

El Cid en los medios: apropiación de la figura cidiana en los lenguajes de los siglos XX y XXI ^{*} _—

Dietris Aguilar

Universidad Nacional de Lomas de Zamora
Argentina

Cita sugerida: Aguilar, D. (2014). El Cid en los medios: apropiación de la figura cidiana en los lenguajes de los siglos XX y XXI. *Olivar*, 15(22). Recuperado de: <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2014v15n22a09>

Resumen

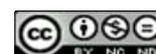
A lo largo de la primera década del siglo XXI así como en el transcurso de la centuria pasada, hubo muchos artistas que realizaron sus creaciones como productos culturales basados en la figura del personaje histórico y literario conocido como el Cid Campeador. En este trabajo en particular, analizaremos tres textos: la historieta "El poema del cid canpeadoR sintéticamente abreviado para todos" de Oski y César Bruto (1957); el filme cinematográfico "El Cid" de Anthony Mann (1962) y el largometraje de animación "El Cid, la leyenda" (2004) de José Pozo. Este trabajo tiene como finalidad analizar las condiciones de elaboración, la intencionalidad estética de los creadores y su recepción en el marco del contexto sociocultural en que cada uno de dichos textos hizo su aparición en los medios de comunicación, ya sea en la prensa como en el cine.

Palabras clave: *Cid Campeador - historieta - cine- cine de animación*

Abstract

Throughout the first decade of the 21st century, as well as in the past century, there were many artists who created their cultural products based on the figure of the literary and historic character known as the Cid Campeador. Punctually, this paper will discuss three texts: the book "Poem of the cid canpeadoR synthetically abbreviated for all", by Oski and César Bruto (1957), the film "The Cid" by Anthony Mann (1962) and the animation film "The Cid, the legend" (2004) by José Pozo. This study aims to analyze the conditions of production, the aesthetic intention of the creators and its reception in the social and cultural context in which each of these texts appeared in the media, whether in the press or in the cinema.

Keywords: *Cid campeador - comic- cinema- animation*



1. Preliminar

A lo largo de la primera década del siglo XXI así como en el transcurso de la centuria pasada, muchos artistas realizaron sus creaciones como productos culturales/comerciales basados en la figura del personaje histórico y literario conocido como el Cid Campeador.

En este trabajo en particular, analizaremos tres textos, cuya particularidad en común consiste en la combinación de imagen y palabra: la historieta “El poema del ciD canpeadoR sintéticamente abreviado para todos” de Oski y César Bruto (1957); el filme cinematográfico “El Cid” de Anthony Mann (1962) y el largometraje de animación “El Cid, la leyenda” (2004) de José Pozo.

Si bien estos tres textos poseen como común denominador la figura de Rodrigo Díaz de Vivar, también hay que destacar que pertenecen a lenguajes mediáticos diferentes y, por lo tanto, son apropiaciones distintas de acuerdo con las diversas variables, tales como la época, las formas de producción y la recepción. Este trabajo tiene como finalidad analizar las condiciones de elaboración de estas producciones artísticas, así como la intencionalidad estética de los creadores y la recepción en el marco del contexto sociocultural específico en que cada uno de dichos productos hizo su aparición en los medios de comunicación, ya sea en la prensa como en la cinematografía.

2. El Cid en los medios

2.1. Del humor y otros demonios

Las décadas del '50 y del '60 en la Argentina fueron una etapa de gran auge en la producción del cómic. Las revistas de historietas, que se veían desbordadas por la demanda de un público cada vez más amplio, proliferaron, y coexistían en el mercado *Misterix*, *Pimpinela*, *Hazañas*, *Fantasía*, *D'Artagnan*, *Hora Cero* y *Patoruzú* (una de las pioneras), entre otras, cuyo tema era principalmente “la aventura”. A estas publicaciones se les suma en 1957 *Tía Vicenta*, cuyo humor transgresor abrió las puertas de la parodia y de la ironía a otras revistas que aparecieron inmediatamente, como el suplemento *Dr. Merengue*, que surge de *Rico Tipo* (fundada por José Antonio Guillermo Divito en 1945). En estas últimas se destacan, entre otras, las historietas de la dupla Oski y César Bruto.

2.1.1. De la producción

El texto historietístico que abordamos cuenta con singulares características, ya que es uno de los tantos exponentes de toda una gran producción vinculada con el humor, una de las dos bifurcaciones en que derivó el género (la otra línea es la denominada historieta “de aventuras”). Dentro del campo humorístico, el texto que analizamos aquí representa –además– toda una serie de adaptaciones literarias que se venían realizando a lo largo de los años precedentes.

En principio, podemos decir que este texto es una versión paródica de un clásico de las letras españolas, en la cual el protagonista guarda cierta distancia con el que se configura en el texto literario. Las razones son dos aspectos a considerar: el tipo de cómic identificado con el estilo de los historietistas y la finalidad que con esta obra intentaban alcanzar.

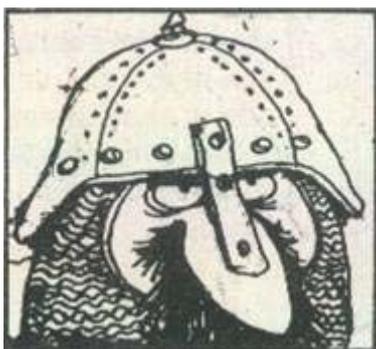
Todos sabemos que las historietas tienen dos componentes fundamentales: imagen y palabra. El “juego” que se establece entre ambos planos determina múltiples connotaciones. Dice Juan Sasturain en *El domicilio de la aventura* sobre esta dupla de historietistas:

Junto a César Bruto –sobre todo en el ciclo de **Versos y noticias** (sic) para *Rico Tipo*–, Oski comenzó a desarrollar un mecanismo que luego no abandonaría: utilizar la ilustración para subrayar INOCENTEMENTE el contenido del texto. [Por ejemplo] Cuando realizaba sus Fotoski y vertía fielmente en un dibujo el contenido de la nota de primera plana **El hijo de la modista debutó como punquista** y lo mostraba sonriente, mirando a la cámara rodeado de curiosos en el estribo de un tranvía, era común la intencionalidad satírica del texto y de la imagen: tratar un acontecimiento social, una noticia, el ingreso a la delincuencia. (1995: 81)

En el texto que nos aboca, si seguimos los códigos que Luis Gasca y Roman Gubern mencionan en *El discurso del cómic* (1991), podemos encontrar sólo cuatro viñetas que “acompañan” el texto, el cual guarda una disposición diferente a la generalizada que hoy conocemos (textos lingüísticos escritos en globos o cartuchos). En este caso, pareciera que cada uno de estos cuadros funciona como la ilustración del plano textual, puesto que representan cuatro características esenciales de nuestro héroe medieval: sus atributos como hombre guerrero.

