

L'EDAT MITJANA EN EL CINEMA
I EN LA NOVEL·LA HISTÒRICA

Edició a cura de Josep Lluís Martos i Marinela Garcia Sempere

L'Edat Mitjana en el cinema i en la novel·la històrica / edició a cura de Josep Lluís Martos i Marínela Garcia - la ed. -
Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2009. - 592 p. ;
23 x 17 cm - (Symposia philologica ; 18)

ISBN: 978-84-608-0956-2

1. Edat Mitjana en el cinema. 2. Edat Mitjana en la literatura. I. Martos, Josep Lluís. II. Garcia Sempere, Marínela. III. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana. IV. Sèrie

930.85"653":791.43-24

930.85"653":82-311.6.09

Director de la col·lecció: Josep Martines

© Els autors

© D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: setembre de 2009

Portada: Llorenç Pizà

Imprimeix: Quinta Impresión S. L.

ISBN: 978-84-608-0956-2

Dipòsit legal: A-764-2009

DEL «SIMPLE MAN» AL «REINO DE MI CORAZÓN». LA NOCIÓN DE HÉROE EN LAS LECTURAS CINEMATOGRAFICAS DEL *CANTAR DEL CID*

velmezes vestidos por sufrir las guarnizones
de suso las lorigas, tan blancas como el sol
(*Cantar de Mio Cid*, vv. 3073-3074)

1. DOS CUESTIONES PRELIMINARES

Los dos versos del *Cantar de Mio Cid* que cito arriba no deberían, en principio, constituir ningún enigma para cualquier estudioso de la Edad Media española, y menos aún si tal estudioso tuviese la literatura castellana del Medioevo como principal foco de interés de su quehacer. En este último supuesto me atrevería incluso a aventurar que, muy probablemente, cualquier investigador competente habrá reconocido de inmediato el perfecto ritmo yámbico del segundo alejandrino, pues formalmente no presentan nada problemático, como tampoco debería presentarlo el contenido, ya que ustedes, que si están leyendo este trabajo seguramente serán especialistas en la materia, sabrán de sobra que el belmez era una especie de túnica acolchada que se ponía debajo de la loriga para proteger el cuerpo, que *las guarnizones* son las armas y que la expresión *de suso* aquí significa 'encima'.¹ De manera que podríamos trasladar, a nuestro español moderno, la cita de arriba de la siguiente manera: 'Llevando vestidos belmezes para soportar las armas, y encima las lorigas tan blancas como el sol'. De esta guisa son descritos los cien hombres del Cid cuando acompañan a éste a las Cortes de Toledo.

La cita, por cierto, puede leerse en el *Cantar ni*, tirada 137, versos 3073 y 3074. Eso lo saben los especialistas, para quienes el texto es del todo transparente, pero un niño de doce o trece años —y bien pudo ser ese mi caso— al que se

¹- Y si no lo saben pueden hacer lo mismo que yo: consultar la nota a pie de página de la excelente edición del *Cantar de Mio Cid* realizada por Alberto Montaner (1993: 283).

JUAN GARCÍA ÚNICA

le está enseñando en la escuela que en un texto como el *Cantar de Mio Cid* hay que buscar los orígenes de nuestra literatura española, a buen seguro, no llegará tan lejos. De hecho, una persona adulta que no sea especialista en literatura medieval, incluso aunque se trate de una persona mínimamente instruida, es más que probable que tampoco haya podido contener las ganas de arrojar el libro por la ventana bastante antes de llegar al verso 3000, por mucho que haya oído hablar de la supuesta «vigencia» que, a pesar de los siglos transcurridos, la obra seguiría conservando. No por ser una perogrullada es desdeñable la razón de que así suceda: la propia distancia lingüística nos separa ya demasiado del texto, y a eso añadámosle la distancia cultural y social que explicaría un hecho como que, por ejemplo, para nosotros la guerra ya no sea algo con lo que tengamos que convivir en esa realidad inmediata nuestra que queda delante de la pantalla del televisor, ima realidad a la que mirar frontalmente, como afirma Julio Rodríguez Mesanza, quien no sin perspicacia observa que «para escribir épica, hay que creer en la guerra, mirarla de frente. No creer que la guerra es buena o mala» (2001: 193). Dicho de otro modo, lo que para un especialista sería el vocabulario bélico del Cid, un lenguaje vuelto un *objeto transparente* gracias a la disciplina del estudio, para un lector corriente de nuestros días sería prácticamente otro idioma, un *objeto opaco* en todos los sentidos.

Y he aquí un primer problema que nos sale al paso a propósito del lema de este Coloquio, el de la «vigencia» de la Edad Media, pues cabe plantearse hasta qué punto una palabra así puede aplicarse al vasto conjunto que denominamos, con una asunción terminológica secular pero un tanto acritica, «época medieval». Conviene entonces que marquemos algunas pautas como punto de partida de nuestra reflexión, pues no debemos ignorar que, sin ir más lejos, en tanto que bloque cultural que necesita ser leído por nosotros, es más que lícito considerar que la Edad Media es un objeto permanentemente actualizable, pero tal cosa no es necesariamente lo mismo que afirmar que sea un objeto en permanente actualidad, dado que como sistema cultural propio de la sacralización ya no parece que tenga «vigencia» para nosotros, es decir, ya no parece que rija como conjunto cultural dominante ni que tenga la fuerza motriz de que gozó antaño.² Obviamente, somos conscientes de que este punto

2. Lo cual no significa, desde luego, que no ejerza una fuerza residual especialmente visible en la pervivencia de cierta mirada *sacralizadora* de la realidad. Y pongo un ejemplo: durante el entierro del Papa Juan Pablo II la televisión muestra el ataúd con una Biblia abierta encima; en un momento dado sopla el viento y una de las páginas de la Biblia se mueve. Ustedes, como yo, habríamos visto mayoritariamente algo así desde una mirada literal, como una relación de causa (sopla el viento) / efecto (la hoja es movida). El comentarista de Televisión Española, sin embargo, comenta desde una perspectiva dual el mismo hecho: Dios ha querido con ese gesto mostramos el paso de un papado a otro de acuerdo con su voluntad, de manera que tendríamos una causa (sopla el viento), un efecto (la hoja es movida) y la Causa de la causa (Dios haciendo soplar el viento para damos a entender así su voluntad como Gran Hacedor del tiempo sacro). Se trata de un caso evidente de búsqueda de un sentido analógico sobre el Libro del Mundo más allá del *sentido literal*, sentido

DEL «SIMPLE MAN» AL «REINO DE MI CORAZÓN»

de partida peca de ser demasiado genérico, pero debemos advertir que no es más que una sospecha a la que se llega, no a través de un imposible conocimiento por nuestra parte de toda la Edad Media europea en bloque, sino más bien por el camino de la pasión lectora y el gusto incansable por el matiz y el detalle que surgen al hilo del trabajo diario.³ De hecho, entre las doce tesis que el medievalista Alain Guerreau establece en su obra *El futuro de un pasado* a propósito del destino del medievalismo hay una, la séptima, que me parece que contiene una advertencia digna de ser tenida muy en cuenta. Se esté o no de acuerdo con ella convendría no pasar por alto esta exhortación de Guerreau: «Ya es hora de reconocer que los textos y objetos legados por la Edad Media son opacos» (2001: 218).

