12 (1980), pp. 95-127.

MARTIN, Oscar, *Rodrigo Diaz, del hombre al mito: textos y contextos de la primera tradicion cidiana (1099-1207)*, Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press, 2015.

MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo, *El Cid histórico*, Barcelona, Planeta, 1999.

MATA INDURAIN, Carlos, “Del Destierro al Exilio: La Mirada de Alberti al Mito Del Cid (<Como Leales Vasallos>, *Entre El Clavel y La Espada*)”, en *Ars Bene Docendi. Homenaje al Profesor Kurt Spang*, ed. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Carmen Saralegui, Eunsa: Ediciones Universidad de Navarra, 2009, pp. 391–404.

MATELLANO, Víctor y Miguel LOSADA, *El Cid. Edición Especial 50th*, Madrid, T&B editores, 2011.

MATEOS, Eladio, “El segundo destierro del Cid: Rodrigo Díaz de Vivar en el exilio español de 1939”, en *El Cid. Historia, literatura y leyenda*, ed. Gonzalo Santonja, Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 131–146.

MIGUÉLEZ, Alicia y Pedro MARTINS, “The Uses of the Medieval Past in Contemporary European Political Discourse: Some Reflections Arising from the Portuguese Case”, *E-Journal of Portuguese History* 21/1 (2023), pp. 73–102. <https://doi.org/10.26300/0s30-cd74>

MONTANER, Alberto y Ángel ESCOBAR, “Estudio Preliminar”, en *Carmen Campidoctoris o poema latino del Campeador*, ed. Alberto Montaner y Ángel Escobar, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 13–188.

MONTERDE, José Enrique, Marta SELVA, y Anna SOLÀ, *La Representación Cinematográfica de La Historia*, Madrid, Akal, 2001.

PALLOL TRIGUEROS, Rubén, “La Historia, la Historia del Arte, la Paleografía y la Geografía en la Universidad nacionalcatólica”, en *La universidad nacionalcatólica. La reacción antimoderna*, ed. Luis Enrique Otero Carvajal, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, 2014, pp. 535–684.

PASAMAR ALZURIA, Gonzalo, *Historiografía e ideología en la postguerra española: la ruptura de la tradición liberal*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1991.

PASAMAR ALZURIA, Gonzalo e Ignacio PEIRÓ MARTÍN, “Pérez Santiago, Justo”, *Diccionario Akal de Historiadores españoles contemporáneos*, Madrid: AKAL, 2002, pp. 485–486.

PEIRÓ MARTÍN, Ignacio, “La Santa Cruzada de fray Justo Pérez de Urbel: un catedrático de Historia franquista”, en *Políticas del pasado y narrativas de la nación. Representaciones de la Historia en la España contemporánea*, ed. Ignacio Peiró Martín y Carmen Frías Corredor, Zaragoza: Prensas de la Universidad, 2016, pp. 295–355.

PEÑA PÉREZ, Francisco Javier, *El Cid campeador. Historia, leyenda y mito*, Madrid, Dos soles, 2000.

PEÑA PÉREZ, Francisco Javier, “Los monjes de San Pedro de Cardeña y el mito del Cid”, en *Memoria, mito y realidad en la historia medieval: XIII Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 29 de julio al 2 de agosto de 2002*, coord. José Ignacio de la Iglesia Duarte y José Luis Martín Rodríguez, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2003, pp. 331–44.

PEÑA PÉREZ, Francisco Javier, “La sombra del Cid y de otros mitos medievales en el pensamiento franquista”, *Norba: Revista de historia*, 23 (2010), pp. 155–77.

PORRINAS GONZÁLEZ, David, *El Cid. Historia y Mito de Un Señor de La Guerra*, Madrid, Desperta Ferro, 2019.

PORRINAS GONZÁLEZ, David (ed.), *¡Reconquista! ¿Reconquista? Reconquista*, Madrid, Desperta Ferro, 2024.