2.1.1.1. De la iconografía:

La primera de las viñetas nos muestra un primerísimo primer plano del Cid en el que se puede observar su cabeza cubierta con una cota de malla y un yelmo. La expresión del héroe es adusta, lo cual se evidencia en una mirada que connota seriedad y coraje. La segunda viñeta se compone de un plano detalle de la mano que sostiene una espada, cuyas líneas cinéticas manifiestan el movimiento que con este elemento se puede lograr. La tercera es un plano entero de Babieca, el caballo de nuestro héroe, cuyas patas no tocan el suelo, por lo que podemos inferir la evidente asociación con la velocidad que alcanza el animal. Y, finalmente, la cuarta viñeta consiste en un plano general que representa al Cid (con el atuendo y elementos propios para las batallas) en plena lucha con hombres de tez negra, que van huyendo a pie y con sus bocas abiertas como clara señal de pavor. La espada cimitarra en la parte inferior izquierda del encuadre es el único elemento que acompaña a los personajes que están de pie, lo cual suma una significación a modo de anclaje de acuerdo con la terminología barthesiana: los fugitivos son moros. Dice Federico Reggiani (2002) en su artículo sobre la obra de este historietista: “Es parte del placer recorrer los abigarrados dibujos de Oski para encontrar la referencia textual precisa que explica el porqué de un detalle”.



Viñeta 1



Viñeta 4 ¹

Curiosamente, aquí todos los encuadres carecen de fondo; sin embargo, este artificio no juega en detrimento de la expresión artística, sino que potencia sus posibilidades de sentido: del mismo modo en que la ausencia de ropa en las esculturas griegas dan al hecho plástico una connotación de eternidad, así Oski enmarca en el blanco total a la figura de un héroe sin tiempo.

2.1.1.2. De la textualidad lingüística:

El tipo particular de escritura de César Bruto es una marca distintiva. Toda su producción se caracterizó por la burla a las reglas sintácticas y ortográficas. La agramaticalidad se instala y la retórica se vulgariza. Istvan, en *Los clásicos en globo* transcribe el texto de la historieta:

En el tiempo mediovaL espanioL vibía un caballero liamado de nombre rodrigO díaZ de vivaR (álias) "El ciD campeadoR", el cual era un guerrero tremendo que tanto peliaba a favor de un rey como de otro, y su espada caía una vez en contra de los moroS, otras veces en contra de los cristianoS y otras veces contra quien se pusieran adelante, asegún le diera la loca. (1990: 14)

Y en este quiebre deliberado de las normas lingüísticas del español radica su particular sentido del humor y su reconocida impronta artística.

2.1.2. De la recepción

Deslindar la configuración de los receptores del estudio de los autores resulta una empresa un poco escabrosa, en tanto que las intenciones estéticas de los productores (en nuestro caso, los historietistas), el contexto comercial, etc. están supeditadas a la demanda del medio en una época determinada para un público específico: ávidos y demandantes lectores de cómics.

Ahora bien, nos hacemos los siguientes interrogantes: en primer lugar, ¿por qué utilizaron la figura del Cid para hacer humor? Y, en segundo término, ¿a qué tipo de receptores dirigía sus trabajos en *Dr. Merengue* la dupla Oski/César Bruto? Para responder a estas cuestiones debemos repasar brevemente las características de dicha publicación y, luego, nos parece conveniente hacer una breve revisión de los conceptos de lo "cómico" y de "interpretación" (este último, a colación del término "receptor").

Como señalamos anteriormente, las grandes revistas que en la década del '50 no apostaron a las historietas de aventuras sino a la comicidad o a la sátira fueron *Rico Tipo* y *Tía Vicenta*.

La primera, bajo la dirección de Divito, editó a partir del año 1957 el suplemento *Dr. Merengue*. Allí, los geniales dibujante y guionista en cuestión realizaron adaptaciones de los clásicos de la literatura universal: *El hombre y la vestia* (basada en la novela *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de R. Stevenson), *El Quijote* (sobre la obra de Cervantes), entre otros textos de autores consagrados, como Shakespeare, Dumas o Melville. Todas las historietas guardan el mismo estilo que el texto que abordamos: escasas viñetas que acompañan el componente lingüístico, el cual narra brevemente la obra que adaptan. En el caso particular de “El poema del CiD canpeadoR sintéticamente abreviado para todos” forma parte de un corpus de textos conocidos por el público. No hay intención de retratar a nuestro héroe sino de “versionarlo” con fines humorísticos. De hecho, sólo se muestra más su aspecto guerrero, antes que el de esposo, de vasallo o de padre. Oski y César Bruto sabían claramente cuál era el horizonte de expectativas de sus receptores: un grupo de lectores cultos, que disfrutaban en clave humorística del “analfabetismo gráfico” y textual de una obra en la que subyace una mirada entre socarrona y cáustica.

En este texto en particular confluyen caracteres singulares que, desde el plano de la recepción, requieren de un análisis y son: a) lo cómico y b) la interpretación. Primeramente, el gusto por las historietas de humor por parte del público da muestras de una elección en cuanto a la función que se le atribuye al texto. Es decir, más allá de la funcionalidad de entretenimiento (que también poseen los cómics de aventuras), el humor o la comicidad instauran una posición particular del reidor. Umberto Eco, en “Achille Campanile: lo cómico como extrañamiento” afirma:

Para Kant la risa nace cuando se produce una situación absurda que hace que quede en nada una expectativa nuestra. Pero para reír de ese “error” es necesario, también, que el error no nos involucre, no nos concierna; y que, ante el error de otro, nos sintamos superiores (nosotros, que *no* cometemos el error). Para Hegel, resultaba esencial para lo cómico que el que se ríe se sienta tan seguro de su verdad que pueda mirar con superioridad las contradicciones ajenas. (1998: 80)

Así, la distancia entre el público “culto” (léase “con ciertos saberes culturales”) y la “analfabeta composición” (artificio extraordinariamente construido) queda claramente establecida.

Finalmente, Wolfgang Iser a propósito del pasaje del texto literario al cómic y, obviamente, a las posibles decodificaciones que este proceso conlleva, expone:

Toda interpretación transforma algo en otra cosa. Por tanto, debemos dejar de concentrarnos en las suposiciones subyacentes para entender el espacio que se abre cuando se traduce algo a un registro distinto. (2005: 29)

Podríamos preguntarnos cuál es ese espacio cuya apertura proporcionan las adaptaciones de Oski y César Bruto: el lector inmediato, el de aquella época, encontraba en estas obras la comicidad escrita en una clave singular que propiciaba el efecto humorístico por la distancia cultural. Para los lectores del presente –y los futuros– se abre un espacio de posibles y múltiples interpretaciones.