Para Guerreau, pues, el acercamiento a los objetos de la Edad Media sería un intento vago de traducir lo que él llama «un objeto sin equivalente» contemporáneo. Vistas así las cosas, hablar de la «vigencia de la Edad Media» en el cine y en la novela histórica casi parece un contrasentido que nos llevaría a preguntarnos cómo es posible que un *objeto sin equivalente* contemporáneo pueda ejercer «vigencia» alguna sobre dos formas de ficción con tanta prosapia en nuestros días como lo son el cine y la novela histórica. En mi opinión algo así se explica porque, de alguna manera, hace siglos que olvidamos los hábitos lectores medievales, pero nunca hemos dejado de ser lectores hegelianos. Y es que hay, cuanto menos, tres premisas presentes en la *Introducción a la estética* de Hegel que operan en nuestra manera de leer con mucha más fuerza que

este último que se nos presenta como único paradigma mayoritario a nosotros desde que ya no vivimos en un mundo dominado por la mentalidad de la Sacralización.

3. Pongamos otro caso, o mejor dicho, dos casos: no hace mucho que Robert Fossier ha reivindicado en *Gente de la Edad Media*, un estupendo libro, cierta medievalidad actual (la de los ritos cotidianos y el reloj que marca nuestra relación con el tiempo más que la de la alta cultura monacal accesible a sectores muy minoritarios) de la que nos considera herederos. Es lógico, por tanto, que Fossier pretenda narrarnos la «vida diaria» de los hombres del Medievo como germen de nuestra vida actual valiéndose de la categoría —sutilmente desprovista de toda indicación o división de clase— de «gente». Y más significativo aún es que en España la obra haya sido traducida y editada por la editorial Taurus en un formato relativamente bien cuidado en su presentación estética para lo que suele ser habitual en los libros de historia, y que yo la encontrara en esa especie de catedral moderna que es El Corte Inglés, precisamente el lugar donde confluye la «gente» a la que va dirigida la obra de Fossier, es decir, un público de clase media más o menos culto deseoso de conocer aspectos variopintos de su pasado. Por otra parte, el interesantísimo ensayo de Alain Guerreau (traducido al español de manera bastante diplomática, por cierto, puesto que el nombre original del libro, además de contar con algún adjetivo certero en el título, viene acompañado de un subtítulo en forma de duda inquietante: *L'avenir d'un passé incertain. Quelle histoire du Moyen Âge au XXI siècle?*) como *El futuro de un pasado* por la editorial Crítica, del que hablaremos enseguida, no solo es un libro que se dirige exclusivamente a especialistas en la materia y que, por lo tanto, escatima medios en su formato estético en comparación con lo que vemos en Fossier, sino que además un servidor lo encontró a un precio más que razonable (justo el que tienen los libros que van a parar como excedentes a las ferias) en el puesto especializado de cierto librero sevillano que visitaba la Feria del Libro Antiguo y de Ocasión que cada noviembre suele celebrarse en Granada.

JUAN GARCÍA ÚNICA

la cadena infinita de la glosa que fue propia de los hombres del Medioevo. Veámoslas una a una.

En primer lugar: «En el arte disponemos de un modo de manifestación particular del espíritu. El arte es una forma particular bajo la cual el espíritu se manifiesta, pues puede, para realizarse, adoptar otras formas» (1985: 17), es decir, que *el arte es una forma de manifestación particular del espíritu*, pero una *forma* ante todo, quedémonos de momento con eso; así, en segundo lugar: «El espíritu se encuentra a sí mismo en los productos del arte» (28), pero se encuentra, dirá Hegel, de manera alienada, bajo la forma del sentimiento y la sensibilidad, y no sólo «bajo la forma que le es propia» (*Ibid.*), que sería la del pensamiento, de manera que tendríamos una forma particular del espíritu que siempre, cuando hablamos de arte, se refiere a la expresión del sentimiento y la sensibilidad,⁴ y que abarcaría implícitamente un supuesto que nos pone en la vía de la tercera premisa: «el contenido del arte está formado por todo el contenido del alma y del espíritu» y «su objetivo consiste en revelar al alma todo lo que encierra de esencial, grande, sublime, respetable y verdadero» (47). He ahí, por tanto, lo que consideramos que tiene «vigencia»: la transmisión de valores que consideramos *esenciales, grandes, sublimes, respetables y verdaderos* a través de ese espíritu que, supuestamente, se haría presente en la Edad Media, vía de la lectura epocal que seguimos practicando, para mostrarnos que, aunque las formas cambien, el espíritu y sus valores siempre nos habrían hablado directamente a nosotros, trayendo consigo lo que Hegel llama —literalmente— «el despertar del alma». No otra cosa explicaría la consideración escolar del *Cantar de Mio Cid* como novela de aventuras, como texto que seguiría, a pesar de los siglos y siglos transcurridos, conservando su «frescura» más o menos intacta para nosotros, gracias a la presencia de un «héroe» transmisor de esos valores *esenciales, grandes, sublimes, respetables y verdaderos* (un portador perfecto de la *moralizatio*, por utilizar la conceptualización que Menéndez Pidal le atribuye en ese texto suyo impresionante que es *La España del Cid*). Aunque luego una palabra como *velmece*, más allá de toda la retórica positivista que hemos heredado, nos suponga un encontronazo a veces insuperable con el texto.