PRESTON, Paul, *Franco. «Caudillo de España»*, trad. Teresa Camprodón y Diana Falcón, rev. Eva Fernández Halffter, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 2006.

RAGUER SUÑER, Hilari, *La pólvora y el incienso: La Iglesia y la Guerra Civil española (1936-1939)*, Barcelona, Ediciones Península, 2017.

REDONDO, Gonzalo, *Historia de la Iglesia en España, 1931-1939, vol. II: La Guerra Civil, 1936-1939*, Madrid, Ediciones Rialp, 1993.

REQUENA, Federico M., “El claustro académico del Centro de Estudios Eclesiásticos de la Sociedad Sacerdotal de la Santa Cruz: los profesores de Teología del beato Álvaro del Portillo”, *Studia et Documenta*, 9 (2015), pp. 13–55.

RICHMOND, Kathleen, *Women and Spanish Fascism: The Women's Section of the Falange 1934-1959*, London-New York, Routledge, 2003.

RINCÓN GARCÍA, Wifredo, “Últimos momentos del Cid, una pintura de historia de Francisco Pradilla (1878)”, *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, 27 (2022), pp. 267–76.

RÍOS SALOMA, Martín Federico, “Usos políticos e historiográficos del concepto de Reconquista”, *Anales de la Universidad de Alicante: Historia medieval*, 17 (2011), pp. 41–65.

RODIEK, Christoph, *La recepción internacional del Cid: argumento recurrente, contexto, género*, Madrid, Gredos, 1995.

RODIEK, Christoph, “El Cid parodiado del Siglo de Oro”, en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO): Münster 20-24 de julio de 1999*, coord. Christoph Strosetzki, Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2001, pp. 1098–1104.

RODIEK, Christoph, “El mito cidiano fuera de España”, en *El Cid: historia, literatura y leyenda*, coord. Gonzalo Santonja, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 149–62.

ROSENDORF, Neal M., “‘Hollywood in Madrid’: The Franco Regime and the American Film Industry”, en *Franco Sells Spain to America: Hollywood, Tourism and Public Relations as Postwar Spanish Soft Power*, ed. Neal M. Rosendorf, London: Palgrave Macmillan UK, 2014, 48–79.

ROSENSTONE, Robert, “La Historia en la pantalla”, en *Historia y Cine. Realidad, Ficción y Propaganda*, ed. Maria Antonia Paz y Julio Montero, Madrid: Complutense, 1995, pp. 13–33.

ROSENSTONE, Robert, *El Pasado En Imágenes. El Desafío Del Cine a Nuestra Idea de La Historia*, Barcelona, Ariel, 1997.

RUIZ-DOMÉNEC, José Enrique, *Mi Cid. Noticia de Rodrigo Díaz*, Barcelona, Ediciones Península, 2007.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, “La nación como espejismo histórico en el primer cine franquista”, en *Cine, nación y nacionalidades en España*, ed. Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, pp. 75–87.

SÁNCHEZ GARRIDO, Pablo, “Operación Propaganda Exterior. Teoría y praxis de la propaganda secreta en el franquismo intermedio”, *Revista de estudios políticos*, 195 (2022), pp. 157–86.

SEMPERE SERRANO, Isabel, “La recreación de la biografía en el cine de Samuel Bronston. El caso de la reproducción de El Cid”, en *La biografía filmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*, coord. M. Gloria Camarero Gómez, Madrid, T&B Editores, 2011, pp. 628–45.

STAFFORD, Katherine O., “Fascist Space and Film: Spatial Practice and Ideology in El Valle de Los Caídos (1963) and La Sombra de La Cruz (2013)”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 23/3 (2022), pp. 265–83.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, “El Cid en el teatro de los Siglos de Oro: las múltiples caras de una figura persistente”, en *El Cid en el teatro de los Siglos de Oro*, Valladolid, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2007, pp. 53–79.

WINKLER, Martin M., “Mythic and Cinematic Traditions in Anthony Mann’s ‘El Cid’”, *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 26/3 (1993), pp. 89–111.