2.2. En el nombre del Cid

Cuando Anthony Mann rueda en el año 1961, en territorio español, una versión de diferentes episodios que protagoniza nuestro héroe cristiano medieval, comenzaba una nueva etapa en su obra cinematográfica. Sus filmes realizados con anterioridad a esta superproducción fueron el *western* y el cine negro. No obstante, en las décadas anteriores a los años '60 y en la que se iniciaba, las películas "de romanos" eran un gran negocio de taquilla para la industria del cine. Con el respaldo de Bronston Producciones y la contratación de actores de primera línea a nivel internacional (Charlton Heston y Sofía Loren), Mann relata de manera singular parte de la vida de Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid, quien encarna en los planos históricos y literarios de España al gran caballero cristiano y heroico por excelencia.

2.2.1. De la producción:

Si tomamos el punto de vista comercial, debemos aclarar que esta es la primera película que nuestro director realiza bajo el título de "superproducción". Esto implica una apuesta económica importante: Bronston Producciones invierte más de seis millones de dólares y, por lo tanto, se esperaba una respuesta sustanciosa en las taquillas. Por ello, se contratan actores de fama mundial. Como señalamos, para el papel del Cid fue elegido Charlton Heston, quien había ganado un Oscar en la categoría "Mejor actor protagónico" en el año 1960 por su actuación en *Ben-Hur* (1959), del director William Wyler. Al respecto, y en referencia a la elección de un actor (en nuestro caso, Charlton Heston) para la interpretación de un papel determinado, Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía expresan lo siguiente:

El actor ha interpretado el imaginario colectivo, según los estilos y las épocas, y según la funcionalidad buscada por el director. La interpretación ha ofrecido diferentes tendencias a lo largo de la historia del cine. Desde sus principios se utilizó su potencial identificador, creando personajes que arrastraban al público. (1999: 167)

Charlton Heston había interpretado, antes de este filme, el papel de Moisés en *Los diez mandamientos* (1956) de Cecil B. DeMille y a Ben-Hur en la película homónima (1959). Ningún español podía discutir que su héroe nacional no estaba bien representado por un actor de talento por entonces indiscutido o, al menos, de fama bien avenida. No obstante, el papel femenino permaneció vacante hasta la contratación de Sofía Loren. Entre las posibles candidatas estuvo la propia esposa del director. Debemos acotar que, a fines de la década del '50, Anthony Mann contrajo enlace con Sara Montiel, actriz y cantante española. La joven esposa deseaba obtener el papel de Jimena, sin embargo, el director y el productor se inclinaron por una ascendente y talentosa actriz italiana que ese mismo año iba a ganar un Oscar de la Academia y un premio en el Festival de Cannes por su labor protagónica² en *Dos mujeres* (1960) de Vittorio De Sica. La elección de Sofía Loren se debió, además, a que Mann ya la había dirigido en el filme *Orquídea negra* (1959), papel por el cual obtuvo un premio en el Festival de Venecia³. Samuel Bronston, productor del filme, quería figuras "taquilleras" y el "olfato" del director se inclinó por esta joven actriz, que ya empezaba a ser aclamada

por el público. Dice Antonio Weinrichter en “Charlton Heston, de Hollywood al Manzanares a lomos de Babieca” publicado en el suplemento “Cultura” del diario *ABC* de Madrid:

Se pensó darle el papel de Jimena a Sara Montiel, a la sazón esposa de Mann, pero al final se decantaron por Sofía Loren, que había dejado atrás su primera imagen de «napolitana» (en realidad, era romana) para convertirse en un símbolo sexual a nivel internacional. (2003: 61)

Con estas figuras de atracción y prestigio internacionales (quizás sea por ello que sólo los papeles secundarios y las labores técnicas fueron para los artistas españoles) el director y su productor trabajaron para concretar el sueño de crear lejos de Hollywood una nueva plaza para la filmación de “películas colosales” porque los costos eran bajos y la ganancia podría ser millonaria.



Fotograma de *EL CID*: primer plano de Charlton Heston y Sofía Loren como Rodrigo y su enamorada⁴

Citamos nuevamente a Antonio Weinrichter quien detalla:

En 1960, un proyecto como el de narrar la biografía, o la leyenda, de Rodrigo Díaz de Vivar no podía sino contar con el beneplácito del régimen, dada la documentada tendencia de Franco a proyectarse en la figura del Cid como salvador de España. Existía de hecho un proyecto anterior de hacer un Cid a cargo del productor Cesáreo González. Bronston planificó la operación a su manera: se hizo con los derechos de la historia, desechó el guión de Vicente Escrivá y le encargó uno nuevo a Philip Yordan (autor del mítico western «Johnny Guitar»); se aseguró la presencia en el papel estelar de Charlton Heston [...]; buscó la legitimación histórica del proyecto haciendo que tanto Heston como Miklós Rozsa, el músico que se iba a encargar de la banda sonora, se entrevistaran con el eminente historiador Ramón Menéndez Pidal, que dio su visto bueno a la película [...]. (2003: 61)

Con la libertad que permite el pasaje de una historia de un lenguaje a otro (en este caso, de la literatura al cine), Anthony Mann dirige una película que, como señala una crónica española de la época, es “más una exaltación poética que escrupuloso trabajo de investigación de historiadores” (Donald, 1961: 79), a causa de una serie de anacronismos inadmisibles para muchos estudiosos y

(...) patriotas de oficio que protestaron de la apropiación americana de un tema nacional, hasta que el propio Menéndez Pidal sentenció, como cuenta García Dueñas en su biografía de Bronston, que en todo caso «la película hacía con la Historia lo mismo que había hecho el anónimo con el cantar de Mio Cid» (Weinrichter, 2003: 61)

Veamos ahora cómo se apropia Mann de la figura cidiana, es decir, cuáles son las facetas que destaca de nuestro héroe y cuál es el tratamiento que le dará a la pareja protagónica, tan valiosa a la hora de contratar figuras de renombre y cualidades artísticas reconocidas.