Sumemos, a partir de aquí, un segundo gran problema con el que nos enfrentamos tras vérnoslas con el de la supuesta «vigencia» de la Edad Media, porque ¿qué es para nosotros un «héroe»? Nadie considerará descabellada esta respuesta: «Un héroe es un personaje que posee unas cualidades extraordinarias y sirve de modelo a una comunidad» (Lobato Morchón & Lahera Forteza 2007: 37). Muchos de nosotros probablemente no superaremos jamás esta definición

4. Literalmente: «Y así como una obra de arte, en lugar de expresar pensamientos y conceptos, representa el desarrollo del concepto a partir de él mismo, una enajenación hacia lo exterior, el espíritu posee no sólo el poder de sentirse a sí mismo bajo la forma que le es propia, que es la del pensamiento, sino también la de reconocerse como tal en su alienación bajo la forma del sentimiento y de la sensibilidad; en suma, sentirse él mismo en este otro» (Hegel 1985: 28).

escolar básica que entresaco, muy intencionadamente, del manual de *Lengua y literatura* española de la Editorial Oxford, en su edición de 2007, y donde, como en prácticamente todos los libros de texto, la épica medieval es definida como la narración en verso de las hazañas de un héroe. Sin embargo, frente a la profunda raigambre que ya desde nuestra formación escolar tiene esta noción, convertida en la categoría central para el entendimiento y lectura de la épica, llama la atención el nulo predicamento que la palabra tuvo en el castellano del Cid. Corominas, a cuya autoridad recurrimos, la registra por primera vez en nuestra lengua en 1490, concretamente en el *Universal vocabulario en latín y en romance*, de Alonso Fernández de Palencia. Ni la fecha ni la obra son datos que deban pasarse por alto, pues precisamente en esa obra y en esa fecha consigna Corominas por primera vez, también, la palabra «literatura».⁵ Ambas nociones, pese a todo, son concebidas de manera imitatoria como parámetros incuestionables donde incluso es más que probable que nunca estuviesen, ni formasen parte de la lógica productiva de los textos. En concreto, la definición que Palencia ofrece del concepto aquí tratado es la siguiente: «*Heroes*, fijos de la tierra della engendrados», o «dizese heroico porque en tal metro mayormente se cantan los fechos de los héroes es a saber de los fuertes varones» (1967 [1490], voi 1: fol. CLxxxix). Como el propio Corominas señala (1954: 908), el lexicógrafo Palencia parece estar definiendo el vocablo latino, que tendrá un gran predicamento en la lengua española a partir los siglos xvi y xvii en adelante, pero no antes. Y sin embargo, insistimos, nosotros hemos convertido la noción de «héroe» en una categoría absolutamente central, plenamente institucionalizada a través de la enseñanza de la literatura en la escuela,⁶ para leer un texto cuyo único

5. Y el hecho es, en mi opinión, importantísimo si atendemos además al uso en el que la palabra «litteratura» aparece empleada en el *Universal vocabulario en latín y en romance*. «Apoca, es litteratura dende se dice apocope que es cortadura de letra o de letras quitadas del fin de la diction como sat por satis» (1967 [1490], vol. 1: fol. xxv^r). En otras palabras, con *litteratura* el lexicógrafo Palencia se refiere a lo que, por ejemplo, en los *Castigos del rey don Sancho*, se formula como «letradura», es decir, a la acción material de componer con letras, más que a la institución que a partir del siglo XVIII surge como conjunto de obras construidas desde las Bellas Letras. En otras palabras: la lectura del *Cantar de Mio Cid* como texto fundador de lo que después se formuló bajo la idea de la «historia literaria» es justamente eso, una lectura bastante posterior al propio texto que, no obstante, hace mucho hemos asumido como una suerte de *estado natural*, existente desde siempre, de las cosas. Pero la idea de una «historia literaria» formulándose ya desde la Edad Media, mucho antes del surgimiento de lo que hoy conocemos como «literatura», comporta a su vez una serie de supuestos y categorías de lectura que son vistas también como *universales*, existentes desde siempre independientemente de toda génesis histórica, aunque esta supuesta universalidad de la literatura haya sido puesta en jaque hace ya mucho, como demostrarían, entre otros, los muy destacables trabajos de Escarpit (1970), Zumthor (1980 y 1986), Rodríguez (1990), o Funes (2003). Entre estas categorías, por supuesto, ocupa un lugar central la noción de «héroe».

6. De hecho, un capítulo de una propuesta didáctica para profesores de Secundaria editada por la editorial Anaya se titula, significativamente, «Héroes, héroes...» (Lázaro Carreter, Martín Martínez & Navarro Ranninger 1999: 42-57). Es obvio que en la enseñanza de la literatura a los jóvenes el supuesto didacticismo de la noción de «héroe» sigue funcionando.

JUAN GARCÍA ÚNICA

manuscrito conservado habría que fechar en 1207. Quizá en algún momento aprendimos a *leernos* tal como somos hoy en cualquier momento y en cualquier lugar; pero *leerse* nunca ha sido lo mismo que *leer*.

2. ¿Cómo aprendimos a leer el *CANTAR DE MÍO CID*?

Establezcamos, pues, algunos puntos básicos que consideramos que han actuado como sustrato de la manera mediante la cual nos enseñaron a leer el *Cantar de Mio Cid* desde la escuela: *a*) la literatura es un arte y, en cuanto tal, es la *forma* lingüística que adoptaría ese espíritu humano, en sentido hegeliano, alienado en el sentimiento y en la sensibilidad; y *b*) de ahí la función de la literatura en la escuela precisamente como eso, como educación de la sensibilidad en los valores de ese supuesto espíritu humano inmutable que se habría encarnado en una *forma* lingüística con la intención de expresar un contenido *esencial, grande, sublime, respetable* y *verdadero*. Sintomático de esta manera de leer sería, por ejemplo, el reclamo entusiasta que no hace mucho hacía Juan Manuel González a propósito de la necesidad de una nueva épica para «cuando los vientos del egoísmo y lo material y cutre soplen en contra» (2001: 192).

Sólo desde este *humus* hegeliano, desde luego, podemos explicar una serie de lecturas más o menos delatorias del idealismo, entendido como paradigma de lectura dominante a la hora de acercarnos a los textos del pasado, con el que nos enseñaron a leer los textos medievales. No puede ejemplificarse, pensamos, de manera más clara que cuando a don Ramón Menéndez Pidal, en *La España del Cid*, le parecía ver que éste «desde su mundo superior ideal desciende para entrar con paso firme en el campo de la historia» (1969: 593), lo que nos sitúa ante una visión de los textos medievales que, evidentemente, surge una y otra vez desde el horizonte fenomenológico según el cual la historia de la literatura no sería sino la historia de ese supuesto espíritu humano inmutable manifestándose en las distintas épocas bajo distintas formas, y que en el caso concreto de la épica ha sostenido siempre el mito de una supuesta *edad heroica*, anterior a la escritura, en la que los pueblos habrían expresado su «sentir» mediante el canto. De ahí también que para Menéndez Pidal el Cid fuese «el último héroe, que se halla en el umbral de las edades heroicas, saliendo de ellas para entrar en las históricas» (595). O, una vez más: ese supuesto espíritu humano inmutable manifestándose en la poesía primitiva para revelar al alma todo lo que es *esencial, grande, sublime, respetable* y *verdadero*, aunque en buena medida este mecanismo de lectura suponga empezar la casa por el tejado.

Si la literatura, digámoslo sin rodeos, ha sido siempre vista como una herramienta para educar la sensibilidad, no sorprende que algunas de las apropiaciones y revisiones actuales del mito del Cid se lleven a cabo desde la afectividad producida por el apego al mito, desde la manera en la que éste operaría en nuestras emociones y nuestro *sentir* a la hora de *leernos* a nosotros

DEL «SIMPLE MAN» AL «REINO DE MI CORAZÓN»

mismos. Así, Juan Manuel de Prada, en su espacio habitual como colaborador de la revista *XL Semanal* (número 1025, del 17 al 23 de junio de 2007), se quejaba de lo que a su parecer era un silencio gubernamental en torno al vu Centenario del manuscrito del *Cantar* en los siguientes términos:

En las sociedades sanas, los mitos actúan como argamasa de unión; ninguna sociedad sana se avergüenza de sus mitos, porque sería tanto como avergonzarse de sí misma. No importa tanto que el mito encarne valores de épocas pretéritas, importa sobre todo que su vigencia sirva como medida de la capacidad social para asumir su propia historia, su propia identidad.

De manera que la actitud hacia el mito no sería sino una suerte de indicador del estado de la «sanidad pública» pues, según de Prada, «sólo una sociedad insana puede llegar a avergonzarse de sus mitos».7 La asociación entre mito y «saludmental» es endiablada, pero el mecanismo es tramposo en extremo, puesto que no estamos sino ante un caso de *afiliación identitaria* a una manera de entender el mito (la de Juan Manuel de Prada empleándolo como indicador de la *salud* o la *enfermedad* de la sociedad española) que es presentada, a través de un medio público (la revista en la que escribe), como modelo de *filiación identitaria* (es decir, como juicio particular de Juan Manuel de Prada que nos atañería, al margen de la voluntad de cada cual, a todos en tanto que sociedad definida por unos valores muy concretos; o visto de otro modo: desde su postura todos quedamos *filiados* a ese Cid-Padre al que previamente de Prada se ha *afiliado*).8

Otro caso, si cabe más significativo: en 1987, el que después fuera presidente del Gobierno de España y que por entonces lo era de la Junta de Castilla y León, José María Aznar, se deja retratar caracterizado como el Cid en una serie en la que *El País Semanal* entrevistaba a personajes relevantes de la política y la esfera pública para que hablasen de sus personajes históricos predilectos. La serie en cuestión —y el detalle no me parece baladí— llevaba por título «Pasio-

7. Estamos sin duda ante uno de los grandes problemas de fondo, fuente de todo tipo de desavenencias, ya que es posible que lo que Juan Manuel de Prada entienda por, digámoslo así, «estado saludable» de una sociedad, nuevamente todo aquello que resultaría *esencial, grande, sublime, respetable* y *verdadero*, supuestamente universal y válido para todos en tanto que sociedad, no sea en el fondo sino la reivindicación de una serie de valores (apego a la tradición, fidelidad a una pretendida identidad hispánica inmutable, etc.) no necesariamente universales, sino forjados desde una óptica burguesa amparada en el conservadurismo intelectual. En buena medida creo que se podría decir de Juan Manuel de Prada, al hilo de la cita que hemos escogido, lo mismo que piensa acerca de su profesión el juez protagonista de la magnífica novela de Sandor Márai, *Divorcio en Buda*: «Su trabajo consistía en salvar y conservar, y tenía que delegar en otros la tarea de construir junto con las terribles responsabilidades que eso conlleva» (2007: 25-26).

8. Debo esta idea del funcionamiento de la dialéctica filiación/afiliación a las clases del profesor Juan Carlos Rodríguez, recogida no obstante por escrito en su fascinante ensayo *El escritor que compró su propio libro* (2003).

JUAN GARCÍA ÚNICA

nes». De manera que estaríamos ante una nueva lectura sentimental del mito, visto en este caso como *pasión* (es decir, *sentimiento* muy acentuado). Todavía en 2005, a propósito del nacimiento del nieto de éste (cuyo nombre, Rodrigo, ya lo dice todo), el que fuera ministro del Interior en el primer Gobierno de Aznar, Jaime Mayor Oreja, informado de la noticia en una emisora de radio, muestra su *sentir* en los siguientes términos: «en España hace falta un nuevo Cid Campeador».⁹

Nada de extraño hay en este tipo de lecturas si tenemos en cuenta que los héroes que sustentan los mitos nunca pueden abordarse desde una lectura «neutra». La idea del *Cantar de Mio Cid* como «padre literario», en realidad, sólo es posible desde una concepción esencialista de la literatura (más propia de Hegel que del Medioevo, como venimos insistiendo) que en su momento sirvió para legitimar, a través del mito, el surgimiento de las naciones y de los *espíritus nacionales* «encarnados» en sus orígenes medievales. Y eso a pesar de que el propio *Cantar*, en tanto que conglomerado en el que vendrían a cristalizar una serie de materiales previos, es un buen ejemplo de cómo las lecturas posteriores que van sedimentando conceptualmente en forma de «historia literaria», a veces se imponen hasta llegar a confundirse con el referente histórico concreto que dio lugar al texto. Un magnífico trabajo de Alberto Montaner, que data de 1987, bosqueja a la perfección el «complejo ideológico que sostiene el argumento del poema» (Montaner 1987).¹⁰ En positivo, advierte Montaner, el *Cantar* mostraría una sociedad armónica en la que se exaltan la monarquía y el binomio formado por la baja nobleza y la burguesía (binomio detectable en la presencia de una serie de valores burgueses como son el derecho público, la riqueza, el mérito personal y cierta movilidad social, así como la exposición de los valores de los infanzones: honra como concepto objetivo que engloba estas categorías burguesas, y la herencia de lo conquistado); pero esta sociedad, en concreto, no sería la misma en la que se movieron el Cid y Alfonso VI, sino el programa que vendría a definir la práctica política de Alfonso VIII y su preferencia por la casa de los Lara, programa legitimador de Castilla frente a León a comienzos del siglo xm. En negativo, sigue señalando Montaner, hay una serie de líneas de fuerza (el rechazo, por invidia, de la *ira regia* y de los privilegios de la alta nobleza con sus fundamentos ideológicos: derecho privado, herencia de los privilegios, de las virtudes de los antepasados y de la movilidad social) que habría que identificar con la política de Alfonso IX y su preferencia por la casa de los Castro, es decir, con un venido a menos reino de León (1987: 158-159).