2.2.1.1. Simbologías cristianas:

Sin lugar a dudas, Anthony Mann decidió retratar a nuestro héroe con un carácter altamente religioso en su personalidad y en su accionar. Veamos, a continuación, los siguientes fragmentos altamente simbólicos:

a) En la segunda secuencia podemos observar las ruinas de un pueblo devastado por los moros. Un sacerdote al pie de los restos del altar de su templo es asistido por Rodrigo Díaz, quien toma la enorme cruz que se ha salvado del incendio y la carga sobre los hombros hasta colocarla sobre un caballo. Esta imagen es más que significativa por la gran connotación metafórica que conlleva. Aquí Rodrigo se asimila a Cristo en el camino a la crucifixión, quien para los cristianos fue condenado sin culpa alguna. No es casual que nuestro héroe sea presentado con este tipo de escena, en tanto prefigura los avatares que sufrirá a lo largo del relato cinematográfico. Asimismo, este recurso de la metáfora (Rodrigo = Cristo) se ve anclado con los parlamentos del sacerdote, quien pide de rodillas antes de que aparezca nuestro héroe en escena: “Padre, envíanos a alguien que nos guíe hacia la luz” y, más adelante, en Vivar (luego de la liberación de los prisioneros almorávides) el clérigo expresa: “Hijo mío, escogisteis el camino más corto... no para vuestras bodas, sino para vuestro destino. Dios os ha enviado, hijo mío. Dios os ha enviado”. Este enunciado final tiene rasgos proféticos: Rodrigo luchará por España y, si muere por su rey y por su pueblo, su sacrificio será equivalente al que hiciera Cristo por la humanidad. No olvidemos que, para la concepción teocéntrica del Medioevo, un monarca es el poseedor del poder otorgado por Dios. Entonces, Jesús es para su Padre, lo que el Cid será para su rey: el modelo de virtud y de entrega absoluta. No obstante, las desobediencias a Alfonso o las irregularidades de conducta en las que incurre Rodrigo no son fruto del capricho o del desinterés del joven héroe, sino una estrategia más efectiva para la consecución de un objetivo que beneficiará totalmente a su rey: cuando el Cid se niega a asistir al ejército real con sus huestes en Sagrajas, es debido a que un punto neurálgico para los moros es la ciudad de Valencia. Conquistarla equivale a la obtención de un territorio estratégico para la recuperación del poderío español sobre sus enemigos. De todos modos, en el filme esta lucha entre moros y españoles no está planteada como una guerra territorial, sino religiosa. Veamos: en la primera escena, aparece Ben Yusuf arengando a sus emires para que se apresten a lanzarse sobre los reinos hispanos en busca de su conquista, y dice: “El Profeta nos ha enviado a gobernar el mundo y, en toda

España ¿dónde está la gloria de Alá?”. Y más adelante, agrega: “¡...yo llegaré desde África para levantar el imperio del verdadero dios, Alá!” Y los moros repiten: “¡Alá es el único dios!”. Luego de otras palabras que pronuncia el emir, una voz canta suavemente: “Alá es misericordioso. No hay más dios que Alá. No hay más dios que Alá”. Planteada la primera escena de este modo, el director expone a un enemigo ambicioso⁵, que en nombre de su religión apela al exterminio en su afán de conquista. Una escena más adelante, cuando Ordóñez es capturado por Yusuf, éste le pregunta si se atreve a comparar al Cid con el Profeta. Ante la respuesta afirmativa de Ordóñez, el jefe moro expresa: “Esta no será una batalla corriente. Será nuestro dios... contra el vuestro”, arremete contra el prisionero y lo asesina.

b) No obstante, es necesario precisar que el Cid está presentado como un héroe que lucha por la liberación de su pueblo (que involucra a su rey y a Dios), que va más allá del interés personal o de un espíritu conquistador sin medida en nombre del cristianismo. Dice la *voz en off*, que relata en la primera imagen a modo de presentación de la historia del héroe: “[El Cid] por encima de los odios religiosos, apeló a la unidad de todos los españoles, cristianos o no, ante el enemigo común que amenazaba España [Ben Yusuf]”. Sin embargo, antes dice: “Rodrigo Díaz de Vivar, un hombre corriente que se convirtió en un gran héroe” y, con esta expresión, eleva la figura del protagonista del plano humano a otro superior. Esto se confirma en la escena final, cuando sale a caballo el cuerpo del Cid y las fuerzas moras se alarman; otra vez la *voz en off* advierte: “Así el Cid salió de la historia para convertirse en leyenda”. La sobredimensión del ser humano, bajo la mirada cristiana, sólo la alcanzó Jesús, en tanto Dios hecho hombre. Y hacia ese plano divino el director Mann lleva la figura de Rodrigo para enaltecerlo.

c) Una vez que Rodrigo es desterrado, parte al exilio en soledad cuando se encuentra en el camino con un leproso, a quien da de beber. La escena transcurre en las afueras de la ciudad, en un lugar elevado en el que hay tres cruces: una de mayor tamaño que las restantes y aquí se puede inferir un sentido simbólico ineludible (el Gólgota). Rodrigo Díaz fue condenado al destierro injustamente como Cristo a la cruz. Mas, del mismo modo que Jesús resucitado no cesa en su afán de cumplir su misión en la Tierra, el Cid continúa con sus buenas acciones, aun bajo la sombra del olvido y el castigo. Después de entregarle agua al leproso, éste le agradece y lo llama por su nombre. Rodrigo le pregunta cómo lo ha reconocido y el hombre le responde: “En toda España hay un solo hombre capaz de humillar a un rey [en referencia al episodio de la jura de Santa Gadea] y de dar de beber a un leproso”. Este hombre, quien bendice al Cid con palabras y con la señal de la cruz, se llama “Lázaro”. Recordemos que en el Nuevo Testamento este nombre aparece mencionado en dos oportunidades: la primera vez, en Juan 11-12, donde se narra el episodio en el que Jesús resucita a un hombre que llevaba cuatro días muerto. Sin embargo, en la película se toma parte del segundo episodio, que aparece en Lucas 16, 19-31, en el que un leproso recibe su premio después de muerto y el hombre rico, que lo despreciaba, su castigo. Sin duda alguna, la inspiración de este pasaje del filme proviene del acto III de *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro, en el que Rodrigo se encuentra con un gafo con quien comparte su comida y que no es otro que San Lázaro.