9. Conviene aclarar que nos hemos limitado a unos pocos ejemplos significativos, más o menos actuales, de la lectura del mito del Cid en términos sentimentales. Es sabido que las apropiaciones del mito del Cid son infinitas, por lo que remitimos a uno de los trabajos más recientes sobre el tema, el de Loreto P. Catoira (2008).

10. Sobre la génesis del mito literario puede verse igualmente otro trabajo del autor mucho más reciente (Montaner 2001).

DEL «SIMPLE MAN» AL «REINO DE MI CORAZÓN»

De manera que, si el propio *Cantar de Mío Cid* se sostiene ideológicamente sobre unos ejes que en realidad son más propios de principios del siglo xiii que del cidiano siglo xi, es decir, si es en sí mismo la proyección ideológica del presente en el pasado, otro tanto podemos decir acerca del «desenfoco» a través del cual el *Cantar* ha sido leído. Sin ir más lejos, en el interior de la tan traída y llevada «historicidad» pidaliana, imposible de eludir en la percepción que durante décadas se ha tenido de la obra, hay una paradoja enrevesada, puesto que si para don Ramón el presente no era sino el producto último de la evolución de una esencia —los famosos «caracteres perdurables»— que, siglos atrás, se habría encarnado supuestamente en un «héroe» del pasado, no siendo la «literatura» otra cosa sino la plasmación formal, lingüística, de ese espíritu, eso en cierta manera quiere decir que esa *esencia perdurable*, en lo fundamental, no habría cambiado, sino que se habría mantenido inmune a los avatares del espacio y del tiempo. No hace falta pensar mucho para darse cuenta de que no hay una historicidad más contradictoria, ya que en cierta manera, la creencia en la «perdurabilidad» o la «inmutabilidad» de cualquier esencia, sea del tipo que sea, es en el fondo una negación flagrante de la historia.

Pero ahí estamos, y a través de esta idea hemos aprendido a leer. Seguimos pensando que, si no la historia (lo material, lo concreto, la apariencia), para nosotros el mito sigue teniendo el poder de encarnar, supuestamente, ese «espíritu» humano inmutable (la idea, lo universal, esencial y abstracto) en nuevas formas proyectadas hacia el futuro. Es en ese espacio del que nunca hemos logrado salir, mucho más que en el espacio tan opaco ya para nosotros en el que se desarrolló el mundo del *Cantar*, donde adquiere su razón de ser la lógica las películas que vamos a analizar.

3. EL HÉROE CINEMATOGRAFICO

Aunque literariamente el mito del Cid siempre ha tenido un predicamento excepcional, y aunque se ha trasladado también al terreno de las grabaciones musicales e incluso de las series de dibujos animados para niños, lo cierto es que sólo conocemos dos películas que se lo hayan tomado en serio,^{ix} bien es cierto que con suerte y resultados más que dispares; estas películas son *El Cid* (1961), de Anthony Mann, considerada por derecho propio como un clásico indiscutible del cine épico, y *El Cid. La leyenda* (2004), de José Pozo, una película de animación que, por el contrario, no parece haber suscitado gran interés entre la crítica.

ix. Durante mi intervención en el coloquio Lola Badia me preguntó si había alguna otra adaptación aparte de las aquí tratadas y debo admitir que dudé: no, que yo sepa. El escritor e historiador, experto en la materia, José Luis Corral Lafuente aseguró que, efectivamente, no las hay. En su autoridad me amparo.

JUAN GARCÍA ÚNICA

3.1 El Cid (1961), de Anthony Mann

No vamos a entrar ahora en los numerosos avatares de producción que rodearon al rodaje de *El Cid* (1961), de Anthony Mann, por lo demás bien conocidos, puesto que con todo lujo de detalles nos los narra el propio actor protagonista, Charlton Heston, quien en sus *Memorias* nos ha legado el documento de un testigo de excepción. Con gran capacidad de síntesis son recopilados, además, por Mark Jankovich en un magnífico trabajo (2000: 83-85), así como por Juan Antonio Barrio Barrio (1999: 6-16).¹² Digamos sólo que *El Cid* fue en buena medida el producto de dos partes condenadas a entenderse: un avisado buscador de fortuna, Samuel Bronston (o Bronstein de acuerdo con su apellido ruso de nacimiento), con un extraordinario sentido de la oportunidad, que construye un «imperio efímero» del cine en España, y un régimen dictatorial que comienza a dejar atrás el periodo de austeridad que había seguido al fin de la Guerra Civil y que, agobiado por la mala prensa de su imagen internacional, comienza a mostrar algunos signos de apertura. De esa mezcla no era raro que surgiera el empeño de producir una película de connotaciones mesiánicas que bien podía resultar un apetitoso instrumento de legitimación ideológica en varios sentidos. Respecto a las connotaciones mesiánicas, por cierto, el propio Heston en sus *Memorias* dice haber interpretado, con el beneplácito de Menéndez Pidal, con quien se había entrevistado en Madrid, de esa manera a Rodrigo Díaz de Vivar; famoso por la minuciosidad documental con la que solía preparar sus personajes, Heston aventura su particular interpretación histórica: «Aunque eliminemos mil años de excesos mitificadores, la historia sigue mostrándonos un hombre maltratado, esforzado, irreductiblemente leal al rey, que lo desterró y encarceló a su esposa y a sus dos hijas. Llegué a ver a Rodrigo como una figura bíblica, una especie de Job desafiante y paciente» (Heston 1997: 265).¹³

Y he aquí la imagen de partida de la película, pues el Cid no es, desde el principio, otra cosa que el «caballero fiel» que se eleva «por encima de las rencillas locales» contra el común enemigo Ben Yusuf. Ya desde su prólogo, el desdoblamiento ideológico está presente, pues no debemos pasar por alto que una de las rémoras culturales que todavía hoy perduran, y que nos legó

12. Lo cierto es que la película de Anthony Mann ha gozado de un interés bastante notable no sólo entre los estudiosos del séptimo arte, sino incluso en el ámbito del hispanomedievalismo, como demostraría, para el caso de la historia, el propio trabajo de Juan Antonio Barrio Barrio y, para el caso de los estudios literarios, el magnífico artículo de Xelo Sanmateu (1997) quien, por cierto, tuvo la generosidad de hacerme llegar desde Londres, así como de ponerme en conocimiento del artículo de Mark Jankovich.

13. Sobre la importancia que Heston otorgaba a la historia a la hora de preparar sus personajes creo que bastará con recordar lo que leemos en el apartado de sus *Memorias* dedicado a *El Cid*: «Me gustaba la historia cuando iba a la escuela, pero siempre me había conformado con el simple aprobado y no había profundizado en la asignatura. La primera vez que me documenté en serio para preparar un papel, empecé a darme cuenta de una gran verdad: la historia no es sólo la asignatura más importante, puede que sea la única asignatura» (1997: 265).

DEL «SIMPLE MAN» AL «REINO DE MI CORAZÓN»

el franquismo, es la del doblaje cinematográfico. Y el caso es interesantísimo, pues nos sitúa ante un lugar de bilingüismo ideológico, no sólo lingüístico. Así, en la versión en inglés, el Cid es descrito de la siguiente manera: «He was a simple man who become Spain's greatest hero» ('un hombre corriente que llegó a ser el héroe más grande de España'). Bien distinta es la presentación que la voz en off del principio nos ofrece en la versión doblada al español: «Esta es la historia de un caballero fiel que en buen hora nació y en buena ciñó espada». La versión en inglés no deja de ser la proyección, sobre el personaje castellano, de la noción moderna de *héroe* —funcional en buena medida sólo dentro de la ficción capitalista del esfuerzo personal como único garante posible del éxito final— como el hombre corriente que es capaz de elevarse por encima de los otros para salvaguardar los valores de la comunidad (en este caso salvar a España del asedio de Ben Yusuf y sus tropas). Pero para la España de 1961 habría resultado, sin duda, mucho más reconocible la idea del «caballero fiel», con toda la resonancia social que la idea de fidelidad feudal inscrita en el vasallaje podía encontrar en un régimen dictatorial, cuya autoridad se legitimaría a través de la evidente identificación de Franco con aquel «que en buen hora nació y en buena ciñó espada». Dicho de otro modo: la imagen providencialista del Cid estaría en perfecta consonancia con aquella otra del «caudillo de España por la gracia de Dios» que en 1936 había decidido tomar las armas.

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



Figura 1

Como bien ha indicado Jancovich (2000: 90), en el contexto de la Guerra Fría Ben Yusuf puede estar simbolizando el totalitarismo de la Unión Soviética frente a la democracia liberal norteamericana; por su parte, para el público español tal imagen bien puede suponer la reiteración de un lugar común del

JUAN GARCÍA ÚNICA

imaginario nacionalista español, aquel que concebiría al Islam como enemigo *natural* de la hispanidad, pasando por alto, por razones evidentes, todo vestigio de fascismo o totalitarismo en la caracterización del personaje. El Cid, por su parte, es presentado como un nuevo mesías que encarnaría los valores de la democracia liberal cristiana que habían prendido en la formación de los Estados Unidos, legitimando así cierta visión providencialista del liberalismo capitalista frente al totalitarismo de la Unión Soviética:



Figura 2

Para el público español de 1961, por supuesto, no dejaría de ser la encarnación cinematográfica del nacional-catolicismo públicamente instaurado.

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

- What is coming for all of us?
- War, death and destruction. Blood and fire more terrible than has ever been seen by a living man.
- ¿Y qué es lo que nos espera a todos?
- Guerra, muerte y desolación. Sangre y fuego en proporciones que jamás ha visto ningún ser humano.

La construcción de Rodrigo Díaz de Vivar como héroe implica que éste siempre se mueva, incluso sin ser demasiado consciente, por un «imperativo

DEL «SIMPLE MAN» AL «REINO DE MI CORAZÓN»

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

Frente a esa Edad Media, el Cid hará valer una y otra vez el «imperativo moral» del deber cumplido bajo los auspicios de la razón. Pongamos como ejemplo el episodio de la Jura de Santa Gadea. Sabemos, gracias una vez más a la labor historiadora de Menéndez Pidal, cómo funcionaba una Jura de acuerdo con su estructura jurídico-ritual. Por una parte estaba el rey y el «sí juramos» que lanzaba con sus doce compurgadores poniendo la mano sobre objeto sagrado; por otra, dentro de este procedimiento podía recurrirse a la *confusión* jurídica, como hace el Cid, que consistía en lanzar una amenaza que habría de concluir con el «amén» del rey. Según la costumbre imperante el Cid podía exigir la misma jura tres veces sin que hubiese nada de anormal o ilegítimo en ello. La escena correspondiente de la película, sin embargo, reelabora este acto jurídico-ritual desde una óptica de lo heroico que no tiene otro fin que el de la sublimación del orden patriarcal. Organizada tal escena como un tríptico, la tensión entre el recién proclamado Alfonso VI y el Cid se da sólo en el nivel público, puesto que las causas privadas (sentimentales, *morales*) sólo pueden seguirse a través del juego de miradas entre doña Jimena y Urraca. En la escena inmediatamente anterior a la Jura de Santa Gadea, Urraca ha visitado a Jimena en su encierro monacal para pedirle que convenza a Rodrigo de que no obligue a jurar al rey. La guarda del secreto entre las dos mujeres queda patente al comienzo de la escena mediante el juego de miradas:



Figura 3



Figura 4

Urraca (Figura 3) y Jimena (Figura 4) conocen el secreto, pero sólo pueden «expresarlo» a través de la mirada; es decir, la escena se desarrolla según el

JUAN GARCÍA ÚNICA

paradigma clásico de la burguesía en el que las mujeres, excluidas del ámbito de la razón pública, se moverían en el ámbito de la inteligencia intuitiva, de la privacidad.¹⁴ Dicho de otro modo: si públicamente no tienen voz, privadamente intuyen ese «imperativo moral» del Cid que en ellas sólo es comunicable a través de la mirada, del secreto sólo expresable por el sensualismo de los ojos, más que desde la argumentación jurídica, patrimonio exclusivo de los hombres. De ahí que Jimena «intuya», pese al luto que guarda por su padre muerto por la espada de Rodrigo, que su esposo actuará siempre movido por ese «imperativo moral» sólo visible, sólo revelable, entre seres privilegiados. Urraca, por su parte, tampoco puede evitar sentir cierta admiración por un hombre para el que, como dirá poco más adelante la propia Jimena, «no hay lugar en el que esconderse», sin que este hecho pueda ocultar en absoluto la sugerida relación incestuosa con su hermano Alfonso, aquejado de un evidente complejo de Edipo. Si Jimena mantiene una actitud firme, encarnando la sensibilidad intuitiva que obedece al mismo «imperativo moral» que mueve a su esposo, Urraca está configurada de acuerdo a la doblez inquietante que suele estar presente en las ideologías puritanas en torno a lo femenino: el doble que hace a la mujer representar la lengua de la belleza y del diablo, adscrita a la vez a la «pureza» del amor (los ojos vueltos hacia el Cid) y a la «corrupción» del poder (los ojos vueltos hacia su hermano Alfonso).¹⁵ Con Jimena, en cambio, no hay dudas: la mirada neutra que vemos en la Figura 4 sólo podrá tener su solución como mujer que acepta perfectamente su lugar, que no es otro que el del reconocimiento del «imperativo moral» o «público» que debe mover a su esposo más allá de las desavenencias personales.