Volviendo a lo expresado por el leproso en la película, Alfonso y Lázaro representan las figuras extremas: el centro, el poder y la marginalidad de una estructura social que Rodrigo trascenderá a pesar sus limitaciones. Y él construirá su poderío desde la marginalidad.

d) Otro rasgo de similitud entre el Cid y Jesús es el momento de la promesa: en la parte final del filme, luego de recibir la herida mortal, se rumorea entre los enemigos y entre sus propias huestes que don Rodrigo ha muerto. Entonces el Cid se ve impelido a salir para hablar con su gente y dice: “Os prometo que mañana estaré con vosotros...”. Esta escena tiene ecos de la promesa que Cristo hace a uno de los ladrones, instantes antes de morir: “Yo te aseguro que hoy estarás conmigo en el Paraíso” (Lucas 23, 43). Y aquí me detengo para hacer una aclaración: el adverbio de tiempo utilizado (“mañana”) no se refiere a un presente real, sino simbólico. Como afirma Moris Gajardo (2007), no es un aquí y ahora reales, sino que “En la cruz vecina a la de Cristo acontece el ‘hoy’ del reinado de Dios [...]; esto es el Reino y el Paraíso: la fecunda experiencia del amor actual de Dios, sin medida ni condiciones”. No obstante, no debemos olvidar que el idioma griego original carece de signos de puntuación, por lo cual algunos exégetas han interpretado que los traductores colocaron la coma en el lugar equivocado. Debería leerse “*De cierto, te digo hoy, estarás conmigo en el paraíso*”. Así el adverbio de tiempo daría cuenta de la acción de enunciar y no de “llegar” al reino de los cielos.

2.2.1.2. El amor en los tiempos de Alfonso VI:

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

Quizás podamos preguntarnos por qué y para qué obtiene protagonismo. En el caso puntual de la coprotagonista, el director también busca hacer un retrato minucioso de la joven y pone en igualdad de condiciones en la diégesis fílmica las proezas del Cid con las expresiones de los sentimientos de la muchacha, es decir, mientras “Rodrigo hace, Jimena siente”. Además, la historia⁶ (o guión cinematográfico) fue elaborada de tal forma que, en varias oportunidades, es el principal referente para la solución de un conflicto, como por ejemplo, cuando ella está en el convento y Urraca le solicita que interceda ante Rodrigo y que lo convenza de que no fuerce a Alfonso a jurar ante todos (el día de su coronación en Santa Gadea), en referencia a que el nuevo monarca nunca conspiró contra su hermano. Lo mismo puede ejemplificarse cuando Alfonso y sus tropas diezmadas llegan al convento para pedirle a Jimena que incite a su esposo a colaborar con él para que envíe sus huestes a Sagrajas. Esta versión de los hechos propicia un protagonismo de la joven que en la literatura (*Poema de Mio Cid*, por ejemplo) no posee.

En cuanto al estudio de la puesta en cuadro, analicemos algunos planos en los que aparecen ambos protagonistas:

a) La escena transcurre en una de las salas del castillo del rey Fernando, mientras éste decide si Rodrigo es culpable o no de traición (acusación formulada por García Ordóñez). En la pantalla se ve el cruce de miradas entre ambos personajes protagónicos y la luz (que proviene de un círculo situado en el techo de la sala) da de lleno en los rostros de los enamorados; primeros planos se alternan hasta el abrazo en el que aparecen Rodrigo y Jimena en el mismo encuadre.

b) Otra secuencia presenta el duelo entre Rodrigo y el campeón del rey Ramiro I por la posesión del reino de Calahorra. Antes de que comience el encuentro, Jimena se muestra silenciosa y distante. De acuerdo con los distintos momentos del combate, la joven gesticula y demuestra su sufrimiento ante los golpes que recibe Rodrigo. Los otros personajes de la corte del rey Fernando expresan también desazón al principio y alegría después, al ver que el héroe cidiano vence a su contrincante.

c) Los primeros planos del momento en que se casan, exponen a un Rodrigo con gesto adusto, que espera la respuesta de una novia que sigue silente, aunque acepta ser su esposa.

2.2.2. De la recepción:

Anthony Mann posee en su historial la realización del cine negro y del *western* y los abandona para abocarse a otro género nunca antes transitado por él: las películas épicas. En este filme el director pone en juego todos sus saberes de cineasta consagrado y utiliza todos los recursos que conoce para el logro de su objetivo: una buena historia para crear una buena película y, por qué no, con una ganancia considerable. La historia del Cid y el proyecto de "Bronston Producciones" se lo permiten. El primer plano (con sus variantes de primerísimo primer plano y plano medio corto) son, en su conjunto, un recurso estratégico que responde a sus fines estéticos y comerciales: es la mixtura exacta de arte y taquilla. El papel de Rodrigo Díaz de Vivar es el de héroe con altos valores morales y éticos y eso se evidencia en cada plano con un actor que ya representó a personajes célebres que lo consagraron como artista. Sin duda, la belleza y el talento de Sofía Loren justificaron ese protagonismo inusitado de Jimena. De ahí la importancia que adquiere toda la línea argumental, que apunta a la historia de amor de los protagonistas.

Como nos informa una noticia periodística que data del 21 de febrero de 1963 del diario *ABC* de Madrid (p. 65):

[...] "El Cid" ha figurado hasta ahora en el programa de 4.000 salas de cuarenta países diferentes, obteniendo unos ingresos de más de treinta millones de dólares (unos 1.800 millones de pesetas). Se asegura que "El Cid" es la película que más ingresos ha producido en la historia del cine y se calcula que unos treinta millones de personas han asistido a su producción.

Si consideramos todos estos factores, más la anuencia de don Ramón Menéndez Pidal y la respuesta positiva del público mundial, *El Cid* (¿o el filme debería llamarse *Rodrigo y Jimena*?) es un ejemplo de que en el séptimo arte conviven equilibradamente una ideología estética con los intereses monetarios.

2.3. El Cid animado

Ya en el siglo XXI, en pleno auge de los dibujos animados diseñados para una audiencia más amplia que ya no considera solamente al público infantil (*Shrek* y su saga son el gran ejemplo de esta nueva tendencia en el cine de animación occidental de las dos últimas décadas), el cineasta español José Pozo apostó a narrar la historia de nuestro héroe medieval como protagonista de una película animada con proyección internacional. Y así surgió *El Cid, la leyenda* (2003), que obtuvo en el año 2004 el premio Goya al mejor filme de animación.

2.3.1. De la producción

A fines del siglo XX, España comienza a instalarse en la producción de animaciones de calidad a partir de la incursión de una empresa que será considerada pionera en la elaboración de filmes animados con intenciones de proyectarse a nivel internacional. Filmmax Animación inició sus actividades en el año 2000 y tres años después la productora hizo prosperar un proyecto del talentoso creador José Pozo. Para esta película realizó el guión, la producción y la dirección con pretensiones muy concretas: tomar un tema de la literatura nacional y recrearlo con un estilo propio. Así elige la historia de Rodrigo Díaz de Vivar, que narró de un modo singular. Su mayor desafío fue conjugar el concepto de entretenimiento con el rigor histórico de las hazañas cidianas.