Y, entretanto, en el centro del tríptico la escena se hace visible públicamente mediante la disputa entre Rodrigo y Alfonso:



Figura 5

14. Una canción de enorme éxito comercial, de la famosa cantante colombiana Shakira, puede ilustrarnos a la perfección acerca de cómo este paradigma patriarcal basado en la dialéctica hombre (razón pública, política) / mujer (sentimiento privado, naturaleza) es asumido una y otra vez de manera acrítica e inconsciente: «y las mujeres somos las de la intuición», dice el repetidísimo estribillo.

15. A propósito de este «signo del doble» mediante el cual se concibe el paradigma de lo femenino puede consultarse el trabajo de Ángela Olalla (1993).

DEL «SIMPLE MAN» AL «REINO DE MI CORAZÓN»

La escena (Figura 5) nos muestra a un Cid que, asumiendo esa autoridad paterna de la que Alfonso parece carecer, siempre sabe lo que tiene que hacer. Su «imperativo moral», públicamente, se alza incluso por encima del poder regio, lo cual equivale a afirmar el valor del individuo frente a los valores de la sangre y de la casta, algo perfectamente concebible para la mente del espectador moderno, pero sencillamente impensable en la Edad Media. Rodrigo muestra con su actitud ver todo aquello que Alfonso no puede ver. Y «todo aquello», claro está, es lo que la ideología burguesa clásica —que no la feudal— considera *grande, sublime, respetable y verdadero*.

Aquello que Jimena, también, intuye y protege a través de su mirada neutra, y de lo que Urraca es incapaz:



Figura 6



Figura 7

Porque Jimena (Figura 7) es capaz de entender la superioridad moral del Cid, mientras que Urraca (Figura 6) reprime sus propios sentimientos hacia Rodrigo en función del interés inmediato, mucho más mezquino, por el poder logrado sin importar los medios. A partir de aquí, la contraposición entre el Cid y Alfonso VI vuelve a mostrar sus propios signos pertinentes de las cualidades morales de cada uno:



Figura 8



Figura 9

La primera imagen del Cid tras el destierro (Figura 8) nos lo presenta de una manera no precisamente exenta de resonancias pantocráticas: la puerta se abre y un Rodrigo Díaz de Vivar lastrado por el sufrimiento, enmarcado entre dos trompetas, se muestra ante un Alfonso (Figura 9) que, no sólo no ha envejecido tanto, sino que parece haber rejuvenecido súbitamente, y que rodeado de sirvientes ciñe la corona y en sus manos sostiene un halcón, un ave de

JUAN GARCÍA ÚNICA

cetrería que simboliza su vida ociosa. El complejo de Edipo se hace algo más que evidente, pues el Cid, que siempre sabe lo que tiene que hacer, será hasta el final el padre del que Alfonso ha carecido, el espejo en el que mirarse, es decir, el *héroe* al que todo chiquillo sentiría deseos de emular.

3.2 El Cid. La leyenda (2004), de José Pozo

Estrenada en la Navidad de 2003, al amparo de no pocas subvenciones públicas, y merecedora del Premio Goya 2004 a la mejor película de animación, así como del Premio Barcelona, la película de José Pozo va dirigida preferentemente al público infantil. El producto se vende con el siguiente lema: «Toda leyenda tiene su propio héroe». La idea de partida, por tanto, no se aleja en lo más mínimo del planteamiento ya esbozado tanto para la enseñanza escolar de la épica como para la película de Anthony Mann, es decir, la idea de que siempre habría una parte legendaria que se segregaría de la historia y se proyectaría en un eterno presente. El propio director lo deja claro cuando habla de la manera mediante la cual afrontó su trabajo: «nos quedamos con una columna vertebral con cierto rigor histórico para que los más estudiosos o conocedores de la historia no se viesan decepcionados, pero al final nos hemos quedado con la parte más legendaria que es la que creo que nos implica más como espectadores, nos es más cercana y además nos permite desarrollar todo el marco de la aventura».¹⁶

Lo que tenemos, una vez más, es la idea de que hay algo *grande, sublime, respetable y verdadero*, algo que se mostraría en las manifestaciones/apariciones, a lo largo de la historia, de ese supuesto espíritu humano universal. La voz en off que narra la historia en la película, correspondiente al rey Alfonso, lo deja claro: «Su vida fue una gran aventura mucho más grande y trascendente de lo que él mismo podría esperar». Antes, el propio Rodrigo ha vuelto a dar una muestra más de su habitual «imperativo moral»: «Nuestro rey vive en la oscuridad y debemos ayudarle a salir de ella». Como, efectivamente, se verá confirmado al final: «Yo, el rey, aprendí una lección».

La lección no es otra que la que se extrae de la sublimación, mostrada a través de la historia de amor entre Jimena y Rodrigo, de hasta dónde puede llegarse «con la fuerza del corazón», como indica el título de la propia canción que oímos durante los títulos de crédito al final de la película. En una obra perteneciente a la literatura sapiencial del siglo xm, como lo es el *Libro de los buenos proverbios*, leemos el siguiente consejo que le da Aristóteles al joven Alejandro: «que metas los corazones de los omnes en tu amor y fincaran con aquesta nombradía de tu alteza y tus buenos fechos» (Sturn 1975: 97). Leídas

16. Así podemos escuchárselo en el segundo de los discos que contiene la edición en DVD de la película (2004).

hoy estas palabras bien podríamos interpretar que Aristóteles, aparentemente, aconseja sin más a Alejandro que practique la justicia para ser amado por sus súbditos, pero si atendemos a lo que podemos leer muy poco antes, incluso ese significado aparentemente estable pierde la evidencia que nosotros creemos leer, pues Aristóteles ha dicho: «Y sepas que el señorío del cuerpo non lo puedes mover a los coraçones sinon con fazer bien y merced. Y sepas que quando los pueblos pueden dezir, an poder de fazer. Pues puñat que non ayan poder de decir y non avran poder de fazer» (93-94). Dicho de otro modo: puesto que el rey ya tiene el señorío sobre el cuerpo de sus súbditos debe ganarse también el señorío sobre sus corazones. Teniendo en cuenta que la polisemia de que goza el término *coraçón* en la Edad Media nos lo convierte no sólo en el órgano que atesora los sentimientos, sino también las voluntades, lo que Aristóteles puede estar aconsejándole a Alejandro puede ser, ni más ni menos, que ejerza la justicia con rectitud para ganarse las voluntades de sus súbditos de manera que pueda mantenerlas bajo su control. Nada que ver con el sentimentalismo posterior que le hemos añadido al término, como fuente de toda verdad sentimental, sin que por ello nos sorprenda ver cómo en la película Don Diego interpela a Jimena de la siguiente manera: «¿por qué no escuchas a tu corazón?». Y es que el diálogo entre almas privilegiadas, iguales y libres más allá de toda circunstancia social, es el verdadero factor que actúa aquí como fuerza contrapuesta a un Ben Yusuf que, en este caso, tampoco atiende a razones razonables: «A mi alrededor todos mueren, ¡y me encanta!», o «Yo no soporto la debilidad».