Marisa Recuero (2004), quien entrevistó a José Pozo para el suplemento digital “Aula de *El Mundo*”, seleccionó algunos fragmentos de las declaraciones del director premiado sobre el motivo de llevar a la pantalla grande a este personaje en particular: “Era un delito no llevar al cine los valores que representa Rodrigo, la amistad y el honor” y más adelante el cineasta agrega: “El personaje histórico del Cid despierta más interés que el que pueda crear la industria cinematográfica norteamericana”. Por ello, Pozo recurre, entre otros, a un recurso específico: la polifonía, es decir, al juego de voces entre el meganarrador, los personajes y, entre ellos, uno en particular: Alfonso VI, quien se convertirá en narrador implícito de esta historia, según la terminología de Gaudreault y Jost (1995: 57-58).

2.3.1.1. El discurso del rey

Este texto audiovisual está, como ya señalamos, construido a partir de la intercalación de dos voces: la voz de un cronista, que al final de la historia sabremos que es el propio rey Alfonso VI, y la voz de un meganarrador (o narrador implícito) que cede la instancia relatora a los propios personajes.

Lo curioso aquí es que Alfonso es también un personaje, por lo tanto, pareciera que surge una divergencia en cuanto a un cruce de voces entre lo que narra Alfonso y lo que dicen los personajes que el meganarrador muestra. A fin de disipar confusiones, veamos cómo se construye el relato:

- a) El filme se abre con la voz de un cronista (o que funciona como tal) con imágenes animadas de manera diferente a las que usará el meganarrador, con el fin de distinguir las dos instancias que relatan. El cronista narra en tercera persona y aparece en tres oportunidades: al comienzo de la historia, en el “medio” (de lo que relata el narrador implícito) y al final. En ningún momento se devela que se trata del rey Alfonso, sino cuando en sus últimas palabras cambia la tercera persona gramatical a la primera.

- b) El meganarrador se encarga de relatar todos aquellos hechos que se refieren a la historia personal del Cid: su relación de amistad y servicio para con Sancho, los consejos de su padre y los encuentros/desencuentros con Jimena. De los sucesos vinculados con su vida como guerrero sólo se muestra el momento en que Rodrigo es desterrado, la lucha por recuperar el castillo del rey almorávide, padre del príncipe amigo y el enfrentamiento (lucha cuerpo a cuerpo) con Ben Yusuf, jefe máximo de las huestes enemigas, a quien el Cid vencerá y, por ende, conquistará Valencia. No obstante, aquí se muestra que Rodrigo alcanzó esta victoria con las colaboraciones de Fáñez, del ejército del príncipe Al Mutamin, de las huestes de Alfonso y hasta de la propia Jimena, quien le entregará la espada para que Rodrigo le dé a Yusuf el golpe final.

Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, el vocablo “leyenda” posee dos de las ocho acepciones que se le atribuyen a este término, en tanto se ajustan al título del filme:

- Ídolo (persona o cosa admirada con exaltación)
- Relación de sucesos que tienen más de tradicionales y maravillosos que de históricos o verdaderos.

Tal vez en este juego de voces se conjugan estos dos significados mencionados: Rodrigo, el señor, con su vida llena de aventuras, trascendió con sus hazañas las restricciones impuestas por la envidia (Ordóñez), la traición al rey (Urraca), la insolencia en pos de la verdad (el juramento de Santa Gadea), la muerte no premeditada (Conde de Gormaz) y los sangrientos enemigos (Yusuf). Las hazañas que conforman la leyenda de nuestro héroe aparecen, sucintas, en boca de Alfonso VI, quien –por momentos– pareciera que no es más que una excusa para instalarse en el relato como un protagonista más. Lo cierto es que el monarca dice que aprendió una lección del Cid y esto constituye, ni más ni menos, su gran reconocimiento.

2.3.1.2. Diseños y banda sonora

No obstante, la impronta española en el diseño de los personajes se evidencia con la finalidad de distinguirse entre las producciones animadas de EE.UU. o Japón, quienes dominan el mercado de la imagen y el entretenimiento. Al respecto, Adrián García, co-director artístico, expresa:

Hemos intentado buscar una línea vertebral un poco distinta a lo que se ha visto hasta ahora. A la vez queríamos mantener el realismo a los personajes, queríamos buscar algo que les diese carácter porque también la historia lo pide. Es una historia que tiene una parte de humor, de amor y una parte muy importante de ética, digamos... Son unos personajes muy fuertes, son muy anchos. La cabeza es proporcionalmente más pequeña que la de un humano; digamos, que el cuerpo de un humano tiene como ocho o nueve cabezas como mucho, y la de los personajes llega a once. Son unos personajes machacones. [...] Al tener los pies pequeños no quedan plantados en el suelo, sino que en el dibujo están siempre

equilibrados y da más juego a la hora de animar, de dotarlos de movimientos.” (SCÉRÉN, ficha de trabajo en línea)

Asimismo, resta subrayar que para los dibujos animados siempre se hace un trabajo especial con la paleta, es decir, con los colores que desean imprimir los realizadores a sus obras. La búsqueda de los tonos depende de la intensidad de los mismos, de la armonía o, en su defecto, del contraste. Los colores pueden causar una sensación de calidez o de frialdad y están supeditados, muchas veces, a los núcleos narrativos. Este filme no escapa a estas reglas generales. Por ello, es de consideración lo que declara en una entrevista Víctor Maldonado, otro de los directores de arte del filme:

Lo que quisimos cuidar especialmente en la película fue sobre todo la parte del color, dentro del departamento del diseño a lápiz. Entonces, lo que hicimos fue cuidar mucho las tonalidades que tiene la película, respecto al dramatismo del guión, sobre todo, y la fuerza que tiene en determinados momentos. Entonces, tuvimos que cuidar en que cada momento tuviera una atmósfera y un tono, una atmósfera específica y característica. El principio de la película, como es evidente, es la parte más tranquila, donde presentamos a los personajes y el tono tiene que ser más vivo y las luces más fuertes [...] El destierro es el momento que consideramos de los más dramático para el protagonista, era lo que marcaba el punto de inflexión, y tenía que ser el punto de más apagado, en todos los aspectos. Eso, que todos los colores no fueran aleatorios, ni fueran efectistas, por así decirlo, [sino] que tuvieran una lógica respecto al guión.” (SCÉRÉN, ficha de trabajo en línea)

Finalmente, Conrado Xalabarder (1997: 10-11) nos explica que la banda sonora y específicamente la musicalización, pueden cumplir varias finalidades dentro de una película: ambientar los momentos y los lugares mientras transcurre la acción, sustituir diálogos, otorgar ritmo a los sucesos narrados, definir a los personajes y/o impresionar al espectador. Óscar Araujo es el encargado de darle un marco musical a *El Cid, la leyenda*, quien señala para el sitio virtual *La Butaca*:

Desde un principio quería que *El Cid, la leyenda* tuviera una banda sonora semejante a la de cualquier superproducción de Hollywood. Por eso se le destinó un presupuesto aparte: sabía que tener una buena banda sonora tenía un precio, y ese precio tenía que ir conjuntamente con la calidad de la película. De hecho, ha sido la banda sonora más cara que se ha realizado en España. En todo momento él [José Pozo] ha estado encima de la producción musical. Me gustaría que, después de *El Cid, la leyenda*, los productores y directores españoles le dieran la importancia que realmente se merece la música en las películas y que no la dejen de lado, creyendo que es algo que hay que poner porque sí. Tenemos que pensar que las grandes películas de la Historia tienen grandes bandas sonoras...”. (Fernández, on line)

De aquí es que este creador haya elegido para este filme una partitura de estilo sinfónico, de manera similar a la utilizada en las producciones americanas.

2.3.2. De la recepción en tiempos posmodernos

La figura de Jimena en los textos cidianos literarios nunca cobra un papel privilegiado en la sucesión de los hechos. No obstante, Pozo opta por mostrarnos a la joven con una *performance* altamente participativa, probablemente en concomitancia con el protagonismo otorgado a las heroínas posmodernas en el cine y la televisión. Y este fue el camino que eligió el director para mostrarnos la historia de Rodrigo Díaz de Vivar, tal como hace aparecer a la hija del conde de Gormaz en el tramo final del filme: la coprotagonista se sube al caballo y lleva en su mano la espada que pertenece al héroe y que éste ha perdido enfrentando a su enemigo. Ella galopa con destreza hasta el lugar del castillo en que los contrincantes (Rodrigo y Yusuf) luchan de manera desigual, al punto de que el antagonista está a punto de vencer al Cid. El héroe, desarmado, se sube a la cúpula de la torre como último recurso, pero la joven jinete le lanza con pericia la espada con la cual el protagonista dará la estocada final al enemigo, quien cae, vencido, desde las alturas del castillo.

No obstante, son varias las escenas en las que la conducta de Jimena se parangona con la que podría ser la de una heroína posmoderna. Tal el fragmento donde es perseguida por Ordóñez, pero ambos son capturados por Al Kadir y llevados como prisioneros ante Ben Yusuf. En este punto de la diégesis fílmica acontece otra escena en la que se pone de manifiesto la astucia de nuestra protagonista. Luego de la danza de las odaliscas, Jimena (vestida como esclava) queda a solas con Yusuf y trata de librarse de él: se levanta y baila sensualmente, al punto de acercarse al gran jefe, le extiende un vaso de vino y lo hace beber para propinarle un severo golpe en la cabeza con una jarra, que lo deja desvanecido.



Fotograma de EL CID, LA LEYENDA: Gimena baila ante Yusuf²

Indudablemente, esta condición de cautiva no la exime de quebrar las reglas que rigen la conducta de la mujer honrada medieval; sin embargo, la astucia la lleva a mostrar las piernas y mover seductoramente el cuerpo con el fin de acercarse y golpear a Yusuf.



Fotograma de EL CID, LA LEYENDA: Gimena logra su objetivo y pelea con Yusuf.

Como bien nos recuerda María Eugenia Lacarra:

[L]as solteras que viven bajo la autoridad familiar tienen que aceptar el marido propuesto por sus padres o tutores. La desobediencia es castigada con la pérdida de la herencia [...] En las solteras exige abstinencia sexual y en ambas (junto con las casadas) conlleva el ejercicio de otras virtudes que muestran de manera pública su honra. Entre ellas están la obediencia, la modestia, la humildad, la templanza en el comer y en el beber, el decoro en el vestir y la moderación en el habla. La importancia de ser tenida como mujer honrada es fundamental, puesto que las mujeres honradas gozan de una protección legal de la que carecen las llamadas mujeres públicas o ramera. (1988: 7)

Como ya mencionamos, es probable que, por el episodio antes descrito, nadie podría juzgar a Jimena, pues las circunstancias la llevaron a actuar de este modo. Sin embargo, la primera escena referida al comienzo de este apartado merece una observación interesante. Cuando la joven lanza la espada a Rodrigo, ella adquiere un status heroico, ya que ayuda a vencer a Yusuf, hecho que para el propio Cid tiene un doble significado: la toma de Castilla y la recuperación del amor de Jimena. Sin duda, la conquista de espacios sociales (entre otros ámbitos) por parte de la mujer en los últimos tiempos demandaron al director la concesión del protagonismo a la joven, que los textos literarios medievales no le habían otorgado. En el mundo del entretenimiento, las heroínas están a la orden del día: pululan las series televisivas, cómics y largometrajes con actores reales y animados en los que los roles femeninos son protagónicos. Desde la serie televisiva "Mujer policía" de los años '70 (protagonizada por Angie Dickinson) hasta el filme animado *El viaje de Chihiro* (2001) del laureado Hayao Miyazaki o *Valiente* (2013) –la última heroína de Disney Pixar– el público adulto ha sido espectador de cómo los papeles principales fueron ganados por figuras del género femenino. A esta demanda atendió José Pozo, como también introdujo en la historia de nuestro Cid personajes humorísticos para complacer a la audiencia infantil: la inclusión de animales (como el tejón o ciertas

acciones humanizadas por parte de Babieca) son elementos necesarios, ya que se trata de un producto de animación dirigido en gran parte a los pequeños.

3. Conclusiones

Tanto el cómic como la cinematografía tienen como objetivo primordial el entretenimiento. Los tres textos analizados aquí no escapan a este fin. No obstante, cada uno de ellos posee un lenguaje propio, por lo cual sus realizadores optan por el uso de determinados recursos para alcanzar sus metas estéticas y comerciales.