Escribió Jaime Gil de Biedma que «más que el propósito de enmienda dura el dolor del corazón», y aún más que ese dolor, añadamos nosotros, los mitos del corazón. El corazón... ese órgano omnipresente en cualquier clase de ficción gracias al protagonismo de ese discurso sensualista que sublima los sentimientos como factores igualadores de lo humano, supuestamente capaces de difuminar cualquier diferencia de clase. Aunque esa igualdad del corazón y lo sentimental en la que nos educaron sólo sea posible, como dice la canción final de la película, en un lugar nada concreto: «Hay un lugar mucho más allá del sol / donde mi reino cabe en tu corazón». Obviamente, ese lugar no está en ninguna parte, es la ausencia de cualquier lugar.

Però es precisamente ese *ningún lugar* desde el que nos enseñaron a leer.¹⁷

JUAN GARCÍA ÚNICA
Universidad de Granada

17. He tenido siempre en mente para la cuestión de la enseñanza de la lectura en España el interesantísimo trabajo de Nuñez Ruiz y Campos Fernández-Figares (2005).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRIO BARRIO, Juan Antonio (1999), «El Cid de Anthony Mann, a través del cine histórico y la edad media», en José Uroz (ed.), *Historia y cine*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 5-49.
- CATOIRA, Loreto P. (2008), «Identificaciones trasatlánticas con el mito de El Cid: políticos, artistas y patriotas sureños», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. [En <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/ide_cid.html>]
- COROMINAS, Joan (1954), *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, 11, Madrid, Gredos.
- ESCARPIT, Robert (1970), «La La definition du terme "littérature"», en Robert Escarpit (dir.), *Le littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, pp. 239-272.
- FUNES, Leonardo (2003), «La apuesta por la historia de los habitantes de la Tierra Media», en Lillian von der Walde Moheno (éd.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Nacional Autónoma Metropolitana, pp. 15-34.
- FOSSIER, Robert (2007), *Gente de la Edad Media*, Madrid, Taurus.
- GONZÁLEZ, Juan Manuel (2001), «En la estela del *Cantar del Cid*: necesidad de una nueva épica en la poesía española», en Gonzalo Santonja (coord.), *El Cid. Historia, literatura y leyenda*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, pp. 187-192.
- GUERREAU, Alain (2001), *El futuro de un pasado. La Edad Media en el siglo xxi*, Barcelona, Crítica.
- HEGEL, G. W. F. (1985), *Introducción a la estética*, Barcelona, Península.
- HESTON, Charlton (1997), *Memorias*, Barcelona, Ediciones B.
- JANCOVICH, Mark (2000), «The Purest Knight of All: Nation, History, and Representation in *El Cid* (1960)», *Cinema Journal*, 40, 1, pp. 79-103.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, María MARTÍN MARTÍNEZ & Pilar NAVARRO RANNINGER (1999), *Lengua castellana y literatura. Propuesta didáctica*, Madrid, Anaya.
- LOBATO MORCHÓN, Ricardo & Ana LAHERA FORTEZA (2007), *Lengua castellana y Literatura. 3- Secundaria. Serie Trama*, Madrid, Oxford University Press.
- MANN, Anthony (2008), *El Cid* (1961), Valladolid, Divisa Home Video. [DVD]
- MÁRAI, Sándor (2007), *Divorcio en Buda*, Barcelona, Salamandra.
- MARTÍNEZ MESANZA, Julio (2001), «Actualidad de la épica», en Gonzalo Santonja (ed.), *El Cid. Historia, literatura y leyenda*, Madrid, Sociedad Estatal Nuevo Milenio, pp. 193-195.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1969), *La España del Cid*, 7- ed., 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe.
- MONTANER FRUTOS, Alberto (1987), «El Cid: mito y símbolo», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, xxvii, pp. 121-340.
- ed (1993), *Cantar de Mio Cid*, Barcelona, Crítica.

- (2001), «De don Rodrigo Díaz al Cid: el surgimiento de un mito literario», en Gonzalo Santonja (ed.), *El Cid. Historia, literatura y leyenda*, Madrid, Sociedad Estatal Nuevo Milenio, pp. 83-105.
- NUÑEZ RUIZ, Gabriel & MAR CAMPOS FERNÁNDEZ-FIGARES (2005), *Cómo nos enseñaron a leer. Manuales de literatura en España (1850-1960)*, Madrid, Akal.
- OLALLA, Angela (1993), «Bajo el signo del doble (La mujer en los textos de "agravio" y "defensa" medievales)», en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura. Actas del v Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ni, Granada, Universidad de Granada, pp. 473-479.
- PALENCIA, Alonso Fernández de (1967), *Universal vocabulario en latín y en romance*, 2 vols., Madrid, Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española. [Reproducción facsímil de la edición de Sevilla de 1490.]
- Pozo, José (2004), *El Cid. La leyenda*, Barcelona, Filmax Home Video. [DVD]
- PRADA, Juan Manuel de (2007), «Mitos arrumbados», *XL Semanal* (1025). [En <http://hoy.xlsemanal.com/web/firrna.php?id_ediciorr=147&idfirma=4191 >]
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1990), *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2003), *El escritor que compró su propio libro. Para leer El Quijote*, Barcelona, Debate.
- SANMATEU, Xelo (1997), «El Cid, un ejemplo de épica cinematográfica: notas sobre su uso del espectáculo», en Andrew M. Beresford (ed.), *'Quien hubiera tal ventura': Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, pp. 23-34.
- STURN, Harlam (1970), *The 'Libro de los buenos proverbios'. A Critical Edition*, Lexington, The University Press of Kentucky.
- ZUMTHOR, Paul (1980), *Parler du Moyen Âge*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- (1986), «Y a-t-il une "littérature" médiévale?», *Poétique*, 66, pp. 131-139.