Los tres textos versan en torno a la figura de Rodrigo Díaz de Vivar y todos recogen algún aspecto de las virtudes de nuestro héroe, a saber:

a) En la historieta, tanto Oski como César Bruto apelan a la transgresión para buscar el efecto paródico que propicia la comicidad. Con una escritura singular, el escritor destaca la faceta de batallador del Cid: “era un guerrero tremendo” y “el tipo era un canpión”. Hace una pequeña alusión a su vida personal cuando expresa: “se casó contra donia gimenA”. En el plano iconográfico, en la primera viñeta (de las cuatro que diseña) lo muestra al Cid con un gesto adusto que se condice con el estereotipo del héroe, cuya labor consiste en la conquista a través de las batallas. En la última viñeta, podemos observar al Cid con la mirada cargada de furia, del mismo modo que Babieca, quien aprieta los dientes en señal de que él también lucha con ira y fuerza. Más allá del humor, Rodrigo mantiene su virtud de bravura en el campo de batalla. Y esta configuración de héroe parodiado, para los ávidos lectores de historieta de la época, era de beneplácito.

b) En el filme de Anthony Mann, el Cid conserva todos los matices que se relatan en los textos lingüísticos medievales. Altamente cargado de la simbología cristiana, Rodrigo es el salvador de Castilla y luchará –desterrado o no– por el rey por quien entregará su vida. Sin embargo, también aparece el joven enamorado que consigue casarse con Jimena, a pesar de las dificultades familiares (como la muerte del padre de la joven) y se convierte en amante esposo y padre amoroso. Este extenso texto audiovisual es el que intenta mostrar todas las cualidades de un héroe cabal en tiempos lejanos.

c) La versión animada de José Pozo distingue más al joven que se enamora de una Jimena transgresora (si tomamos como parámetro el accionar de la muchacha en el *PMC*) que al héroe que batalla en nombre del rey, de Castilla y de Dios. Este *aggiornamiento* de la figura femenina, la convierte a Jimena en la co-protagonista y comparte así las virtudes de la astucia y la valentía que Rodrigo posee. Sólo hay dos episodios (la toma del castillo y la lucha contra su gran enemigo, Ben Yusuf) donde expone sus habilidades como guerrero, pero el protagonismo de Jimena lo eclipsa de manera importante en este aspecto y queda retratado como el joven prendado que busca su felicidad bajo la protección de un rey benevolente.

Destinado para un público más amplio, cumple con su cometido de entretener, sacrificando en gran medida el rigor histórico.

No obstante, y más allá de las diferentes apropiaciones que elaboran cada uno de estos realizadores, el Cid es tomado como un personaje heroico en el que los valores (como la lealtad, la valentía, la inteligencia y el amor) surgen como virtudes intactas de su figura y que lo siguen enaltecendo a través de los tiempos.

Notas

* Este trabajo es el resultado de ponencias realizadas para diferentes congresos nacionales e internacionales en el marco de mis subproyectos de investigación “El Cid y los nuevos lenguajes: configuración del héroe” (2007-2010) y “El héroe medieval español: representaciones y nuevas simbologías en los lenguajes mediáticos de los siglos XX y XXI” (2010-2013), llevados a cabo en el marco de Proyectos de Incentivos dirigidos por la Dra. Gloria Chicote y la Dra. Mercedes Rodríguez Temperley en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP.

[1](#) Viñetas reproducidas de Istvan (1990:14).

[2](#) También ganó por ese papel el premio a la mejor actuación en el Festival de Berlín.

[3](#) Recordemos el caso de Luchino Visconti, quien para interpretar el rol de *uomo qualunque* (hombre común) elige a Marcello Mastroianni para el filme *El extranjero* (1957). Muchos críticos pregonaron el error en la elección de una figura tan conocida para el papel de Mersault; no obstante, Visconti acertó en dicha designación y la actuación de Mastroianni fue todo un éxito (Carmona, 2005).

[4](#) Copyright Bronston Productions.

[5](#) Al final de la escena, Yusuf dice: “Primero España, luego toda Europa. Después el mundo entero” y la imagen se congela con este hombre que extiende su brazo derecho y sus dedos hacia el horizonte como representación de la vastedad de los territorios que desea conquistar.

[6](#) Seguimos aquí los conceptos de “discurso” e “historia” formulados por Émile Benveniste.

[7](#) Todos los fotogramas de este filme tienen copyright Filmax/Pozo.

Bibliografía

Carmona, Ramón, 2005. *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid: Cátedra.

Donald, 1961. “Informaciones teatrales y cinematográficas”, Diario ABC, jueves 28 de diciembre.

Eco, Umberto, 1998. *Entre mentira e ironía*, trad. Helena Lozano Miralles, Barcelona: Lumen (Biblioteca Umberto Eco, 289).

El pueblo de Dios/La Biblia, 1999. Nuevo testamento, Madrid: San Pablo.

Fernández Díez, Federico y Martínez Abadía, José, 1999. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Barcelona: Paidós (Papeles de Comunicación).

- Fernández, Joaquín, 2003. "Entrevista a Óscar Araujo", en *La Butaca. Revista de cine on line* <http://www.labutaca.net/films/20/elcidlaleyenda1.htm>, [última consulta: 01 de marzo de 2014]
- Gasca, Luis y Gubern, Roman, 1991. *El discurso del cómic*, Barcelona: Cátedra (Signo e imagen).
- Gaudreault, André y Jost, François, 1995. *El relato audiovisual. Ciencia y narratología*, Barcelona: Paidós (Paidós Comunicación 44).
- Iser, Wolfgang, 2005. *Rutas de interpretación*, México: F.C.E. (Breviarios 545).
- Istvan, 1990. *Los clásicos en globo*, Buenos Aires: Libros del Quirquincho (Libros para nada).
- Lacarra, María Eugenia, 1988. "La mujer ejemplar en tres textos épicos castellanos", *Cuadernos de Investigación Filológica*, 14: 5.20
- Moris Gajardo, Raúl, 2007. "La soberanía de este rey" [última consulta: 04 de abril de 2011] en www.obispadodelinares.cl/arb/ documentos/abp/25112007.doc.
- Real Academia Española, 2012. *Diccionario de la Real Academia Española*, 22da. edición, versión en línea. <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae> [última consulta: 01 de marzo de 2015].
- Recuero, Marisa, 2004. "El Cid es un personaje que despierta interés", Entrevista a José Pozo en "Aula de *El Mundo*", 27 de febrero de 2004, [última consulta: 8 de junio de 2012] <http://aula2.el-mundo.es/aula/noticia.php/2004/02/27/aula1077817708.html>.
- Reggiani, Federico, 2002. "Oski" en *Tebeosfera. Revista web sobre historieta*, [última consulta: 01 de marzo de 2014] <http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Argentina/Oski.htm>.
- Sasturain, Juan, 1995. *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires: Colihue (Signos y Cultura).
- SCÉRÉN (Services Culture éditions Ressources pour l'Éducation nationale) -CRDP, "Secuencia 3 – El Cid, la leyenda" en www.cndp.fr/crdp-dijon/IMG/pdf/0304_E_L3_S.pdf [última consulta: 8 de junio de 2012]
- Weinrichter, Antonio, 2003. "Charlton Heston, de Hollywood al Manzanares a lomos de Babieca", *Diario ABC* (Madrid), sábado 6 de diciembre, suplemento "Cultura": 61.
- Xalabarder, Conrado, 1997. *Enciclopedia de las bandas sonoras*, Barcelona: Ediciones B.